

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Leonardo Villa-Forte

**ENTRE TRAMAS E DADOS:
Da experiência narrativa à subjetividade quantificada
em certa poética contemporânea**

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da PUC-
Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Letras

Orientadora: Vera Lúcia Follain Figueiredo

Rio de Janeiro
Agosto de 2020



LEONARDO NABUCO VILLA-FORTE

Entre tramas e dados: da experiência narrativa à subjetividade quantificada em certa poética contemporânea

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Profa. Vera Lucia Follain de Figueiredo
Orientadora
Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Frederico Oliveira Coelho
Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Ana Paula Veiga Kiffer
Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Flávio Martins Carneiro
UERJ

Profa. Claudete Daflon dos Santos
UFF

Rio de Janeiro, 17 de setembro de 2020.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Leonardo Nabuco Villa-Forte

Nascido no Rio de Janeiro em 1985. Mestre em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-RJ com a dissertação *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI*. É formado em Psicologia pela UFRJ e estudou Literatura Hispânica na Universidad de Salamanca, Espanha. Foi professor da pós-graduação de Especialização em Produção Textual da Universidade Estácio de Sá e ministra cursos e oficinas sobre pensamento e escrita. Publicou os livros de contos *O explicador*, *Agenda* e o romance *O princípio de ver histórias em todo lugar*. Criou o blog MixLit – O DJ da Literatura e a série de intervenção urbana *Paginário*. Publicou artigos em revistas acadêmicas e contribuiu para veículos da mídia.

Ficha Catalográfica

Villa-Forte, Leonardo

Entre tramas e dados : da experiência narrativa à subjetividade quantificada em certa poética contemporânea / Leonardo Villa-Forte ; orientadora: Vera Lúcia Follain Figueiredo. – 2020.

220 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2020.

Inclui bibliografia

1. Letras - Teses. 2. Narrativa. 3. Banco de dados. 4. Sujeito quantificado. 5. Tecnologia. 6. Literatura. I. Figueiredo, Vera Lúcia Follain de. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Dedico esta tese às autobiografias que estamos escrevendo todos os dias,
essas às quais não sabemos se teremos acesso no futuro.

Agradecimentos

À minha orientadora, Vera Lúcia Follain Figueiredo. Sua trajetória intelectual sólida, rica e inspiradora me estimulou a realizar esta tese. Agradeço por seus textos, livros e aulas, dos quais nunca saí sem ter aprendido, e bastante. Agradeço pelas conversas, trocas, pela sua generosidade produtiva para a pesquisa, a compreensão e a amizade nos momentos árduos naturais a um longo caminho de quatro anos.

À FAPERJ, pela bolsa concedida por dois anos, o que me permitiu a dedicação, os esforços, tempo e equacionamento de custos necessários para concretizar a pesquisa.

À CAPES, que colaborou para o acesso a portais de periódicos, organização de eventos, participação em congressos. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

À PUC-Rio, instituição que tem acolhido minhas pesquisas, dado o suporte necessário para o andamento das mesmas, e onde tenho encontrado pares da maior importância para o meu enriquecimento intelectual. Agradeço também pela Bolsa de Isenção PUC-Rio.

Aos meus colegas, que dividiram agruras e delícias de ser um pós-graduando. São todos importantes. Agradeço, como representante deles, e também por si mesma, à Natalia Francis, com quem divido com maior frequência e proximidade tais agruras e delícias, e que costuma me impressionar com sua bagagem de conhecimento e o seu olhar singular.

Aos meus amigos, que estiveram por perto e deram apoio durante esses anos.

Ao professor Frederico Coelho, por seu diálogo frutífero, sua presença encorajadora e suas aulas plenas de energia intelectual e corporal que me indicam caminhos para o pensamento brasileiro no século XXI.

À professora Ana Kiffer, que me ajudou a compreender o que poderia ser uma tese, que me desloca com seu pensamento vibrátil e me apresentou algumas das melhores leituras dos últimos dois ou três anos.

Aos professores que participaram da Comissão examinadora: Ana Kiffer, Claudete Daflon, que me confirmou um caminho frutífero com seus artigos trazidos nesta tese, Flávio Carneiro, que há anos vem mostrando como é rico o lugar do leitor e os intercâmbios entre teoria e ficção, e Frederico Coelho. Agradeço a todos pelo interesse, contribuições e generosidade.

A todos os professores, pelas aulas, textos, diálogos e contribuições, e a todos os funcionários do Departamento pela empatia, paciência e ajuda sempre que necessária.

À minha mãe Denise, ao meu pai Ricardo e à minha irmã Letícia, que me estimularam e me suportaram ao longo do tempo da pesquisa, uma montanha russa de altos e baixos. Estiveram lá até quando, com a tibia quebrada em meio à pandemia, precisei muito diretamente deles para terminar a tese. Aos meus sobrinhos Rafa e Bia, que nasceram durante os quatro anos de doutorado, ajudando a torná-los mais leves e felizes.

Resumo

Villa- Forte, Leonardo Nabuco. **Entre tramas e dados: da experiência narrativa à subjetividade quantificada em certa poética contemporânea**. Rio de Janeiro, 2020, 220p. Tese de Doutorado – Departamento de Literatura, Cultural e Contemporaneidade, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A pesquisa investiga, em determinadas obras da literatura contemporânea, em sua maioria brasileiras, uma tensão entre as noções de contar e de expor, ou, ainda, entre os gestos de narrar, associar eventos e os de reunir e mostrar elementos. Cada vez mais lidamos com arquivos, coleções, inventários, listas, pastas e com interfaces com suas próprias modulações representativas do humano. Cada vez mais produzimos passado e vivemos uma enxurrada de informações no presente, encontrando desafios para construir sentido. A hipótese principal da pesquisa é a de que vivemos uma reformulação na estruturação da experiência, por meio de um diálogo da forma narrativa com a forma do banco de dados, e, na expressão poética, entre o lírico e conceitual. O gesto da pesquisa é olhar para tal mudança por meio de contos, poemas e escritas artísticas que, ao nosso ver, carregam em si sinais desses diálogos e tensões. O corpus de obras literárias trará textos de Alex Hamburger, André Sant’Anna, Diego Pansini, Carol Rodrigues, Marta Barcellos, Nicholas Feltron, Raphael Sasaki, Reginaldo Pujol Filho e do próprio autor, entre outros.

Palavras-chave

Narrativa; banco de dados; sujeito quantificado; tecnologia; literatura.

Abstract

Villa- Forte, Leonardo Nabuco. **Between plots and data: from narrative experience to quantified subjectivity in certain contemporary poetics** Rio de Janeiro, 2020, 220p. Doctoral Thesis – Departamento de Literatura, Cultura e Contemporaneidade, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The research investigates, in certain works of contemporary literature, mostly Brazilian, a tension between the notions of counting and exposing, or even between the gestures of narrating and associating events and those of gathering and exhibiting elements. We increasingly deal with files, collections, inventories, lists, folders. We increasingly produce the past and live a flood of information in the present, and we find ourselves in difficulties to make sense of it. The main hypothesis of the research is that we are experiencing a change in the structuring of the experience, from the narrative form to the form of the database and, in poetic expression, between lyric and conceptual. The gesture of the research is to look for such a change through short stories, poems and conceptual poetry that, in our view, carry signs of this transformation. Our literary corpus will bring texts by Alex Hamburguer, André Sant’Anna, Diego Pansini, Carol Rodrigues, Marta Barcellos, Nicholas Feltron, Raphael Sasaki, Reginaldo Pujol Filho and the author, among others.

Keywords

Narrative; database; quantified self, technology; literature.

Sumário

1. Introdução	11
2. Das tramas aos dados	31
2.1. Banco de dados e exterioridade	41
2.2. Estruturação da experiência e tempo histórico	48
2.3. Cultura da previsão	52
2.4. Narrativa, intriga e doação de sentido	59
2.5. Banco de dados e sua linguagem	66
2.6. Dataísmo	72
2.7. Arquivo e banco de dados	85
2.8. Cifra, acesso, bloqueio, controle	88
3. A poética dos dados e códigos e a subjetividade quantificada	92
3.1. Arte e texto na era da biopolítica	103
3.2. Estética da Inteligência Artificial e escrita aleatória com robôs	131
3.3. A consciência digital	138
3.4. Deslizaamentos entre expor o dado e narrar o drama	149
4. Interface como forma poética e narrativa de dados	160
4.1. <i>O meu trabalho</i> e a interface como forma poética	160
4.2. Os rastros da mercadoria: a reificação como produtora de narrativas mediadas por dados	179
5. Conclusão	193
6. Referências bibliográficas	201
7. Apêndice: Trechos de <i>A última Bahia</i>	209

Lista de figuras

Figura 1 – O meu trabalho, 2013.	161
Figura 2 – Feltron annual report, 2014.	176
Figura 3 – Feltron annual report, 2014.	177
Figura 4 – Feltron annual report, 2014.	178

Sob a pele das palavras há cifras e códigos
Carlos Drummond de Andrade, A flor e a náusea

1. INTRODUÇÃO

Não é novidade que a tecnologia vem alterando substancialmente nossa experiência de mundo. Princípios fundamentais daquilo que estrutura nossa experiência de vida em moldes narrativos, como tempo e espaço, início e fim, causas e consequências foram radicalmente alterados nos últimos quarenta anos, principalmente desde quando os computadores e dispositivos tecnológicos de comunicação se tornaram populares e pessoais. Nossos perfis em redes sociais, por exemplo, estimulam que relações nunca terminem de fato. Há, caso queiramos, algum meio de retomá-la, de reiniciá-la, de entrar em contato com o outro. Há sempre uma janela que pode ser aberta. As imagens técnicas, pelas quais navegamos na superfície das telas, como diz Vilém Flusser, nunca cessam de ir e vir. Parecem eternas, pois arquivadas e acessadas em memórias digitais. Elas sempre podem ser recuperadas. Assim, o passado nunca passa totalmente. Ele exige ser administrado. O presente se estende. A ideia de fim se altera. Deixamos de conviver com rupturas e encerramentos e passamos a navegar sequências de atualizações, num movimento que, entre pausas e ativações, nunca termina.

Se a temporalidade, a relação entre os eventos e a própria forma de registrar a vida se alteram, a subjetividade também. Os diários íntimos eram uma prática comum no século XIX. Hoje, o diário é público, é exposto. A intimidade é para ser vista. Essa intimidade tem menos a ver com privacidade e mais com o que se expressa por meio de certa performance pública. É uma intimidade compartilhada, que sofre a perda da privacidade em prol da intimidade performada. Caminhamos da interioridade para a exterioridade. Em redes sociais, há quem conte suas dores mais profundas, suas experiências sexuais mais fora dos padrões e quem brigue com seus parentes como se estivesse na sala de casa. As postagens em uma rede social são uma espécie de performance e memória pública que a pessoa constrói sobre si mesma. Se alguém morre, é possível continuarmos acessando os escritos e imagens produzidas por essa pessoa – e não é necessário que a pessoa falecida tenha sido alguém célebre para este arquivo ficar disponibilizado para o mundo. Jacques Derrida dizia não se preocupar com a sua morte física, pois sobreviveria, para pesquisadores e leitores, nas notas, comentários, rabiscos e escritos espalhados por milhões de pedaços de papel que são suas leituras. Hoje não é preciso ser um Jacques Derrida, em termos de notabilidade, para deixar ao mundo, após a morte, um legado de textos, anotações, comentários. Há tantos perfis de pessoas já

falecidas que mantêm sua presença espectral em redes sociais, numa espécie de arquivo intocado do que foi a vida online dessas pessoas. É claro, no entanto, que para a maioria de nós não haverá tamanho interesse popular, científico ou literário por nossos comentários, anotações, postagens em nossas redes. Mas lá estaremos, como fantasmas. Talvez, um dia, um neto meu possa pedir acesso a tudo que escrevi e postei, a todas as imagens que publiquei nas minhas contas em redes sociais desde, mais ou menos, meus 20 anos. Que imenso arquivo será. Nenhuma outra geração de netos terá tido essa possibilidade antes. Assim, contribuirei para a permanência espectral do passado. Sendo transparente mesmo após a morte. Uma transparência, claro, negociada entre meus impulsos, meus padrões e os filtros da rede, com suas permissões e impedimentos, com os padrões dos algoritmos das redes e sites que me capturam e me tornam parte de imensuráveis bancos de dados, mais ou menos acessíveis.

Como é possível notar, tamanha reformulação das experiências promove, entre outros vetores, noções de alcance e transparência. Se há área obscura, a ciência e a tecnologia se empenham em clareá-la, com seus meios, para que possamos compreender tal área – tirá-la das sombras. E, neste meio, algumas das formas que vêm se projetando e sendo utilizadas com bastante intensidade para fabricar compreensões, para clarear experiências e torná-las mais transparentes para nosso entendimento, são justamente aquelas baseadas em automonitoramento, em produção de dados sobre si e sobre os outros, em transformação de cada um em um punhado de dados, organizando coleções, acúmulos de informação, para a produção de arquivos pessoais e coletivos guiados, na maioria das vezes, tanto por uma suposta conservação do passado quanto por uma modulação dos olhares futuros. Por exemplo: talvez uma das melhores maneiras para tentarmos compreender o que foi o ataque às Torres Gêmeas, em Nova York, em 11 de setembro de 2001, é recorrermos à experiência direta e imediata das pessoas em cargos oficiais, públicos e de governo ou instituições oficiais (Pentágono, FBI, Departamento de Polícia de Nova York, entre outros), que trocaram mensagens abaladas, eufórica e sofregamente entre si no calor do momento. O site Wikileaks conseguiu acesso a esse banco de dados que se traduz em mais de meio milhão de mensagens textuais, registradas entre 03:00 do dia 11 de setembro de 2011 (cinco horas antes do ataque) até 03:00 de 12 de setembro¹. O banco de dados, habitualmente utilizado por empresas de inteligência e com fins comerciais, para produzir coleções de perfis, por meio de estatística, visando

¹ Disponível em: <https://911.wikileaks.org>

maiores capacidades de previsão e projeção de suas potencialidades e lucros, aqui é usado para conhecer o passado, não tanto por meio da representação, mas por meio da própria exposição direta das informações trocadas, por meios eletrônicos, entre pessoas próximas ao evento. A organização das mensagens por horário, estabelecendo um início e um fim, e sua própria origem em um evento real conhecido por todos, nos apresenta essas informações como uma possível narrativa, a qual constrói laços mais ou menos fortes a depender do caminho que percorremos por meio delas. Percebemos aqui, diálogos entre banco de dados e narrativas. Narrativa essa que apresenta apenas a organização temporal, mas deixa para o navegante digital toda a liberdade para acessar as informações na ordem em que quiser, por meio de links separados por horários. Eu posso, assim, ir para os links de oito da manhã, sem passar pelos de três da manhã até oito da manhã, quando ainda não havia acontecido o ataque. Assim, provavelmente, perderei a nuance da passagem de uma normalidade banal para a explosão aterradora. Ou seja, não fruirei de certa possível curva da narrativa, certa possível progressão em seu drama, indo direto ao momento em que, supomos, o impacto se daria. É claro que estamos aqui falando de uma reprodução de dados capturados da experiência real, mas se o pensarmos como narrativa, entenderemos que, ao me permitir acessar diretamente o horário das oito, também me é dito que aquilo que aconteceu antes, ou depois, pode não ser o crucial no acesso a esse material. Ou melhor: não está estabelecida hierarquia entre os eventos acontecidos dentro de vinte e quatro horas. Há um recorte. Mas, dentro do recorte de vinte e quatro horas, posso eu, navegante, acessar como bem quiser o conteúdo. Uma pergunta que poderemos fazer: caso eu pule todas as mensagens de três horas até oito horas, como sentir o impacto se perdi a fase de calma? Quem lê só a partir das oito horas e cinquenta da manhã, perde as mensagens trocadas sobre o retorno de Michael Jordan ao basquete profissional, por exemplo. É possível sentir impacto quando tudo que acessamos é de fato impactante? Como a linguagem fria dos registros digitais pode ou não se modular numa expressão dramática ou poética? Existe uma literatura que fricciona a forma dos rastros digitais e dos bancos de dados com as formas narrativas e poéticas? E como essas relações afetam nossa subjetividade?

2001-09-11 08:51:33 Skytel [002845465] C ALPHA An Aloha call is starting . This is for a fire at 2WT. Please call into TeleMeeting conference center at -877-913-7943 . If Morgan Stanley has not initiated the call you will hear music until they initiate the call. Da
2001-09-11 08:51:33 Skytel [002401821] D ALPHA 206.122.40.67 Code = JOES - Job Output Elements ussa11.SSMC

2001-09-11 08:51:33 Skytel [004416927] D SH/TONE 889889
 2001-09-11 08:51:35 Metrocall [0659958] B ALPHA Frm: AHD@pfpc.com Sub: 380411 Manual Notify Txt: ASGN Morley CUST SIMEONI UPDT cheryl is working on surpas issue no eta
 2001-09-11 08:51:35 Metrocall [1144092] D ALPHA EREY Wt: 105 4 Caller: SCHED Ref: 87530
 2001-09-11 08:51:35 Metrocall [0814689] A ALPHA plane crash at World
 2001-09-11 08:51:35 Metrocall [002272798] D ALPHA BOBBY SAID TO TELL U THAT EDDIE BRAY IS AT THE JAIL TO TRY ON A UNIFORM THANKS SHANNON PLEASE ACKNOWLEDGE PAGE HENCO 911
 2001-09-11 08:51:35 Skytel [005206951] B ST NUM 302-781-3868 (41
 2001-09-11 08:51:35 Skytel [002353965] D ALPHA erations 9/11/01 7:49:49 AM
 2001-09-11 08:51:35 Skytel [005122213] B ST NUM 512-472-7387
 2001-09-11 08:51:35 Skytel [003904813] D ALPHA SAN Switch portNum-
 2001-09-11 08:51:35 Skytel [002845465] C ALPHA llas Data Center Op
 2001-09-11 08:51:35 Skytel [005178024] C ST NUM 312-925-7997-11
 2001-09-11 08:51:35 Skytel [005095590] B SH/TONE 75
 2001-09-11 08:51:35 Skytel [002570921] C SH/TONE 1
 2001-09-11 08:51:35 Skytel [003446062] D ST NUM 471-331-2029
 2001-09-11 08:51:35 Skytel [004024864] A ALPHA fusasitescope@wingspan.com|elgweb2 login content match error on step 2, http://192.168.67.182:7001/cmsonline/main/cmslogin.jsp

 ** This transmission may contain
 2001-09-11 08:51:37 Arch [1274589] D ALPHA 94-THE WORLD TRADE CENTER HAS JUST BLOWN UP, WE SEEN THE EXPLOSION OUTSIDE OUR WINDOWS. TERESA...
 2001-09-11 08:51:37 Arch [1049703] B ALPHA 937-8864
 2001-09-11 08:51:37 Arch [0942566] B ALPHA From HELP CENTER: Ticket# 1184888 - Employee Central Login issue has been resolved. Judy CHC
 2001-09-11 08:51:37 Arch [1063218] A ALPHA From HELP CENTER: Ticket# 1184888 - Employee Central Login issue has been resolved. Judy CHC
 2001-09-11 08:51:37 Arch [0988508] D ALPHA From HELP CENTER: Ticket# 1184888 - Employee Central Login issue has been resolved. Judy CHC
 2001-09-11 08:51:37 Arch [0156989] D ALPHA From HELP CENTER: Ticket# 1184888 - Employee Central Login issue has been resolved. Judy CHC
 2001-09-11 08:51:37 Metrocall [1267315] A ALPHA BCBS TN ALERT: At least one BCBS TN connection is up.--<postmaster@passporthealth.com>
 2001-09-11 08:51:37 Metrocall [0814689] A ALPHA Trade Center in NYC-no word on details- efforting more info now
 2001-09-11 08:51:37 Skytel [005179569] A ST NUM 964-260-0336
 2001-09-11 08:51:37 Skytel [003904573] D ALPHA 216-664-7886
 2001-09-11 08:51:37 Skytel [007464765] D ST NUM 302-307-8204
 2001-09-11 08:51:37 Skytel [004417846] B SH/TONE 889889
 2001-09-11 08:51:37 Skytel [002387121] A ST NUM 1-800-437-2708
 2001-09-11 08:51:37 Skytel [007543099] C SH/TONE 439-2229
 2001-09-11 08:51:37 Skytel [002558651] C ST NUM 0-843-725-2008
 2001-09-11 08:51:37 Skytel [005476153] C ST NUM 317-353-2807
 2001-09-11 08:51:37 Skytel [004024864] A ALPHA n informat
 2001-09-11 08:51:37 Skytel [005170238] D ST NUM 228-864-5892 (9
 2001-09-11 08:51:37 Skytel [005120431] D SH/TONE 692-4948
 2001-09-11 08:51:37 Skytel [004142395] C ALPHA Tue Sep 11 07:49:32 2001 From: SCOTD01 2 TCP I/O ERRORS, AND 1 'PROPOSE D SEQUENCE NUMBER OUT OF RANGE 'FOR Link 121_RGW6_SND
 2001-09-11 08:51:39 Arch [1274589] D ALPHA 2...RENAUD AT 212-981-7807.

2001-09-11 08:51:39 Arch [1373829] B ALPHA
 (14)WhatsUp@mail.spr|10.146.129.23 TXIVGRAPP03 is UP at 08:03:37
 2001-09-11 08:51:39 Arch [0979099] C ALPHA UP 256386HKADAC HELEN
 KELL 000007116 256-386-4556 0340569542 PM 06-01 0317 RSP-08
 2001-09-11 08:51:39 Arch [0485957] B ALPHA
 (15)WhatsUp@mail.spr|10.146.129.23 TXIVGRAPP03 is UP at 08:03:37
 2001-09-11 08:51:39 Skytel [007597250] A SH/TONE 947-0911
 2001-09-11 08:51:39 Skytel [002696262] B SH/TONE 2911
 2001-09-11 08:51:39 Skytel [0000450] A ALPHA erations 9/11/01 7:49:49 AM (3
 2001-09-11 08:51:39 Skytel [005181130] C ST NUM 08007598255
 2001-09-11 08:51:39 Skytel [004051785] C SH/TONE (78
 2001-09-11 08:51:39 Skytel [002790475] C SH/TONE 737-7660
 2001-09-11 08:51:39 Skytel [002268365] D ST NUM 707-751-6797
 2001-09-11 08:51:39 Skytel [003494093] D ST NUM 18007598255
 2001-09-11 08:51:40 Skytel [004734941] D SH/TONE 5 (27
 2001-09-11 08:51:40 Skytel [005509713] A ST NUM 640-282-8292
 2001-09-11 08:51:40 Skytel [007553886] D ALPHA
 nymanoc@nymanoc.cv.net|Level 4, Problem Closed, NNJ, Nanuet, UBR 5 ca 3/0 UP
 0 Node V4.V5, 47/49 modems ONLINE, -->, Video Outage resolved., Customers
 Affected=49, TTR=1 hours, 15 mins -Network Operations. 516-393-537
 2001-09-11 08:51:40 Skytel [003412692] B SH/TONE 808-1435
 2001-09-11 08:51:40 Skytel [002816351] D ALPHA 800-448-9961-8933
 2001-09-11 08:51:40 Skytel [005389782] B SH/TONE 295-2429
 2001-09-11 08:51:40 Skytel [005046352] A ALPHA Ticket \#NYGS01462621 has
 been in ASG for over 60 minutes. \ (EMVD01:WORK QUEUE LENGTH ABOVE
 THRESHOLD COUNTER VALUE FOR MSE\)
 2001-09-11 08:51:40 Skytel [007602521] C SH/TONE 368-5741
 2001-09-11 08:51:40 Skytel [007556698] C ST NUM 205-869-5002
 2001-09-11 08:51:40 Skytel [002734683] C SH/TONE 4005 (35
 2001-09-11 08:51:40 Skytel [002353113] C ALPHA 24) Notify@tutopia.com|=?iso-
 8859-1?B?Tm90aWZpY2FjafNu?= de cita:Sep 11 2001 9:00AM |entrada
 2001-09-11 08:51:40 Skytel [002774751] D ST NUM 713-965-1817
 2001-09-11 08:51:41 Skytel [004547038] D SH/TONE 800-7473
 2001-09-11 08:51:41 Skytel [007518430] D ALPHA alerts@visto.com|New Email at
 jfirer@visto.com|F: greetings@etrade.com S: Happy Birthday Joseph Fire
 2001-09-11 08:51:42 Arch [1164367] D ALPHA 71-THERE WAS SOME KIND OF
 EXPLOSION AT WORLD TRADE CTR. MAY HAVE SOME TROUBLE
 GETTING TO METRO TECH. - DAVID. 212-272-1115.
 2001-09-11 08:51:42 Skytel [007553886] D ALPHA 0--Nextel 8806
 2001-09-11 08:51:42 Skytel [007439075] A ST NUM 772-1474 (13
 2001-09-11 08:51:42 Skytel [007524710] B ALPHA michael.pass@evapinc.com|I
 GOT IT TO WORK!
 2001-09-11 08:51:42 Skytel [003453925] B ST NUM 0-111-111-1111-11111
 2001-09-11 08:51:42 Skytel [004524770] A ALPHA wil-PlannedParenthood-
 WillistonV: CPE Down at 01:47:37 on 9/11
 2001-09-11 08:51:42 Skytel [007464427] C ALPHA
 Frank.Lavra@NOVELLUS.com||David & Kathy: Robert Rowell called earlier. The
 second boat of wafers for 242435 was not measured last night. He's measur
 2001-09-11 08:51:42 Skytel [005171434] C ST NUM 719-239-3291
 2001-09-11 08:51:42 Skytel [003472489] C ST NUM 727-123-4316
 2001-09-11 08:51:42 Skytel [003485675] C SH/TONE 101
 2001-09-11 08:51:42 Skytel [007464674] A ALPHA
 Frank.Lavra@NOVELLUS.com||David & Kathy: Robert Rowell called earlier. The
 second boat of wafers for 242435 was not measured last night. He's measuring them
 now. He will send the data thereafter.

2001-09-11 08:51:42 Skytel [005436525] D ALPHA 51.
 2001-09-11 08:51:42 Skytel [004729445] B ST NUM 599-6129-99 U
 2001-09-11 08:51:42 Skytel [007556458] C ALPHA
 Frank.Lavra@NOVELLUS.com||David & Kathy: Robert Rowell called earlier. The
 second boat of wafers for 242435 was not measured last night. He's measuring them
 now. He will send the data thereafter.²

Percebemos que a coleção de mensagens, da qual aqui temos um recorte de apenas nove décimos de segundo, é composta não só da escrita alfabética, digitada por humanos em seus celulares, ou repassadas conscientemente por eles, como também dos códigos e números que dizem respeito a ações e números de telefone digitados sem que tais elementos tenham ficado registrados como textos alfabéticos. É uma nuvem de informação que mostra como se dá a comunicação em tempos digitais, de captura, rastreamento e de dispositivos móveis. Se quisermos nos direcionar apenas para aquilo que nós, como não-programadores, podemos ler sem dificuldade – as mensagens alfabéticas – precisamos limpar o material, como, à época da publicação do Wikileaks, fizeram muitos dos grandes jornais estadunidenses, e alguns designers de visualização de dados. Jeff Clark, um desses, demonstrou que, entre oito da manhã e oito da noite, o texto mais escrito e passado por entre essas mensagens foi: “por favor me ligue”³.

É simbólico, para esta pesquisa, trazer as mensagens de 11 de setembro de 2001 pois, como veremos mais adiante, este trágico dia – ou melhor, o que se seguiu a ele – deu o tom de muitos dos elementos que circulam em torno do nosso tema central aqui, como a vigilância, que está relacionada ao monitoramento, a classificação e categorização dos indivíduos e suas características psíquicas, e a produção de uma subjetividade paranoica e quantificada, assim como também as necessidades – inicialmente em nome da segurança – de maior previsão dos gestos. Tudo isso, no entanto, está no terreno dos eventos históricos, sem qualquer mediação do campo da arte ou da literatura, da ficção ou da poesia. O que queremos pensar aqui é de que maneira estas formas de ajuntamento, e mais particularmente, as noções de monitoramento digital e de banco de dados como um acúmulo padronizado de linguagem e informações vem se relacionando com a ficção e a poesia do nosso tempo. O que podemos criar e o como podemos nos expressar ou não neste tempo onde a forma narrativa é tensionada com as formas que privilegiam a

² Wikileaks. Informações publicadas no site em 24 de novembro de 2009. Disponível em: https://911.wikileaks.org/files/messages_2001_09_11-08_50_2001_09_11-08_54.txt

³ CLARK, Jeff. 9/11 Pager Data Visualization. 28 de Novembro de 2009. Disponível em: <http://neoformix.com/2009/Sep11PagerData.html>

quantidade, a massa de informação, como o banco de dados? E como a ficção e a poesia contemporâneas podem ajudar a pensarmos a subjetividade que insinua?

Tais perguntas nos parecem fazer sentido não só porque de poucos anos para cá passamos a ser frequentadores assíduos de espaços arquitetados por programadores e nos tornamos fornecedores de dados em tempo integral. Passamos a construir perfis em redes sociais e termos nossos comportamentos registrados e nossos gestos codificados e permitidos ou negados por cifras, e, além disso nos tornamos nós mesmos (os não especialistas em linguagem de programação e dados) manejadores de dados em tempo integral.

Em 2001, quando a Apple lançou no mercado o primeiro modelo de seu reprodutor de MP3, o popular iPod, o dispositivo contava com uma capacidade de armazenamento de 5GB e era vendido ao público a 399 dólares. Passados apenas oito anos, em 2009, o modelo equivalente podia armazenar até 160 GB, e seu preço ao consumidor era de 249 dólares. Em menos de uma década, sua capacidade de armazenamento aumentou 32 vezes, enquanto seu preço caiu 25%. Em 1981, o custo de armazenamento de um gigabyte era de 300 mil dólares; no ano 2000, tinha caído para 10 dólares. Atualmente é dez centavos.

[...]

...em 2010, as empresas de todo o mundo armazenaram em discos rígidos mais de 7 exabytes de informação (1 exabyte = 1 bilhão de gigabytes ou 1 milhão de terabytes).

Mas não são apenas os processos científicos e econômicos que produzem informação. No mesmo período, os consumidores armazenaram mais de 6 exabytes de dados pessoais em seus dispositivos, desde computadores pessoais até smartphones e tablets.⁴

O barateamento exponencial das tecnologias contribuiu para que tais dispositivos eletrônicos se tornassem incrivelmente populares e seus estímulos e mecanismos passassem a integrar a subjetividade geral de uma época.

Para Michel Foucault, a gênese da subjetividade moderna é marcada por mecanismos de adestramento, vigilância e observação dos corpos, acontecimentos que, para ele, atuam sobre o espírito humano e teriam seu melhor representante no modelo do panóptico. O panóptico, como todos sabem, é uma estrutura de vigilância, frequentemente associada a prisões, onde, do alto de uma torre, um vigilante (que poderia de fato estar lá ou não) se encontra em um ângulo de onde pode enxergar todos os presos alocados em celas, as quais, lado a lado, lá em baixo, formam um círculo em torno da torre. Do alto, o vigilante enxerga os presos. De baixo, os presos não enxergam o vigilante, logo, não podem ter certeza de que ele está lá. Assim, passam a se comportar como se ele sempre estivesse lá: internalizam a vigilância. Trata-se da continuação em

⁴ VICENTE, J.L., “Armazenando o eu: sobre a produção social de dados”. Futuros possíveis, posição 5301-5321 (ebook).

si do olhar do outro. Justamente. O que pensamos aqui nesta tese é a linguagem de uma subjetividade contemporânea que internaliza o olhar da máquina e da ciência, e continua, sobre si mesma, a estruturação em dados, listas, links, contabilidades e estatísticas. Isso marca uma mudança no regime de visibilidade, na maneira como o humano olha para si mesmo.

Enquanto os presos do panóptico preferiam não ser vistos, e não se propunham a isso, para nós, contemporâneos, ser visto é existir e não precisamos de um carrasco ameaçador para nos exibirmos em redes sociais. Fernanda Bruno diz que, na modernidade, para além do ambiente da prisão, aos espaços interiores e privados

correspondia um regime de visibilidade que guardava regiões de opacidade onde se recolhiam e se associavam o secreto e o autêntico, o recôndito e o verdadeiro. A subjetividade moderna, no recolhimento de uma profundidade, pode prolongar o olhar normalizador ou lhe resistir, se romper com a identificação que o legitima. Esta intimidade e esta privacidade, recolhidas na interioridade, podem sempre ser sequestradas e olhadas pelo poder normalizador na forma de má-consciência ou da consciência doída, culpada. Mas elas também podem se subtrair e se opor à vigilância, fazendo da relativa invisibilidade e privacidade da intimidade um lugar de questionamento e liberdade.⁵

Veremos, no capítulo dois, que o conto “Planta circular”, de Marta Barcellos, encena justamente essa espécie de luta. Um conto que encena o olhar contemporâneo da vida privada e íntima atravessada pela ciência psiquiátrica que joga luz sobre a subjetividade, tentando deixá-la transparente ao máximo.

Já o livro *Doctypes*, do poeta e artista Alex Hamburger, como também veremos, propõe uma outra visão, pela transcrição de links, plasmando uma outra forma de exibir ou ocultar o humano, ou mesmo de retirar o humano de jogo. Veremos, com as hipóteses que levantaremos a partir deste trabalho e de outro, *Minha consciência*, de Raphael Sasaki, que expõe uma lista de mais de cem páginas com títulos de arquivos e documentos digitais presentes em seu computador. Veremos em que tipos de subjetividades, relações e expressões estão interessadas essas obras. E se elas aderem a certo discurso ou se o repelem a partir do uso da crítica e da ironia.

Mas nos adiantamos. Na modernidade, como dizia Fernanda Bruno, é pelos jogos de sombra e luz, do ser visto e do estar recolhido, que a noção de uma realidade autêntica e verdadeira do sujeito se associa a este espaço profundo e interior, em oposição à superficialidade da aparência, à sua exterioridade. O que dizia respeito à verdade de cada

⁵ BRUNO, F. Máquinas de ver, modos de ser. Vigilância, tecnologia e subjetividade, p. 63-64.

um seria os seus segredos, a sua sombra, aquilo e onde ele se oculta, onde ele se recolhe. A privacidade e a intimidade, e o espaço íntimo, eram vistos como o lugar da verdade, da realidade autêntica, onde o sujeito cultivava seus pensamentos, seus sentimentos, suas ideias autênticas, enquanto o exterior e a aparência sempre poderiam mascarar, mentir. A realidade do que cada um é estaria naquilo que é invisível ao olhar do outro, e até invisível a si mesmo. A psicologia, as questões do inconsciente, as verdades inconfessáveis, o desejo oculto que acossa o sujeito, são elementos que contribuem para a noção da verdade na interioridade e no secreto – por isso vemos atualmente o embate entre psicanalistas da interioridade e terapeutas comportamentais da exterioridade. Os relatos íntimos, os diários, a confissão da sexualidade, do amor, a espiritualidade, são todos elementos que também contribuem para essa noção do privado como fiador do eu. São narrativas fundadas na suposição de que há um interior ao humano inacessível até à sua própria consciência – e é lá que ele é o que é. Podemos dizer que, assim, estaremos colocando em contraste também maneiras de enxergar o humano de fora para dentro e de dentro para fora.

O jogo de luz e sombra que se enxerga numa busca pela transparência sempre foi um motivo para a arte e para a ficção na modernidade. Como Vera Follain nos lembra, recordando Walter Benjamin, o gênero das fisiologias descrevia os tipos urbanos que causavam inquietações na vida da cidade grande, procurando fazer o leitor sentir que tais tipos não eram tão amedrontadores caso nós pudéssemos conhecer suas origens, seus modos de vida, seus caracteres. A narrativa policial moderna buscava jogar luz sob sinais aparentemente insignificantes, mas que – se os olhássemos bem, perceberíamos – constituíam pistas para a erradicação das causas de perturbação na ordem. E é na modernidade também que emerge o romance histórico que tematizava o heroísmo do homem comum.

Para Vera Figueiredo,

Nesse mesmo contexto, avanços técnicos e científicos forneciam instrumentos que alimentavam o desejo de onividência das sociedades modernas. A própria iluminação artificial nas grandes cidades funcionava como um antídoto contra a obscuridade, eliminando as zonas de sombra onde podiam se abrigar temporariamente parcelas da população marginalizadas pela nova ordem urbana. [...] O fascínio das luzes, que prometiam transparência, complementou-se com o surgimento da fotografia e do cinema. A primeira, tanto dissociava imagem e referente, circulando independentemente do modelo, quanto, em seu uso instrumental, neutralizava os perigos da mobilidade, da circulação incessante, último refúgio dos que não queriam ser vistos. Tornando-se ferramenta da investigação policial, a fotografia fixava identidades, atrelava a imagem ao nome: “À mobilidade da multidão urbana e à

fantasmagoria de identidades e nomes falsos, o sistema legal opôs uma circulação regulada de informações e imagens”, como assinalou Tom Gunning. [...]

Daf em diante, o anônimo tornava-se tema da arte, em detrimento de histórias dos grandes feitos e dos grandes personagens, instaurando-se um novo regime de verdade, a partir de uma nova racionalidade do banal e do obscuro que se contrapõe às ordenações aristotélicas.⁶

Percebemos, assim, que a ficção, a arte e a ciência vêm há algum tempo trabalhando a relação entre o opaco e a transparência, o visível e o oculto, o inalcançável e o registrável. É claro que ficção e arte, diferente da ciência, não se pretendem como verdades (uma obra artística não faz a anterior deixar de reger o seu campo, como acontece na ciência) e, por isso, trabalham com o ocultamento, a sombra, o sugerido e não explicitado, enquanto a ciência busca a luz e a transparência. As novas tecnologias, principalmente as redes sociais, os sites e as informações que nós, seus usuários, produzimos enquanto navegamos por eles, podem ser pensados como a nova iluminação artificial que joga luz não sobre a cidade, mas sobre os habitantes, seus gestos e suas relações. Por isso também a disputa política recente em torno de tuítes e postagens: é nas redes que se batalha pelo que pode e o que não pode ser dito. É dizendo mais, ali, que o campo público do dizível se alarga, seja para o bem ou para o mal. E todos esses ditos podem ser, uma hora ou outra, resgatados, muitas vezes voltando-se contra aquele mesmo que disse e agora, fica provado, diz exatamente o oposto do que fez no passado. O arquivo, assim, torna-se um modulador do discurso, influenciando em regimes de enunciados.

A tecnologia criou uma cidade, na qual pode exercer e estimular, com mais eficiência do que em uma cidade não digital, a sua captura, a sua modelação dos fluxos, o seu controle. A cidade se tornou uma gradeamento digital – as redes sociais são o melhor exemplo de uma lógica de condomínio – e a coleta de dados e seus cruzamentos são o poste de luz digital. São antídotos contra a obscuridade – que logo procurou renascer (a *deep web*, que tenta escapar da luz, da coleta de dados e identidades). Para completar a metáfora, acessamos esses espaços por meio de telas iluminadas, numa continuação do que Vera Figueiredo chama de “fascínio das luzes”. Não podemos esquecer que um dos eventos que inaugura historicamente o século XXI é, como sugerido anteriormente, mais do que o ataque que fez desabar as torres do World Trade Center em Nova York em 11 de setembro de 2001, as demandas e supostas respostas –

⁶ FIGUEIREDO, V.L.F., “Além dos limites do possível. Ficção e política”. Políticas da ficção, p.90-91.

inicialmente, apenas estadunidenses – que vieram no seu esteio. Basicamente, a perda da privacidade em troca de maior segurança, ou um suposto aumento na sensação de segurança. Trate-se, justamente, de tornar tudo mais transparente: quem entra no aeroporto, como, por que, com quem se relaciona, se frequenta ou não grupos considerados potencialmente perigosos. O medo das massas ganha ali uma nova dimensão. O temor em relação ao desconhecido, a suspeição em relação ao outro. Cada pessoa ao seu lado, seu vizinho no bairro, o homem que está sentado no mesmo banco que você no metrô, seria um terrorista em potencial. Esse medo gerou uma nova necessidade de esquadrinhar a massa, de perfilar os indivíduos, e novos trabalhos importantes de filósofos e historiadores justamente sobre esse medo, com propostas de novos vieses, foram lançados. Esse medo – que desembocará em certo estado paranoico característico do século XXI – gerou um novo “esforço de desvelamento-iluminação, com o intuito de neutralizar a energia das massas anônimas”. As redes sociais produziram um ambiente em que ser vigiado e escrutinado não soa como uma violência ou como um ato impertinente ou desagradável como é na vida fora das redes, nos aeroportos, nas rodoviárias, nas estradas, numa blitz. Elas nos fazem querer estar no lugar onde seremos vigiados, e não em outros. É divertido. Ou era. Até bem pouco tempo atrás, dois, três ou quatro anos, quando os algoritmos não eram tão debatidos, quando o efeito das redes em nossas bolhas não estava mais ou menos claro, quando ainda não vivíamos uma ressaca desses modelos de sociabilidade.

O que Tom Gunning diz sobre a fotografia vale perfeitamente para as redes, a navegação digital, o rastreamento e a produção de bancos de dados a partir disso tudo – uma circulação regulada de informações e imagens. Só que, e aí está o pulo do gato, tal circulação não foi imposta pela lei ou pela polícia ou por um governo (apesar de suas trocas com o governo); ela se apresentou como um convite atraente e charmoso, como ser convidado para uma festa onde as pessoas bacanas estão, e quando na festa chegamos, deixamos na portaria as nossas bolsas, identidades, o que quer que tenhamos para os seguranças do dono da casa poderem revistar e colher. E esses condomínios gradeados nos dão a chance de deixarmos de sermos anônimos. Enquanto os romances modernos olhavam para o anônimo como uma vida em que merecíamos reparar, as redes prometem fazer do anônimo um célebre, seja pelo que ele tem de diferente da média dos usuários, seja pelo que ele tem de semelhança (o que explica a onda de candidatos políticos fantasiados de pessoas comuns), ainda que importe menos o sujeito célebre e mais a massa de anônimos, porque o célebre ou o anormal não contribui mais para a previsão

quanto a coleção de anônimos contribui para o cálculo dos padrões – um dos objetivos principais de qualquer coleção de dados.

Estaríamos nos equivocando se delegássemos apenas às redes sociais a responsabilidade pelo impulsionamento recente à visibilidade e à exposição. Tal tendência vem sendo alimentada, como nos lembra Fernanda Bruno, também por talk shows confessionais, blogs, webcams, fotologs, reality shows⁷, livros de testemunhos e depoimentos e uma literatura calcada no eu e suas dores pessoais. Ainda que o texto literário, ao ser materializado, trate sempre de um outro, de um eu performado, o acúmulo de literatura confessional ou autoficcional em um curto espaço de tempo produz um discurso literário que não está isolado da sociedade. De maneira que obras que se utilizam da linguagem da programação e dos dados, como as que veremos aqui, podem ao mesmo tempo refutar esse eu como também apresentá-lo como um eu bloqueado, e aqui, um eu bloqueado como exceção ou como o eu contemporâneo padrão. Veremos mais adiante.

O lugar privilegiado da subjetividade exteriorizada é o ambiente digital, onde a divulgação de si e a exposição de dados (que podem se tornar narrativas) e narrativas íntimas (que podem se tornar dados) não cessa. O gosto pessoal, os detalhes da vida íntima, traços de comportamento, crenças, opiniões e outros fluxos subjetivos nunca foram tão deliberadamente publicizados. Para os usuários, ver e ser visto deixou de ser uma questão de controle, e passou a frequentar um circuito de prazer, sociabilidade, trabalho, entretenimento, oportunidades, sedução, cuidado consigo e com o outro. E, como lembra Fernanda Bruno, “uma cultura confessional e terapêutica nos legou a ideia e a experiência de que a expressão de nossa intimidade é a via régia da realização de um eu autêntico”. Nas redes expressamos nossa intimidade em busca da realização de um eu autêntico. Ao mesmo tempo, sabemos que estamos performando diante do olhar dos outros. E, assim, este eu autêntico não se contrapõe ao eu que mascara, ao eu que mente. Pelo contrário, este eu se realiza também por aquilo que falseia a tal ponto que o

⁷ As relações entre arte e entretenimento são interessantes aqui: tido como primeiro reality show televisivo em canal estadunidense, *An American Family*, mostrava o cotidiano de uma família de classe média alta da Califórnia e estreou no canal Public Broadcasting Service (PBS) foi filmado em 1971. A série mostrou inclusive a separação entre marido e esposa e uma revelação de um dos jovens da família, que era gay. Pouco antes, Andy Warhol – de quem se tornou amigo o rapaz que declarou-se gay durante a série – e começou suas produções em vídeoarte que contavam com filmagens em plano sequência da pura realidade, como em *Sleep* (1963), com oito horas de um amigo íntimo seu dormindo. Em um guia de TV de 1973, a antropóloga cultural Margaret Mead elogiou *An American Family* e disse que o seriado era uma invenção tão significativa quanto a invenção da dramaturgia ou do romance, como uma nova forma das pessoas olharem para a vida, ao verem a vida real dos outros interpretada pela câmera.

falseamento deixa de poder ser assim chamado. Cada vez mais o falseamento se torna simulação e a simulação se torna performativa. E a performatividade não é vista como algo alheio ao eu autêntico do sujeito. O sujeito fabrica algo sobre si – e sua verdade está contida nisso, tanto naquilo que ele posta, quanto naquilo que, do que ele posta, é lido e filtrado pela máquina e os bancos digitais como dados. Estará a verdade do sujeito nesses dados?

Por isso, uma poesia – parte do nosso corpus aqui – aponta uma lista de arquivos como a composição da “minha consciência”, do jovem poeta Raphael Sasaki. E um livro de poesia conceitual feito inteiramente da transcrição completa em linguagem HTML das postagens do poeta Alex Hamburguer no facebook. O que realmente importa, o conteúdo do que foi dito nas postagens, ou o endereço maquínico, a programação delas? E para quem são feitos tais livros? Que tipo de discurso eles instauram? Para Foucault, o arquivo – no caso dessas obras, um corte no fluxo da codificação e do banco de dados – não é apenas um lugar de memória, um lugar de depósito de algo que, segundo certos critérios, têm valor para ser guardado. O arquivo é um regulador de discurso. No momento em que ele se materializa, seja como livro físico ou PDF armazenado no computador, ele estabelece uma condição de possibilidade de se enunciar. Que tipo de enunciação produzem essas obras? E a partir de quais condições?

Obras como as de Hamburguer e Sasaki são feitas de curadorias de linguagens. Hamburguer, em *Doctypes*, publicado pela editora Circuito em 2015, seleciona links de suas postagens no facebook e coloca esses links – não os posts, mas os links – em um livro. São códigos alfanuméricos que remetem ao código alfabético e o ocultam. São uma presença da ausência de texto legível, e ao mesmo tempo exposição de código decifrável. No caso, decifrável porque é legível para as máquinas. Como devemos nos relacionar com esta coleção de links? Trata-se de poesia conceitual, certamente, mas, diferente de obras que pesquisei em *Escrever sem escrever* – como as de Kenneth Goldsmith, Vanessa Place, Craig Dworkin e outros – nesta obra de Alex Hamburguer a linguagem não é alfabética. Há, nela, não só um gesto de deslocamento, executado pela função copiar e colar do computador, pois certamente não foi transcrita, como são as obras de Goldsmith, mas uma intensificação das relações do autor com a máquina e do texto literário ou artístico com a linguagem digital. Não são apropriações de linguagem alfabética, mas apropriações de códigos digitais: espécie de cifra que remete ao acesso às postagens, sem que nunca possamos de fato acessar essas postagens se não por sua, digamos assim, encarnação subcutânea, pensando o texto alfabético das postagens como

superfície e a linguagem alfanumérica uma nativa digital, aquilo que está por debaixo da superfície alfabética, sua expressão e registro na máquina que a permite existir. O livro é composto de cento e oitenta e nove páginas de códigos alfanuméricos, links que remeteriam, caso pudéssemos clicar nas páginas do livro, a postagens em linguagem alfabética, feitas pelo autor. De modo que há uma inclinação arquivista no livro de Hamburger e um pensamento sobre o espaço da linguagem alfabética, sua escrita e localização em sua codificação alfanumérica, quando se transforma em dado, em referência. Ou, seria melhor dizer, um pensamento sobre a linguagem alfanumérica em si, que é a inscrição digital original de qualquer registro feito em ambiente digital. Assim, o gesto de Hamburger nos leva a pensar em temas como ocultamento e exposição, profundidade e superfície, filtros e reproduções, alfabeto e código alfanumérico, humano e máquina, entre outros temas. Já a de Sasaki se inspira no modelo da pasta de arquivos digital. São cento e sessenta páginas com títulos de arquivos .pdf, .epub, .avi, .doc, entre outras terminações, um abaixo do outro, como uma imensa lista. E o próprio livro é um arquivo que se apresenta como livro. Não há versão física de *Minha consciência*, apenas digital. O arquivo .pdf, tornado público e baixável pelo site da editora Shiva Press desde 2017. Um arquivo-livro que lista arquivos, assim indica o autor – em conversa por email – gravados na memória de seu computador no dia 27 de maio de 2017. Como se o computador e o conteúdo hospedado nele – do qual vemos apenas os registros – fossem uma espécie de consciência do autor para além de seu crânio. Uma consciência filtrada pela linguagem do computador. Um longo banco de dados (arquivos e seus registros) se torna a consciência – em eterna atualização, mas violentamente seccionada se quisermos fixá-la para apresentá-la ao outro. Espécie de museu digital: um arquivo de arquivos. E aqui pode haver a pergunta: mas por quê chamar essa lista de arquivos de consciência? A lista que guardo na minha máquina representa aquilo que guardo em minha mente? Poderíamos então responder: não, mas justamente aqui falamos do olhar que a máquina dirige para nós (o olhar que construímos para a máquina e que, por meio dela, nós nos olhamos). E, para este olhar, não importa o que guardamos na mente. Importa o que executamos, com performamos nossa consciência, importa, enfim, esta espécie de consciência prática – aquilo que pode ser rastreado e que forma não o nosso inconsciente, mas o inconsciente possível na memória da máquina, pois ele nunca está em primeiro plano.

Em sua lógica, mas em nada em seu método e expressão, lembra o livro *Amor*, de André Sant’Anna, publicado pela editora 7Letras em 1998 e reeditado em 2014 pela

editora Oito e Meio. *Amor* não apresenta lógica da intriga, enredo, eventos encadeados, mas uma série de imagens e personagens e coisas num fluxo de mudança constante que remete ao método da associação livre da psicanálise, no qual o sujeito fala livremente e o terapeuta escuta a fim de tentar identificar o que há de importante para o tratamento e para as questões principais do sujeito nesta sua fala livre.

O George Harrison lá na televisão. A imagem do Brian Jones lá na televisão e o Brian Jones, lá, com os olhos inchados e aquelas roupas coloridas e o Brian Jones morto, no caixão, liberando carbonos e produzindo dinheiro e todos aqueles índios que viviam cantando e dançando aqueles rios e aquelas florestas cheias de passarinhos devorando todos aqueles insetos.

Aquela rua escura e aquelas pessoas cruzando.

Uma rodoviária lá na Europa e todos aqueles europeus com seus problemas europeus naqueles filmes europeus. Franceses.

Todos aqueles poetas se suicidando por causa daquelas bocetas.

Estas sensações.

Toda essa angústia.

Todas aquelas palavras daquele cara divertido lá na televisão.

O limite.

Aquele cantor cantando.

Todas aquelas coisas e essa angústia toda.

Diálogos passageiros.

Quase nada.

Todas aquelas palavras daqueles caras todos se explicando e todas as rodoviárias do mundo cheias daqueles caras que sempre estão numa rodoviária onde sempre estiveram. Eles todos há muito tempo, sempre sem parar, girando rapidamente como todas aquelas palavras daquele cara lá na televisão. Deus e todos nós o tempo todo naquele desespero todo.⁸

Título do livro, a ideia de amor se torna uma espécie de critério, ou princípio disparador da coleção de imagens e personagens e coisas. Na própria orelha do livro, o escritor Bernardo Carvalho diz: “*Amor* é uma descrição panorâmica e simultânea do mundo...” e “...não seria de todo inverossímil aludir a algo próximo às obras do Museu do Inconsciente”. Se *Amor* explora o inconsciente humano em suas imagens relacionados ao amor, *Minha consciência* explora o que podemos chamar de inconsciente digital, em seus registros de arquivos acumulados, apresentado pelo filtro da linguagem digital por onde, em termos de arquivos, a consciência humana do autor já passou. Talvez a única forma de fazer essa escavação seja a recuperação, numa longa lista, do histórico da máquina pessoal do autor, que assim se constitui em um novo banco de dados.

⁸ SANT’ANNA, André. *Amor*, p. 26-28.

É essa insinuação, cada vez mais intensa, do banco de dados, da quantificação, do automonitoramento e do acúmulo como forma, como lógica da estruturação da experiência, que pensaremos como forma poética, artística e literária. Para isso, convocaremos relações tanto com a poesia lírica e moderna quanto com a lógica da narrativa, baseada na intriga, nos encadeamentos, nos eventos sucessivos e consequentes entre si.

Enquanto as obras de Hamburger, Sasaki e mesmo a de André Sant’Anna parecem funcionar sobre uma lógica de coleção de itens sem encadeamentos fortes entre si, o conto “Planta circular”, publicado no livro *Antes que seque* – livro ganhador do Prêmio SESC de contos de 2015 –, da autora Marta Barcellos expressa na sua própria tessitura a tensão entre essas duas formas de estruturação, o qual exploraremos também no capítulo dois. A título de maior volume de amostra, também podemos citar aqui o conto “Lista de compras para a festa do Miguel”, da autora Carol Rodrigues, que ganhou o Prêmio de contos da Biblioteca Nacional no ano de 2015 pelo livro *Sem vista para o mar*, onde o texto se encontra. O texto deste conto, como o próprio título diz, é feito de itens para uma festa infantil. Itens sem hierarquia entre si, sem encadeamento narrativo, tendo como lógica que os une a própria participação de todos dentro do que vemos como um grupo de objetos comuns a festas infantis. Aos poucos, a pessoa que faz a lista começa a se colocar em discurso, dirigindo-se a um provável receptor da lista. O texto vai se transformando de mera listagem de itens para uma representação de um drama humano. Trata-se do drama de uma mãe que não se dá bem com o pai de seu filho, ou que não superou a separação entre os dois, pedindo a este pai, que parece relapso e sumido, que ajude na compra de alguns itens para a festa de aniversário do filho dos dois. Este drama aparece aos poucos, entre os itens listados para a festa. Lembra as mensagens do 11 de setembro, quando, em meio a textos desvinculados do que realmente está acontecendo, encontramos uma ou outra mensagem que traduz o susto e o horror da situação. Um jogo entre o normal e a exceção, o frio e o quente, o dado burocrático e o drama específico.

Colher de plástico
Garfinho
Chapeuzinho
Canudo
Guardanapo do pateta ou imprime sua cara em folhas sulfite e dobra em quatro partes
Apitos
Bexiga

Bexigão pra estourar com bala dentro ou fura a sua bola inchada pra povoar o Canadá
 Bolo floresta negra
 Pastelzinho de carne e de queijo
 Esfíhinja de carne e de queijo
 Croquetinho de carne e de queijo ou trinta clones do teu pau pequeno
 Refrigerante – guaraná, fanta uva fanta laranja e traz um zero pra mim qualquer um
 Suco de caixa
 Quindim
 Fantasia do surfista prateado⁹

Esse é o início do conto de Carol Rodrigues. A autora apresenta indícios, rastros, traços de um conflito. Os traços que podemos encontrar em uma lista de itens e presentes. Daí, apreendemos personagens e dramas. Parece que a autora da lista pretendia mantê-la em sua função informativa, apenas elencando itens, mas, ao não se conter, acabou por exibir parte do seu drama interno. Isso é feito por Carol Rodrigues quando ela coloca em diálogo o gênero da lista com o gênero da narrativa.

Já o conto de Marta opera com uma espécie de resgate narrativo de um sujeito quantificado, realizando, pela criação de um contexto, a doação de narrativa a resultados que, talvez, “desnarrativizassem”, se podemos dizer assim, o ponto de onde partiram – a vida de uma pessoa. A noção de sujeito quantificado, que vem de um movimento global que tem voz, organização e representação no site <https://quantifiedself.com> e foi trazida mais recentemente como um conceito pelo filósofo Byung Chul-Han, é decorrente justamente de uma valorização das medidas, dos números, das quantidades, do automonitoramento e da produção de bancos de dados sobre humanos, muitas vezes com objetivo de autoconhecimento e melhoria de performance. Uma das áreas em que essa tendência mais se acentuou, veremos melhor mais adiante, no capítulo dois, foi a psiquiatria, campo tematizado no conto de Marta Barcellos.

O olhar que as telas nos dirigem, por meio das plataformas que movimentamos nelas – redes sociais, aplicativos, gravadores, cronômetros – é também um olhar que captura nossa exterioridade, criando uma certa representação do humano a partir da sua linguagem. Nós lemos as telas, nós lemos as redes, nós lemos as interfaces e navegadores, e eles nos olham de volta. Que sujeito é esse que se depreende da leitura que as telas e interfaces fazem de nós?

Não estamos aqui pregando uma autonomia das máquinas, mas, sim, afirmando que as máquinas criadas pelos homens, as linguagens e interfaces resultantes dessas criações, produzem determinados enquadramentos do humano, gerando possibilidades e

⁹ RODRIGUES, Carol. Lista de compras pra festa do Miguel. Sem vista para o mar, p.98-99.

impossibilidades ou estímulos e desestímulos para representações e recortes que são justamente o que nos interessam aqui. Que humano, que paisagem, que subjetividade podemos apreender desses recortes e representações? E, é claro, aqui escreve um humano leitor de teoria literária, de ensaios, um leitor de romances, de contos, de poemas, de teoria psicanalítica e psicologia, espectador de filmes, de séries, usuário de redes sociais, entre outras características, e que, se não domina completamente a escrita ou composição da programação digital, usa computador há uns vinte e cinco anos, telefones celulares há uns vinte anos, redes sociais há mais de dez anos e, ao longo de sua trajetória, construiu blogs e sites aprendendo o que havia a mão sem passar por cursos de especialização. Então, é esse leitor que lerá os recortes e representações viabilizados pelas máquinas e suas interfaces.

Enquanto no capítulo dois aprofundarei o pensamento teórico sobre as relações entre narrativa e coleção, expressão e exposição, dados e dramas, sempre a partir do tripé escrita, tecnologia e subjetividade, no capítulo três expandirei o pensamento sobre essas tensões e diálogos pela via de obras artísticas criadas por mim – o poema-interface *O meu trabalho* e o livreto *A última Bahia*. Mostrarei como ambos partem exatamente dessas fricções entre narrativa, monitoramento e quantificação, cada uma à sua maneira, e com diferentes abordagens e resultados.

É importante dizer que a forma que estamos chamando aqui de banco de dados, e que será melhor caracterizada no capítulo dois, não é nova. Como também não é nova a convivência entre esta forma de estruturação e a poesia ou a forma da narrativa. Na Grécia Antiga, por exemplo, havia a narrativa em forma de poesia épica da *Ilíada* e da *Odisseia*, com Homero, e ao mesmo tempo havia as enciclopédias, como a organizada por Espeusipo, neto de Platão e sucessor seu como líder em sua Academia. Diderot escrevia romances e ao mesmo tempo organizou a publicação mais importante do século XVIII, a sua Enciclopédia. As enciclopédias, reuniões de informações que pretendem dar um vasto panorama do conhecimento até então produzido pela humanidade, tinham – e tem, as que ainda existem – alguns princípios organizacionais, como a divisão por temas, ou mesmo a ordem alfabética. Mas é claro que, ao anunciarem a pretensão de “reunir o conhecimento”, terminam por produzir um discurso sobre o que deve ser considerado conhecimento. Afinal, há coisas que ficam de fora e coisas que ficam dentro. É por isso que Foucault diz que o arquivo é um criador de possibilidades de discurso. O arquivo seria menos uma forma de conservar o passado e mais um modulador do olhar do futuro.

Podemos pensar então a forma do banco de dados como alimentadores dos arquivos – pois todo arquivo é um fluxo de dados que foi encerrado em certo momento, em certo recorte, certo limite ou materialidade – e como um parente contemporâneo da forma enciclopédica. No entanto, as diferenças são muitas: primeiramente, a enciclopédia impressa, publicada em livro, têm um início, um meio e um fim. Ela é um objeto finito, que se atualiza, talvez, de ano em ano. Os bancos de dados não interrompem suas atualizações e não são finitos, acabados. Eles não encerram o conhecimento, e funcionam por meio de padrões sistêmicos geridos, geralmente, por algoritmos. E segundo, a enciclopédia deixa mais clara, justamente por sua finitude, o processo de seleção, o critério de relevância utilizado para que determinados conteúdos entrassem na enciclopédia e outros não. Os critérios do banco de dados não são tão claros e não fazem distinção entre elementos mais relevantes ou menos, em boa parte porque bancos de dados são usados para estatísticas e sua linguagem é criada por programadores. Trata-se de uma forma que privilegia a quantidade e a superfície. Trata-se, aqui defendemos, de uma modulação do olhar para o humano. Ou seja, trata-se do estabelecimento de uma representação do humano. Como o fez Nicholas Feltron, que se autorastreou por dez anos e publicou os resultados em relatórios visualmente atraentes repletos de informações estatísticas sobre cada ano da sua vida dos seus 28 aos seus 37 anos.

Ainda que tenhamos, assim, uma origem longínqua para a forma do banco de dados, segundo Lev Manovich, o século XX foi marcado pela estruturação da experiência em forma de narrativa devido ao fato de ser o século do cinema. Quase todo filme de ficção é narrativo, com exceções, claro, como os filmes de Andy Warhol e outros mais experimentais, que não são exatamente ficção. Mas a estruturação da experiência de mundo que se expressa no cinema de maneira quase hegemônica é a da narrativa. Diferente da mídia moderna anterior ao cinema – e mãe do cinema –, que é a fotografia. A fotografia privilegia catálogos, álbuns, coleções, listas, taxonomias. As mesmas formas privilegiadas hoje pelo computador, pelos *pendrives*, pela memória virtual dos nossos *smartphones*, pelos HD externos, pela própria web em si. No entanto, o cinema e a fotografia trabalhavam com a perspectiva de captura do olho humano. Em um filme ou em uma fotografia tudo o que está sendo exposto é o que realmente há para ser exposto e visto. Materialmente falando, não há fora da fotografia em uma fotografia, e não há algo fora do filme enquanto nos dedicamos a ver determinado trecho ou enquadramento do filme. As interfaces do computador e do smartphone trabalham em outra escala: sempre há um fora, sempre há uma outra coisa para além do enquadramento

de tela escolhido. Quando eu vou ao cinema e me sento na cadeira para assistir a um filme, eu sou convidado e não dar atenção a nada mais além daquilo que passar pela tela. Quando estou realizando qualquer atividade no computador, esse convite não existe, porque essa escala não existe. De maneira que a noção de unidade é quebrada e passamos a lidar com muitas e muitas unidades possíveis, todas elas ao nosso alcance, e talvez esta mudança seja um dos elementos que nos leve a recorrer ainda mais à quantificação. Se não posso usufruir dos duzentos e trinta filmes armazenados em meu computador, eu posso fazer uma lista, juntá-los em uma coleção em uma pasta e saber que são duzentos e trinta e não trezentos. E ler seus títulos. De certa forma, contá-los e organizá-los – como organizo os livros em uma estante – já é uma maneira de fruí-los. Fruo o todo da quantidade, ao invés de me dedicar a cada elemento que compõe o todo.

Percebemos assim que a tensão ou o diálogo entre as duas formas não são uma novidade. Mas, depois da força com que o cinema e sua forma dominaram o imaginário e a experiência no século XX, e da popularização dos computadores e seus derivados, com seus próprios mecanismos digitais, ocorrida dos anos 1970/1980 para cá, essa tensão ou diálogo adquire novas facetas nestas primeiras décadas do século XXI. Que tipos de enunciações estão sendo veiculadas ou criadas em propostas literárias que tensionam essas formas?

2. DAS TRAMAS AOS DADOS

Em “O que é um autor?”, Michel Foucault afirma que até a virada do século XVII para o XVIII a vida cotidiana era posta em discurso transfigurada pelo mito, pelo fabuloso, pela providência, o divino, o heroísmo. Referir-se ao dia-a-dia era um ato constantemente atravessado pelo além da vida, o supra-humano, o destino imutável. Com a modernidade, o discurso literário passou a se pautar pelo que Vera Follain Figueiredo chama de “determinação de desentranhar a parte mais noturna e cotidiana da existência, empenhada na revelação do mais comum dos segredos”. A psicanálise e a literatura, por exemplo, passam a integrar esse esforço de iluminação e transparência justamente por enxergarem na interioridade a verdade do sujeito. Foucault nos fala que a literatura moderna

faz assim parte daquele grande sistema de coação por meio do qual o Ocidente obrigou o cotidiano a pôr-se em discurso; todavia, ela ocupa aí um lugar especial: obstinada a procurar o cotidiano por debaixo dele próprio, a ultrapassar os limites, a levantar brutal e insidiosamente segredos, a deslocar regras e códigos, a fazer dizer o inconfessável, ela terá tendência a pôr-se fora da lei, ou pelo menos a tomar a seu cargo o escândalo, a transgressão ou a revolta.¹⁰

A literatura moderna desvenda o sujeito anônimo e o percebe como alguém enredado em forças – da sociedade, dos outros com quem tem contato, das instituições com as quais se relaciona – que ele mesmo não compreende. Franz Kafka é exemplar nisso. O sujeito se torna um produto dessas forças obscuras que o desvendam, as quais ele mesmo nunca consegue desvendar. A passagem do sujeito que vive um destino determinado por Deuses para um sujeito que é instrumento de forças incompreendidas é, justamente, para Ricardo Piglia, o que marca a passagem da tragédia para a narrativa romanesca.

A diferença entre tragédia e o romance parece estar ligada a uma mudança de lugar da noção de fatalidade: o destino é vivido sob a forma de um complô. Já não são os deuses os que decidem a sorte, são as forças obscuras as que constroem maquinações que definem o funcionamento secreto do real. Os oráculos mudaram de lugar, é a trama múltipla da informação, as versões e contraversões da vida pública, o lugar visível e denso de onde o sujeito lê cotidianamente a cifra de um destino que não alcança compreender.¹¹

¹⁰ FOUCAULT, M. O que é um autor?, p.124.

¹¹ PIGLIA, R. Teoría del complot, p.2. Tradução do trecho por Vera Lúcia Follain Figueiredo.

É por isso que Kafka se apresenta também, em *O castelo* e *O processo*, por exemplo, como uma passagem da modernidade para a contemporaneidade. Suas obras trabalham com o indivíduo enredado em tramas as quais não compreende, mas tramas que em nada têm a ver com Deuses e mitologias, e sim com o aparelho burocratizado das instituições, só que, além disso, nos romances de Kafka o indivíduo com um passado, com traumas e com uma psicologia pouco importa do ponto de vista pessoal. Justamente porque, para a burocracia, a interioridade do indivíduo não é uma questão. O indivíduo é número na massa que, sendo assim, precisa cumprir os protocolos e requisitos exigidos pelas instituições, sejam essas a Polícia, os Tribunais, ou o Rei e seu Castelo.

Ora, se é assim, caso queiramos falar sobre um sujeito, não seria mais efetivo mostrar um relatório de suas passagens pelas redes que captam suas pegadas ao invés de contar uma história bem urdida sobre esse sujeito? Nesse caso, talvez estejamos galgando uma nova camada naquilo que Walter Benjamin definiu como uma dificuldade – característica da modernidade – na formulação das experiências comunicáveis na forma de narrativas, uma perda da capacidade de contar histórias. Para ele, o avanço das tecnologias, a racionalidade que levaria e levou à 1ª Guerra Mundial e os efeitos da mecanização do trabalho no ambiente social e na vida cotidiana geraram certa desorientação nas pessoas, uma dificuldade na transmissão das suas aprendizagens e um abalo nos antigos valores familiares e comunitários. Esses valores teriam sido substituídos pelas relações comerciais e pela relação de empatia entre indivíduos e mercadorias. Tamanho alcance da técnica e de sua velocidade teria provocado no homem o que Benjamin chamou de um novo tipo de miséria, causada pela pobreza de experiências e uma atrofia da capacidade de comunicá-las em forma de narrativas. Essa pobreza e atrofia, as quais Benjamin denomina com uma nova barbárie, seria, no entanto, para ele, uma barbárie positiva, ou uma barbárie produtiva, pois estimularia os homens “a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco”. É mais ou menos esse o cenário onde, por exemplo, Samuel Beckett coloca suas peças. O lugar do pouco. Poucos personagens, pouco cenário, poucos movimentos, pouca capacidade dos personagens de transmitir experiências, pouca comunicação. Como num fim de guerra, onde ninguém sabe dizer como foi e se o sobrevivente aparecerá. Benjamin fala de uma nova linguagem que, perdida a dimensão do orgânico (até então o objetivo das narrativas), teria de se pautar pela construção arbitrária. A experiência de narrar e o próprio narrador como aquele que transmite experiências,

histórias e, por meio delas, e cria vínculos entre as pessoas de uma comunidade, para Benjamin, principalmente após a Primeira Guerra, teriam realmente perdido espaço. Mas não só a narrativa teria perdido espaço com o avanço da técnica e da racionalidade sobre a vida e o cotidiano, mas a poesia lírica teria encontrado novas dificuldades. Em *Sobre a modernidade e os modernos*, ao falar de Charles Baudelaire, o chamado lírico no auge do capitalismo, Benjamin diz que

...as condições de acolhimento de poesias líricas se tenham tornado menos propícias, é coisa provada, pelo menos por três fatos. O primeiro, o lírico não é considerado mais como o poeta em si. Não é mais “o vate”, como ainda o era Lamartine; agora se fez um gênero. (Verlaine faz com que esta especialização se torne tangível; Rimbaud já é um esotérico que, ex officio, mantém o público afastado de sua própria obra). Um segundo fato: depois de Baudelaire a poesia lírica não registrou nenhum êxito popular (A lírica de Hugo teve, todavia, ao aparecer, uma grande repercussão. Na Alemanha o “Buch der Lieder” marca o limite). Disto se pode deduzir um terceiro elemento: o público tornou-se mais frio, inclusive quanto àquela poesia lírica do passado, que lhe era conhecida.¹²

É difícil dizer que estamos vivendo agora, neste momento de pandemia de covid-19 durante o ano de 2020, o auge do capitalismo, dado que a economia como um todo está sendo revista por necessidade, mas sabemos, pelo que veio depois, que Charles Baudelaire não viveu exatamente o auge do capitalismo. Mas o auge até então. De lá para cá, a técnica, a velocidade e a racionalidade só aumentaram. É bem possível que, hoje, a Polícia, os Tribunais, o Conde e seu Castelo de Kafka sejam todos entidades ligadas à internet, às redes sociais, à formação dos bancos de dados e os algoritmos que os organizam; e a poesia lírica se encontre ainda em dificuldades de recepção diante de um cenário de velocidade e padronização. A mecanização do trabalho e a empatia entre humano e mercadoria dão lugar à digitalização do trabalho e a empatia entre humano e máquina. O filósofo Gilles Deleuze fala em “cifra” para se referir à sociedade contemporânea, sobre como o sujeito, na era digital, dos registros e traços que deixa pelo caminho, desde navegações internéticas até senhas do cartão de crédito, se torna não um sujeito que busca ler a cifra do seu destino, mas ele mesmo uma cifra, ou seja, um conjunto de registros, um número, resultado de dados que ele mesmo produz.

Voltando a Piglia e à narrativa romanesca, se o sujeito passa a se enxergar como alguém que se debate com uma trama múltipla de informação, é natural que ele passe a tentar desvendar essa trama múltipla. O romance do século XX caminha nessa direção,

¹² BENJAMIN, W. *Sobre a modernidade e os modernos*, p.34-35.

de enredos atomizados e complôs multiplicados, com adições que o levam para a imagem de uma teia de relações, feito uma estrutura rizomática – para usar o termo de Deleuze – e menos na direção da verticalidade. De maneira que pedem intensa participação do leitor para realizar as associações sugeridas pelo autor entre as peças e elementos da narrativa. O *Ulysses* de James Joyce nos leva para passear por Dublin ao longo de um dia, sempre abrindo janelas, numa configuração não-linear que privilegia a troca de espaços, e não o encadeamento temporal, feito um flâneur que lança sua atenção para vários lugares e personagens que podem ou não ter nexos entre si. Os capítulos variam muito de técnica entre si, alguns privilegiando o diálogo, outros o monólogo, outros o fluxo de consciência, outros a narração, outros fazem referências à Bíblia, outros referências a enciclopédias, como se Joyce estivesse sempre nos apresentando maneiras diferentes de contar uma – ou várias – história (s). No Brasil, Oswald de Andrade, em *Memórias Sentimentais de João Miramar*, também fez uso de diversos registros diferentes na estrutura do romance, como cartões-postais, cartas, anúncios, citações, poemas, entre outros. Mais adiante, no final da década de 1930, no Brasil, podemos mencionar *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, que foi escrito de maneira a comportar uma leitura feita de associações entre as partes – sendo assim, um romance – e uma leitura de cada parte como uma unidade em si – como se fosse um livro de contos. O próprio capítulo em que a cachorra Baleia morre com alguma frequência é publicado ou compartilhado como um texto que fica de pé por si só. Poderíamos, já para o final dos anos 1960, mencionar os romances de José Agrippino de Paula, como por exemplo, *Lugar público*, com uma linguagem extremamente descritiva, mostrando ao leitor as luzes dos postes das cidades grandes, as escadas rolantes dos shoppings, as rodas dos ônibus, as carrocinhas de cachorros quentes, compondo paisagens cinzas por onde os personagens deslizam em cenas sem uma sequência lógica. Uma das intenções era justamente não levar tão a sério a noção de intriga como base fundamental da narrativa, com relações mais frouxas entre causas e efeitos, ou até abrindo mão delas, alargando as possibilidades por um terreno cada vez mais rizomático que, a depender de seu tratamento, pode nos levar a fabricar narrativas em busca do sentido secreto, ou nos espantarmos com associações de pura superfície, chapados, sem dimensão de profundidade.

Para Piglia, a trama narrativa de múltiplos fios busca se tornar invisível e inacessível, ou seja, secreta. Por isso ele fala em “complô” como substituição – da tragédia para o romance – à ideia de destino. O sujeito, que tenta não se enredar como um boneco nas malhas do invisível, tenta construir um complô (porque também secreto)

contra o complô da conspiração destinada a controlá-lo. Assim, diz Vera Figueiredo, podemos usar a ideia de complô de Piglia para pensar políticas de Estado. Mas não só políticas de Estado como políticas de publicidade, políticas das campanhas políticas. Na era digital, essa ideia de complô nos remete para os algoritmos de rede social – dado que nunca sabemos bem, visto que não somos programadores, como funcionam as escolhas do que iremos ver e não iremos ver nas plataformas digitais. Basta pensarmos na Cambridge Analytica, empresa voltada justamente para o uso de banco de dados de redes sociais e aplicativos de comunicação para influenciar comportamental e politicamente os seus usuários. Tudo aponta para o fato desta empresa ter influenciado substancialmente as mais recentes eleições presidenciais de 2016 e 2018 nos Estados Unidos e no Brasil. Mesmo que não haja confirmação oficial, o que importa é termos a impressão de que houve. Como diz Vera,

o próprio relato do complô, na perspectiva de Ricardo Piglia, já faria parte do complô, estabelecendo-se uma relação concreta entre narração e ameaça: o complô poderia ser considerado uma ficção potencial, uma intriga que se trama e se põe em circulação, cuja realidade será sempre duvidosa.¹³

Aqui, me atenho ao final da frase: “cuja realidade será sempre duvidosa”. Se vivemos rodeados de complôs ou olhamos para nós mesmos como sujeitos enredados em complôs, terminamos por manter uma postura de suspeição em relação ao que nos rodeia. Precisariamos, permanentemente, de estar atentos para aquilo que é o segredo do que ocorre – ou do que parece ocorrer. Como vizinhos eternamente preocupados com quem mora ao lado. Por isso, como lembra Vera, o excesso de informação, nos dias de hoje, produziria, do ponto de vista de Piglia, um efeito paradoxal, porque aquilo que não se sabe passa a ser a chave da notícia, num mundo onde todos se obrigam a buscar a chave escondida que permita decifrar a realidade. Daí que a paranoia, antes de se tornar um caso clínico, seria, para ele, uma saída para a crise de sentido.

O sujeito paranoico precisa saber de tudo e para isso está sempre em busca de narrativas e fabricando narrativas para si mesmo. O sujeito paranoico crê que todo detalhe é importante e que ele deixou escapar algum e precisa recuperá-lo. Já que não conseguimos formular sentido, imaginamos que haverá algum quando acessarmos a chave que se manteve oculta. Ao mesmo tempo, hoje sabemos que vivemos uma espécie

¹³ FIGUEIREDO, V.L.F., “Além dos limites do possível. Ficção e política”. Políticas da ficção, p.95.

de guerra de narrativas, principalmente no contexto político onde o mesmo fato tem seu sentido trocado se acompanhamos a construção da narrativa por um viés mais à direita ou mais à esquerda. Há, por exemplo, principalmente por parte da extrema direita perversa a narrativa de que cerimônias específicas como o Dia da Consciência Negra ou mesmo as cotas sociais para negros e pardos em universidades seriam reforços ao racismo, porque estabeleceriam oficialmente diferenças de tratamento entre grupos da população brasileira, dado que não há Dia da Consciência Branca ou cotas para brancos. Para estabelecer uma narrativa como essa, é necessário excluir muita coisa do seu olhar, inclusive o passado histórico, e, mais do que isso, a permanência do racismo na sociedade brasileira, a qual pode ser vista – para que finalmente tenhamos uma base sólida, já que as narrativas parecem não resolver a questão – e nos números. Entre os presos, qual a porcentagem de negros e pardos? Entre os jovens mortos pela polícia de estado, qual a porcentagem de negros e pardos? Entre as mulheres que morrem em casas de aborto clandestino, qual a porcentagem de negras e pardas? Com os números, a diferença fica óbvia e se torna mais difícil a aderência à narrativa perversamente enviesada. A emergência mundial das chamadas lutas identitárias, ou mesmo iniciativas como a nacional Comissão da Verdade sobre a ditadura brasileira, faz com que nossas narrativas sobre o passado precisem ser revistas e compreendidas dentro de novas chaves que incluem o ponto de vista daqueles que não estiveram [estiveram], tradicionalmente, em posição de criação e modulação dessas narrativas. Desde os anos 1960 para cá, diz Jean-François Lyotard, as grandes narrativas teriam entrado em declínio por sua suposta tendência universalista, totalizadora, ignorando diferenças locais, e por conter sempre certo viés político, orientado pelo dono da voz que as conta. E quando as narrativas se chocam sem chance de conciliação, buscam-se os números, as estatísticas, os registros, os dados – ou, em estratégia questionável eticamente, movem-se os dados, estabelecem-se novos recortes e critérios de coleta para favorecer esta ou aquela narrativa. Esse seria um retorno dos dados ao formato narrativo, mostrando que se há choques entre os dois modelos, também há alimentações e diálogos – o que veremos nas obras que pensaremos ao longo da tese. Os dados resultados de contagem e quantificação, no entanto, têm um caráter de salvaguarda a toda narrativa que se queira contar, seja ela uma narrativa fiel ou deturpada, sejam esses dados confiáveis ou tendenciosos. Não importa tanto, aqui, que os dados possam ser movidos ou enviesados para cá ou para lá, importa o gesto de recorrer a eles como fonte segura de comprovação. Recorrer aos dados é querer mostrar-se imparcial e transparente.

De maneira que talvez o fato de recorrermos cada vez mais aos números e aos bancos de dados seja um sintoma desta crise de sentido e ao mesmo tempo a busca de uma saída. Justamente por não mais conseguirmos formular sentidos – dado que tudo se esconde, tudo evapora, “tudo que é sólido desmancha no ar”, como disse Karl Marx, enfim, tudo, no segundo seguinte, já é outra coisa, devido à enxurrada de informação – passamos a colocar os registros e a quantificação no lugar do sentido que nos escapa: mais do que narrar, buscamos averiguar, contabilizar e expor. Ao mesmo tempo, nos perguntamos se, mais do que sintoma, a recorrência aos bancos de dados não seria também produtora desta crise de sentido que nos transforma a todos em paranoicos em busca de narrativas quaisquer, sejam elas as mais alucinadas possíveis. Ao mesmo tempo em que sabemos, todos nós que frequentamos plataformas digitais, que estamos sendo capturados e sabemos que há algo que não estamos percebendo, e nós até mesmo, muitas vezes, aceitamos isso de forma consciente, ao dar o aceite em termos e condições digitais que nem mesmo lemos – e este algo deverá, em algum lugar, aparecer em um arquivo ou banco de dados. Ainda que não saibamos como será usado nem por quem. Assim, não é que recorremos aos registros e quantificações como produtores de sentido porque tudo é “líquido”, tudo evapora e muda rapidamente, mas seria a própria estruturação da experiência neste formato banco de dados que promove a interpretação da realidade como algo em constante mudança, um cenário que não cessa de se tornar outro e, ao mesmo tempo, um cenário sem profundidade, um cenário cuja verdade estaria na própria superfície, essa superfície que se constitui da suposta transparência que a captura e a reunião de dados nos oferece. Diferente da modernidade, a dimensão da profundidade é perdida. A verdade não estaria em zona sombria a ser desvelada e que se oculta da nossa mirada, mas na própria superfície do arranjo dos dados.

Jean-François Lyotard definiu o pós-moderno como “a incredulidade em relação às metanarrativas”. A filosofia iluminista ou o marxismo, por exemplo, alimentavam visões totalizantes da história e ofereciam sentido. Estruturavam a experiência do mundo em formato de narrativa. Para o marxismo, a história se move por meio do confronto entre duas classes, a burguesia e o proletariado, confronto esse que resultaria, ao fim, na revolução do proletariado que instituiria naturalmente uma sociedade sem classes, guiada pela igualdade e pela liberdade, ou seja, o comunismo. As experiências de inspiração comunista que resultaram em governos autoritários, e a queda do muro de Berlim, provocaram, para Lyotard, a descrença nesta narrativa totalizante. Já o iluminismo prega a razão e seus produtos – o progresso científico e a tecnologia –

como impulsionadores da felicidade, emancipando a humanidade dos dogmas, mitos e superstições dos povos primitivos (e de seu tempo circular, substituído por um tempo linear que avança). A história provou que ao mesmo tempo em que a ciência e a tecnologia melhoraram as condições de vida das pessoas por meio de curas para doenças e criação de transportes e meios de comunicação, também produziram armas de destruição em massa, extinguiram espécies e provocaram poluição e mudanças climáticas cada vez mais alarmantes. Já não acreditamos que a filosofia iluminista traga a felicidade e o bem para todos no planeta. Por isso Lyotard falou em “incredulidade em relação às metanarrativas”. Hoje desconfiamos de consensos universais e de visões de mundo que, de uma forma coletivizante, intentem “mudar o mundo”. Talvez essa desconfiança com as narrativas tenha nos deixado mais a sós com os números. Não que não haja mais narrativa, é claro, mas é que elas se tornaram parciais, provisórias, locais. Como diz Lyotard, elas só podem ser locais, contextuais. E se não há mais verdades e narrativas totalizantes, e há cada vez mais contranarrativas e falsas notícias, espalhando a suspeita, a desconfiança e a paranoia, o que nos restaria como uma espécie de parâmetro seguro, diz Lyotard, seria a eficácia de determinada teoria. A performance: se ela produz ou não os melhores resultados. “Nesta transformação geral”, diz Lyotard,

a natureza do saber não permanece intacta. Ela não pode se submeter aos novos canais, e tornar-se operacional, a não ser que o conhecimento possa ser traduzido em quantidades de informação. Pode-se então prever que tudo o que no saber constituído não é traduzível será abandonado, e que a orientação das novas pesquisas se subordinará à condição de tradutibilidade dos resultados eventuais em linguagem de máquina.¹⁴

É nesse local, a meu ver, que se insinua cada vez mais os bancos de dados. Com tantas narrativas contextuais, locais, fragmentadas, e junto à denúncia, mais recente, de que as narrativas antes pensadas como universais não só eram narrativas da burguesia como também narrativas orientadas exclusivamente pela visão do homem branco heterossexual ocidental dono ou aliado dos meios de produção, ao que podemos nos apegar como o comum? Os bancos de dados aparecem como algo que supostamente diria respeito a todos, visto que estamos vivendo sob a égide do capitalismo e da vigilância. Números e estatísticas, em sua aparência, não contêm ideologia ou filosofia. Em sua aparência, é claro, e a passagem da subjetividade interiorizada psicológica para um sujeito exteriorizado em número e cifra parece indispensável para a previsão, a

¹⁴ LYOTARD, J-F. O pós-moderno, p.4.

medição e consequente produção de melhores resultados para um capitalismo avançado e de vigilância. Só que, como veremos aqui, sabemos que sim, a quantificação, as estatísticas e os bancos de dados irão produzir uma visão de mundo, acompanhada de filosofia e de ideologia. E, para além da quantificação estar impregnada de uma visão de mundo, a tendência a tomá-la como forma de estruturação de conhecimento e de experiência do mundo traz implicações nada neutras. Talvez a captura digital de nossos gestos, o próprio automonitoramento, a performance capturada e contabilizada e os bancos de dados produzidos mantenham como motor a ciência e a tecnologia, a razão – elevada agora ao seu máximo –, mas sem a atmosfera humanista do iluminismo. Não a razão libertadora, mas a razão produtiva, a razão eficaz.

A pura performance, ou eficácia, reduz a ciência ao seu aspecto industrial, comercial, lucrativo – todos esses aspectos se estruturam em torno da coleta de performances quantificadas e estruturam banco de dados que têm como valores máximos a previsão e a produtividade. Para Achille Mbembe, o valor máximo da produtividade e essa ciência que busca a eficácia a todo custo nos conduz para um conflito de grandes proporções entre o capitalismo financeiro e neoliberal e a democracia liberal – ou, como ele diz, o governo das finanças e o governo do povo. Nesse ponto, Mbembe retoma o pensamento de Lyotard, para quem, numa sociedade informatizada em contexto ideológico de transparência, incentivado pelo mercado comunicacional e a comercialização dos saberes, o Estado “começará a aparecer como um fator de opacidade e de ‘ruído’”. Mas mais do que o conflito entre capitalismo financeiro e neoliberal e a democracia liberal, importa-nos aqui o diagnóstico de Mbembe de que este seria mais um sinal de um progressivo fim para a era do humanismo. E que, no seu lugar, cedemos cada vez mais ao niilismo. Parece-nos que as tensões entre a forma narrativa e a forma dos bancos de dados, como filtros para a estruturação da experiência, parecem estar associadas a essa mudança. A qual não seria apenas uma tendência rumo ao niilismo, mas também ao ceticismo. Definida uma meta e tendo previsto o caminho até alcançá-la, ou seja, sabendo como chegar até ela por meio das estatísticas que provam quais são os melhores caminhos, não se deixa muito espaço para propostas de vida desviantes.

Para Mbembe,

Nesta nova paisagem, o conhecimento será definido como conhecimento para o mercado. O próprio mercado será re-imaginado como o mecanismo principal para a validação da verdade. Como os mercados estão se transformando cada vez mais em estruturas e tecnologias algorítmicas, o único conhecimento útil será algorítmico. Em vez de pessoas

com corpo, história e carne, inferências estatísticas serão tudo o que conta. As estatísticas e outros dados importantes serão derivados principalmente da computação. [...] Já em construção, um novo tipo de vontade humana triunfará. Este não será o indivíduo liberal que, não faz muito tempo, acreditamos que poderia ser o tema da democracia. O novo ser humano será constituído através e dentro das tecnologias digitais e dos meios computacionais.¹⁵

Mbembe diz que a visão que o mercado apresenta das pessoas e do conhecimento é a visão introjetada pelas próprias pessoas, que passariam a olhar para si mesmas seguindo os filtros mais adequados para o mercado, os quais, segundo Mbembe, são as estruturas e tecnologias algorítmicas, inferências estatísticas e dados computacionais. Nisso, o pensador camaronês e o estadunidense Jonathan Crary parecem estar de acordo. Para Crary, que estuda a visão como uma construção histórica, ao longo dos anos 1980 e 1990 o mundo viveu uma “drástica reconfiguração das relações entre o sujeito que observa e os modos de representação”. Crary se debruça sobre esta reconfiguração desde 1990, mas sua aposta, em textos escritos nos anos mais recentes, é que esta mudança ainda está em curso. Nos anos 1990, Crary afirmou que as três mídias modernas anteriores ao computador – a fotografia, o cinema e a televisão – operavam e modulavam noções de observador e de representação completamente distintas das recém operadas e moduladas pelo computador, no seguinte sentido: tanto a fotografia quanto o cinema ou a televisão “ainda correspondiam aos comprimentos de onda ópticos do espectro e ao ponto de vista, estático ou móvel, localizado no espaço real”. Ou seja, os três meios ainda operavam a partir de uma referência intrínseca ao humanamente possível em relação à visão. Crary pensa então a animação computadorizada, o rastreamento de distâncias, o mapeamento de texturas, os capacetes de realidade virtual, as imagens de ressonância magnética, entre outros, como possibilidades trazidas pelo computador, as quais inserem no nosso cotidiano “técnicas que estão deslocando a visão para um plano dissociado do observador humano”. Isso é importante para nós, porque, como sabemos, quando falamos em estruturação da experiência de mundo, falamos de um composto que envolve formas de olhar, formas de sentir, formas de compreender o tempo, as continuidades ou ausências de continuidades, e, nesse bojo, é claro, experiências com o texto e a escrita literária se encontram em um contexto de mudanças na sociedade e na subjetividade. Assim, consideramos a tensão e, por isso a convivência,

¹⁵ MBEMBE, A. A era do humanismo está terminando. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/eventos/564255-achille-mbembe-a-era-do-humanismo-esta-terminando>

entre formas diferentes de estruturação da experiência como uma distribuição de fenômenos localizados em campos diferentes. Por isso o nosso movimento em trazer pesquisadores de áreas diversas áreas: para que nos ajudem a pensar a tensão entre as formas e uma insinuação, uma tendência mais recente, de nos apoiarmos em trabalhos com a forma dos bancos de dados. Para Crary,

cada vez mais as tecnologias emergentes de produção de imagem tornam-se os modelos dominantes de visualização, de acordo com os quais funcionam os principais processos sociais e instituições. [...] A maioria das funções historicamente importantes do olho humano está sendo suplantada por práticas nas quais as imagens figurativas não mantêm mais uma relação predominante com a posição de um observador em um mundo “real”, opticamente percebido. Se é possível dizer que essas imagens se referem a algo, é, sobretudo, a milhões de bits de dados matemáticos eletrônicos.¹⁶

É por isso que o pesquisador e professor estadunidense de Teoria e Arte Moderna chama tais imagens, as imagens digitais, de “desmaterializadas”. Pois elas se referem menos a algo visível ao olho humano do que à sua própria participação em uma cadeia de visualidades cibernética e eletromagnética “em que elementos abstratos, linguísticos e visuais coincidem, circulam, são consumidos e trocados em escala global”. Diante dessa constatação, Crary se pergunta: “De que maneiras a subjetividade está se convertendo em uma precária interface entre sistemas racionalizados de troca e redes de informação?” [

2.1 BANCO DE DADOS E EXTERIORIDADE

Ainda para Achille Mbembe, o regime de visibilidade nesta nova era tecnológica, orientada por algoritmos e bancos de dados, alterou de fato a subjetividade humana. Nisso, ele e Fernanda Bruno concordam. A subjetividade moderna era calcada na interioridade e hoje, a contemporânea, encontra-se na exterioridade, na superfície. Mbembe afirma que

A era computacional – a era do Facebook, Instagram, Twitter – é dominada pela ideia de que há quadros negros limpos no inconsciente. As formas dos novos meios não só levantaram a tampa que as eras culturais anteriores colocaram sobre o inconsciente, mas se converteram nas novas infraestruturas do inconsciente. Ontem, a sociabilidade humana consistia em manter os limites sobre o inconsciente. Pois produzir o social significava exercer vigilância sobre nós mesmos, ou delegar a autoridades específicas o direito de fazer cumprir tal vigilância. A isto se chamava de repressão.

¹⁶ CRARY, J. Técnicas do observador, p.11-12.

A principal função da repressão era estabelecer as condições para a sublimação. Nem todos os desejos podem ser realizados. Nem tudo pode ser dito ou feito. A capacidade de limitar-se a si mesmo era a essência da própria liberdade e da liberdade de todos. Em parte graças às formas dos novos meios e à era pós-repressiva que desencadearam, o inconsciente pode agora vagar livremente. A sublimação já não é mais necessária. A linguagem se deslocou. O conteúdo está na forma e a forma está além, ou excedendo o conteúdo. Agora somos levados a acreditar que a mediação já não é necessária.¹⁷

Mbembe chega a dizer que a nova subjetividade exteriorizada tem a *infraestrutura* das formas dos novos meios da era computacional. A infraestrutura, como sabemos, é uma espécie de base fundamental e indispensável para o funcionamento de algo. Segundo ele os meios digitais romperam a repressão que nos levava a vigiarmos a nós mesmos ou a acreditar em mediações e autoridades, repressão essa que nos obrigava a sublimações. Tal falta de sublimação nos leva a uma gama ampla de novas situações políticas e sociais. Será que obras de poesia conceitual feitas de deslocamento da linguagem digital, como as de Alex Hamburger e Raphael Sasaki, apresentam exatamente esta falta de sublimação? Minha poesia não será nada além daquilo que está no meu computador, nada além daquilo que o computador me mostra que sou, elas parecem dizer. É o ponto de vista da máquina que eu assumo para expor a mim mesmo. Não modulo minhas paixões, apenas mostro o que um outro – o outro da linguagem digital – diz de mim.

Se os dispositivos de visibilidade modernos escavavam uma subjetividade interiorizada que, a partir do olhar do outro, instaurava a autovigilância, hoje parece estar se constituindo uma subjetividade exteriorizada, em que as esferas de cuidado e controle de si se fazem na exposição pública, no alcance do olhar, escrutínio ou conhecimento do outro. O decisivo aqui é compreender essa subjetividade que se modula como exterioridade, no movimento mesmo de se fazer visível ao outro.¹⁸

Aqui Fernanda Bruno parece mais cautelosa do que Mbembe. Mesmo que concordem em pensar uma subjetividade exteriorizada, para Mbembe não há mais mediação, e para Bruno ainda há a repressão do olhar dos outros que modula essa subjetividade. Parece-nos, no entanto, que Mbembe já não está mais considerando este outro como o olhar de seres humanos que promovem vigilância em outros seres humanos. Quando ele diz que “o conteúdo está na forma e a forma está além, excedendo o conteúdo”, Mbembe indica que a modulação desta subjetividade exteriorizada já se faz

¹⁷ MBEMBE, A. A era do humanismo está terminando. Disponível em:

<http://www.ihu.unisinos.br/eventos/564255-achille-mbembe-a-era-do-humanismo-esta-terminando>

¹⁸ BRUNO, F. Máquinas de ver, modos de ser. Vigilância, tecnologia e subjetividade, p. 67.

numa instância que independe do olhar de uma pessoa sobre nós. Então quem é este outro? Se sou um poeta e meu livro é uma imensa lista dos meus arquivos ou transcrições de links, quem é este outro para quem o meu texto é legível? Visível ele é para todos os seres humanos. Legível, talvez apenas para a máquina. Fazemos poesia não adequada aos nossos olhos? Assumimos a máquina como nossos leitores? Leitores em ambos sentidos – leitores de quem somos e leitores dos nossos textos. E ainda caberia perguntar: nossos textos? É claro que a linguagem digital foi criada por humanos. E a poesia conceitual que se apropria de linguagem digital propõe uma outra visada sobre o que é humano, o que é poético, o que nos constitui. Então este outro que nos constitui como subjetividades exteriorizadas é, para além do coletivo de humanos, o próprio ambiente digital. Como diz Mbembe, este que se converte na infraestrutura de nossa subjetividade.

Como vimos, Foucault diz que a literatura moderna tomou a seu cargo a colocação em discurso do campo do escândalo, da transgressão, do inconfessável, da revolta. Então nos perguntamos: pode a forma dos bancos de dados operar, artisticamente, o escândalo, a transgressão, o inconfessável ou a revolta? Ou será esta uma forma inábil para tal tipo de mobilização discursiva? Será esta a forma que, tendo sua origem na coleção, ou seja, uma forma ligada ao acúmulo e ao excesso, a capacidade de nos causar espantos, sustos, suspiros, encantamentos? Ou nos dessensibilizaríamos frente a um volume enorme do qual não conseguimos dar conta emocionalmente, nem mesmo discernir onde está o que tem relevância e o que não tem? E, se esta forma não pode ser artisticamente a revolta ou a transgressão, será que, tendo ela se convertido em parte de nossa infraestrutura inconsciente, no fim das contas o que está indicado é que perdemos a capacidade de nos revoltar e transgredir? Diante de sua falta de hierarquia, à sua planificação e achatamento, como considerar um elemento mais importante do que outro e sentir o drama, ou a trama, dos eventos?

Talvez esteja aí uma das maiores diferenças entre a forma narrativa e a forma banco de dados: enquanto a narrativa nos indica eventos, cenas, situações às quais deveríamos prestar atenção, ao estabelecer relações de causa e efeito e assim hierarquizar, o banco de dados não nos indica o que há de realmente relevante no mar de informações. O banco de dados, ao armazenar, destaca. Mas não cria relações entre os dados capturados. Ele adiciona um dado ao outro dentro de certo escopo, dentro de certo critério. Mas, neste vasto conteúdo de dados, não há hierarquia, relações causais e consequentes entre os dados.

A entrada de certo elemento num banco de dados é sim uma separação entre o que está dentro e o que está fora. Por exemplo: aquilo que você pensa está fora. Mas como você age, numa rede social, está dentro. Aí temos hierarquização, mas ela não acontece dentro da forma, e sim no passo anterior, na seleção do que estará ou não dentro daquela forma. Já a narrativa, ao fazer com que certos eventos sejam consequentes – por exemplo, a morte de alguém no final da narrativa aconteceu por um problema respiratório, então nós entendemos que as tossidas que o personagem deu no início da narrativa eram um evento relevante, ou seja, fizeram diferença na narrativa, não podendo ser substituídas por uma dor no joelho, pois esta dor não teria consequência ou relevância para a morte por problemas respiratórios. Aparentemente, se não há narrativa ou alguma espécie de curadoria, seja esta sutil ou mais pesada, que estabeleça relações intencionais entre coisas, ou seja, um olhar refletido e estudado que sugira associações (como acontece na Biblioteca de Warburg, onde a atenção do visitante é chamada justamente para a relação de diálogo entre um livro e outro, mesmo que sejam obras de campos diferentes, um espaço deliberado e produtivo entre um livro e outro, um espaço preñado de sentido, porque foi intencionalmente estabelecido pela proximidade calculada de duas obras ou imagens, exatamente aquilo de que fala Georges Didi-Huberman quando fala do pensamento em forma de “atlas”), sem isso, vivemos em angústia pois não conseguimos lidar com o dilúvio de dados. Ao nos depararmos com coleções de dados, a situação soa caótica. No que devemos nos concentrar?

Aqui devo dizer que nosso centro não é o tipo de prática que Giselle Beiguelman chamou de prática de “artistas-historiadores” e Hal Foster de “archival artists”. Os artistas historiadores ou arquivistas buscam estabelecer contranarrativas, quando se encaminham para arquivos ou símbolos e, por meio de gestos e intervenções, desvelam justamente a máscara de neutralidade desses arquivos ou símbolos e demonstram como eles fazem parte de uma determinada narrativa, à qual o artista busca se contrapor, propondo um novo olhar, um questionamento sobre a narrativa – agora a vemos assim – consolidada (a narrativa do poder).

Não se trata, portanto, de lógica de pós-produção, tal qual definiu Bourriaud, que permite pensar que a informação pode ser trabalhada como um ready-made virtual. O que se impõe aqui é a demanda por outra forma de conhecimento do presente, pelo acesso ao passado¹⁹

¹⁹ BEIGUELMAN, G. Impulso historiográfico, p.2-3. Disponível em: <https://www.select.art.br/impulso-historiografico/>

Assim diz Gisele Beiguelman em “Impulso historiográfico”, um artigo que é também uma versão do artigo “An archival impulse”, de Hal Foster. Trata-se quase de uma tradução, mas Beiguelman muda os exemplos dos artistas tratados por Foster, inserindo no texto artistas brasileiros e chamado atenção para premência, no Sul Global, da luta pelo direito à memória. Um tema de imensa relevância que engendra uma prática artística em diálogo com aquilo que apontamos anteriormente sobre a guerra de narrativas, o olhar que busca documentos do passado para questioná-los e propor novas interpretações sobre os mesmos. Nesta pesquisa, porém, olharemos menos para o trabalho do presente sobre o passado, e mais sobre o trabalho do presente com vistas ao futuro, levando em conta menos narrativas historiográficas criadas e mais os diálogos e embates entre a forma narrativa – formas do contar, do relatar – e a forma banco de dados – formas da quantidade, formas da coleção, do cálculo, do monitoramento e do código.

A contraposição às ordenações aristotélicas, como colocou Vera Figueiredo, se dá nos romances modernos pela valorização da vida anônima. Os preceitos aristotélicos para a tragédia indicavam que a narrativa que merecia ser contada era aquela dos grandes feitos e dos grandes personagens, como já destacava Jacques Rancière em *A partilha do sensível*. Mudamos o recorte – ou a seleção e edição, a curadoria – do grande para o pequeno, do célebre para o banal. As redes e o ambiente digital favorecem a continuidade da valorização do ordinário e do banal, só que, como essa banalidade passa a ser utilizada como uma coleção de gestos a serem capturados, classificados, capitalizados, monetizados e usados como medidas para ações futuras, e elas são veiculadas num ambiente regido por códigos, números e algoritmos – e não num espaço de criação ou fabulação individual como nos romances ou no cinema de ficção, de produção coletiva aberta ao imaginário –, dá-se início a uma nova racionalidade do banal, muito mais radical em sua racionalidade e com muito mais capilaridade em sua potência de trazer à superfície o obscuro (tanto que vivemos reclamando que há coisas que, talvez, preferiríamos que tivessem continuado na obscuridade, como as opiniões políticas daquele parente extremista e determinados vídeos violentos ou escatológicos – o fluir livre do inconsciente, como diz Mbembe). Para abarcar toda a banalidade que é jorrada nas redes, não é possível construir uma narrativa com início, meio e fim para cada indivíduo, e nem mesmo para cada grupo. Não há um protagonista, um antagonista, um coadjuvante, não há um grupo restrito ao qual se ater – há uma massa enorme de pessoas e quando o que importa é a quantidade, mais do que suas individualidades, temos

uma mudança na forma como se enxerga a experiência dessas pessoas. Essa se torna uma experiência que será representada ou, melhor, decodificada, por meio da quantificação, da categorização, da organização em banco de dados e do cruzamento desses dados por meio de algoritmos fabricados para que os bancos de dados sejam postos em funcionamento. Mais do que personagens, temos perfis. Mais do que tramas, temos coleções. Mais do que causas e efeitos discerníveis, temos acúmulos, excesso e categorias. O discurso pelo qual agora o cotidiano se coloca em linguagem é por meio das quantificações. Poderíamos até dizer que em muitos dos discursos populares e empresariais – e não é estranho colocar essas duas características na mesma frase, dado que a visão do que seria um empreendedorismo, durante os anos recentes no Brasil, se espalhou por todas as camadas da população e áreas de atuação, transformando o trabalhador em um chefe de si mesmo e colaborador de empresas maiores que a sua (os MEI, que costumam ser uma empresa de uma pessoa só) –, vide o emprego que mais cresce no mundo: entregador de aplicativo, onde o entregador, juridicamente, é uma espécie de empresa parceira do aplicativo. A regra é: tenha objetivos mensuráveis. É esta visão, inclusive, que faz com que a produção intelectual seja majoritariamente mensurada, por órgãos e institutos oficiais, a partir do número de publicações, de artigos, e que seja necessária uma certa quantidade X deles para o professor, pesquisador ser reconhecido como cumpridor do seu dever. Esta forma de medição, que é orientada pelo valor da frequência, pode até mesmo se virar contra o pesquisador que, submetido a tais valorações de quantidade, pode ver ser fatiado o tempo que lhe seria necessário para trabalhar guiado por outros valores como os da profundidade ou da relevância.

A busca por quantificação nivela elementos que, na forma narrativa, não estariam nivelados porque a narrativa se vale da relação causa e efeito – então sabemos que, enquanto o evento X provocou, por exemplo, a morte do cônjuge da protagonista, o evento Y provocou um corte no dedo da antagonista, o que causará certo efeito no embate final entre protagonista e antagonista, e assim, por meio dessas relações dimensionamos a importância daquela causa-efeito para a trama. Esse dimensionamento pode ser feito, entre outras coisas, em razão do estabelecimento de relações fortes entre diferentes eventos e porque encerramos, em algum momento, as informações, ou seja, há um encerramento dos eventos que nos indica a hora da nossa conclusão, a nossa ação de avaliação e dimensionamento – como quando os últimos parágrafos de um conto determinam boa parte do que de fato aconteceu ao longo do enredo; o mesmo para as últimas cenas de um filme. Mas que relações de causa e efeito, primeiro e segundo plano,

protagonismo e coadjuvância, ou de expressão e imagens construídas, podemos inferir de

As.Bellas.da.Billings.1987.XviD.MP3.MKOff.avi
 Bangiku (1954)
 Beware.of.a.Holy.Whore.1971.DVDRip.x264-HANDJOB.mkv
 Bitter Victory - Nicholas Ray - 1957
 Brasil SA.2014.720p.HDTVrip.AVC-gooz.mkv
 Breathless (Jean-Luc Godard, 1960)
 Chikamatsu.monogatari.1954.MoC.DVDRip.x264
 Die.Bitteren.Tranen.Der.Petra.von.Kant.1972.DvDRip.xvid.VisualArt
 Festa (Ugo Giorgetti, 1989) HDTVrip 720p.mkv
 Fox.And.His.Friends.1975.DVDRip.x264-HANDJOB.mkv²⁰

, que é parte da obra *Minha consciência*, de Raphael Sasaki? Um poema-lista-arquivo. Um poema cuja imagem todos nós conhecemos das nossas próprias telas e pastas de arquivos. Não há interioridade como a conhecemos. Há, pelo contrário, uma busca pela coleção, pelo acúmulo, uma consciência da exterioridade, como se não fizesse mais sentido pensar em interioridade. É uma espécie de *print screen* gigantesco dessa coleção. Em que medida essa obra nos representa? Ou não se trata disso? E realmente importa se eu deixar de ler um verso ou dois e pular para os seguintes?

Vera diz que

a sociedade na qual vivemos, que leva a domicílio tanto as guerras sangrentas como as pequenas preocupações cotidianas, isto é, a ficção similar à realidade, não seria, para Rancière, a sociedade do espetáculo descrita por Guy Debord, mas a da antifantasia, a que diz, junto com os governantes, que só existem a realidade, as mercadorias, as pessoas que as produzem, as vendem e as consomem. A mensagem da sociedade da negação das aparências seria: “Deixem de fazer teatro. Já não estamos em tempos de teatro”.²¹

O que os bancos de dados nos permitem imaginar? Partindo das informações que apresentam, qual será o alcance dessa imaginação? Ao ler um trecho de *Minha consciência*, o que posso eu imaginar, fabular, inventar para mim além de relações de gosto, relações de estética entre os arquivos relacionados, e, a partir disso, algo sobre a personalidade do autor? E que relações de tempo e espaço eu, como leitor, posso tecer a partir da forma banco de dados? No limite, podemos nos perguntar, é o banco de dados uma forma humanista? Que tipo de sujeito é o sujeito quantificado? O que ele expõe e o

²⁰ SASSAKI, Raphael. *Minha consciência*, p. 73.

²¹ FIGUEIREDO, V.L.F., “Além dos limites do possível. Ficção e política”. *Políticas da ficção*, p.98.

que ele invisibiliza? O que é favorecido pela experiência narrativa e o que é favorecido pela experiência do banco de dados? De que modo as representações do sensível e as formas de enunciação se alteram, como diz Vera Figueiredo, mudando os marcos, os ritmos, as escalas?

Para o curador e pesquisador espanhol José Luis de Vicente, coordenador do programa Visualizar do Data Culture do Medialab.Prado, em Madri,

Muitos artistas e designers estão concebendo dispositivos e mecanismos e desenvolvendo estratégias de todo o tipo para explorar o fascínio provocado pela imersão nesse oceano de dados que codificam a experiência e as emoções. Acessar esses grandes conjuntos de dados da experiência, porém, não costuma ser uma forma de ressaltar ou descobrir o que é excepcional, mas sim de frisar o que é comum; em circunstâncias parecidas, nossas respostas e expressões também tendem a se assemelhar. Esses exercícios poderiam ser denominados como uma “prática cultural da agregação de dados”.²²

2.2. ESTRUTURAÇÃO DA EXPERIÊNCIA E TEMPO HISTÓRICO

Em que medida podemos pensar tais tensões entre a estruturação da experiência em forma de narrativa e a estruturação de experiência em forma de banco de dados com a ideia de fim da história de Francis Fukuyama? Para ele, após a queda do muro de Berlim teríamos atingido a democracia perfeita e passado a viver uma época pós-histórica. A tese de Fukuyama foi fortemente contrariada e diversos eventos do século XXI, como a batalha entre a chamada “liberdade” e o terrorismo, os movimentos Occupy, as disputas nacionalistas, as batalhas pós-coloniais e outros nos mostraram que não vivemos exatamente uma época pós-histórica. Ao mesmo tempo, o capitalismo neoliberal parece ser a única opção a ganhar campo no mundo – as outras antigas opções restam como utopias, mas apenas isso. Assim como restam, como palavras às quais apenas aludimos, mas cujos sentidos estão já desbotados, os ideais universais de emancipação do homem, entre eles a própria ideia iluminista de História como projeto universal-temporal-evolutivo do Ocidente, com origem na democracia ateniense. Nos finais dos anos 1990, a popularização da internet prometia o conhecimento infinito ao alcance de todos, mas agora, passadas duas ou três décadas, vimos que esta potencialidade de uma internet livre e quase que boa por natureza em suas aspirações iniciais foi substituída por um ambiente gradeado que propõe performances e medições

²² VICENTE, J.L., Armazenando o eu: sobre a produção social de dados. Futuros possíveis. Posição 5392 (ebook)

por quantidades de *share* e *likes* em redes sociais, as quais favorecem o pensamento binário e a discussão entre extremos, com pouco espaço para as nuances, dado que nuances resultam em menos *likes* e compartilhamentos.

Trazer à lembrança essa relação entre tempo histórico e formas de representar o sensível é fundamental neste momento porque, como diz Vera,

...as próprias ponderações de Rancière nos fazem lembrar que a atmosfera criada pelos ideais universais de emancipação do homem – hoje tão questionados e só aludidos por sinuosos caminhos – foi responsável pelo vigor da ficção literária moderna na fase em que esta atingiu o auge de sua criatividade e popularidade. Momento também do apogeu da história. O sonho da revolução estética associou-se com frequência ao ato da transformação radical da realidade. Sob o signo da visão teleológica da história, constituía-se a visão teleológica do papel da arte na sociedade: era a história que oferecia o solo no qual se desenrolavam os dramas cotidianos do romance realista. Daí que, para Auerbach, as duas características decisivas do realismo moderno seriam o fato de os acontecimentos cotidianos e reais de uma camada social baixa ou da burguesia provinciana serem levados muito a sério e o fato desses acontecimentos cotidianos estarem submersos profundamente numa época histórica determinada.²³

Daí podermos suspeitar que as tensões na forma de estruturação da experiência – e da representação – estejam relacionadas com o tempo histórico em que vivemos. Um tempo em que, como disse também Lyotard, os ideais universais estão abandonados, o encantamento mitológico do mundo também, e a realidade parece ter se tornado gerida não só pela ciência como pela matemática e a estatística, acima de tudo a estatística – as planilhas, os cronogramas, as tabelas.²⁴ Os ideais universais de emancipação foram substituídos pelos ideais privados de produção e lucro. Como dissemos, uma certa radicalização da razão e da ciência, mas sem a atmosfera humanista do iluminismo. Não à toa escritores como Mia Couto e Valter Hugo Mãe volta e meia pregam, em suas entrevistas e redes sociais, por uma espécie de “reencantamento do mundo”, em oposição à racionalidade exacerbada e à descrença ou ao niilismo apontado por Mbembe. Também não é à toa que os círculos acadêmicos, os artistas, os escritores brasileiros, após reconhecerem a importância dos estudos do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, estejam cada vez mais recorrendo à escuta direta do que líderes e pensadores indígenas,

²³ FIGUEIREDO, V.L.F., “Além dos limites do possível. Ficção e política”. Políticas da ficção, p.102-103.

²⁴ Nos últimos anos, na década de 2010, este abandono foi diagnosticado e um resgate dos mitos e suas narrativas está sendo promovido, justamente como reação à uma subjetividade contemporânea “colonizada” pela máquina e fragmentada pelo estilo de vida dos grandes centros urbanos, assim como a fé e a religião como fontes de constituição de visão de mundo reagem à preponderância que a ciência ganhou do final do século XIX em diante, daí também o fundamentalismo religioso,

como Davi Kopenawa e Ailton Krenak, têm a dizer, além de participarem de vivências em aldeias indígenas ou simulações das mesmas, – pois, para além de uma questão de compreendermos melhor de onde viemos e quem esteve nesta terra antes da invasão portuguesa, parece-nos necessário nos colocar em contato com uma subjetividade ainda não inteiramente colonizada pela racionalidade produtiva e o automonitoramento eficaz que decorre da subjetividade exteriorizada do sujeito quantificado. Em lugar dessa, busca-se uma subjetividade que auxilie na imaginação de possíveis novos mundos.

No entanto, a criatividade e a inovação passaram a fazer parte do vocabulário da publicidade e da produção de bens, mais do que da arte, que vem, como observei em obra anterior (2019), não como um todo mas em parte, buscando a não-criatividade e a manipulação de produções anteriores – gestos claramente criativos, porém que não se veiculam como gestos de criatividade no sentido clássico que vêm usando os outros campos e, muitas vezes, não se veiculam como expressões da subjetividade individual, mas como manipulações dos símbolos do comum – o trânsito, os arquivos, o Google, os programas de televisão. Sobre seu filme *Um dia na vida*, um filme que se resume a seleção, captação, edição e montagem de imagens da televisão aberta brasileira, sem narrador ou qualquer intervenção além da seleção e da montagem Eduardo Coutinho dizia: “Meu trabalho criativo, aqui, foi zero. É meu filme mais impessoal”.²⁵ Quando a criatividade e a expressão pessoal passam a ser usados em discursos da publicidade, da marca de roupas da moda, do refrigerante e do mais novo modelo de celular, e também na manipulação dos fatos e da verdade, a arte passa a trabalhar com o seu oposto.²⁶

Talvez porque a arte, a literatura, a ficção literária narrativa já não consigam reivindicar para si mesmas o papel de agentes em uma transformação radical da realidade. E isso não seria porque elas não possam agregar diferenças ao cotidiano, mas sim porque já não acreditamos nelas como armas, como propulsoras ou como impulsionadoras de grandes mudanças, e não porque não acreditamos nelas, mas porque não acreditamos em verdadeiras transformações radicais da realidade. Ao menos não no sentido macro, universal – talvez apenas em sentido micro, localizado e transitório. E se já não podemos transformar o mundo, tramar o mundo, resta apenas gerir o mundo. E gerir se faz com dados. Assim, sem conseguir ser a voz da revolução que mudaria o

²⁵ ALBUQUERQUE, Marco Alexandre dos Santos; MELO, Luís Roberto Melo. *Um dia na vida visto por*, p.26.

²⁶ É claro que aqui está embutida uma visão da criação, aquela que coloca o artista no lugar de origem, talvez um mito moderno de um artista que inventa mundos do zero. Mas, como defendemos em *Escrever sem escrever*, o próprio trabalho de montagem é uma criação.

mundo, a arte passa a expor este mundo, numa espécie de última tentativa para que as pessoas vejam – com os próprios olhos, sem mediação, sem narrador – o mundo como ele está, e como ele parece terrível, para que possam mudá-lo sem que a arte seja essa instância que reclama a alto e bom som a mudança. É claro que essa é uma via de modulação da obra. Modulação crítica, que está em *Um dia na vida*, de Coutinho, de maneira muito clara. Modulação crítica que está em *Sessão*, de Roy David Frankel, ao expor o ridículo dos discursos dos deputados durante a sessão que votou a queda da ex-presidenta Dilma Roussef, e modulação crítica que também está em *Odiolândia*, de Giselle Beiguelman, ao expor textos das caixas de comentários das redes sociais enraivecidas que buscavam relativizar e minorar o assassinato de Marielle Franco. Já em trabalhos como os de Raphael Sasaki e Alex Hamburger – assim como no documentário de Coutinho – o que está exposto não são eventos marcantes como o que acontece nas obras de Frankel e Beiguelman, mas o comum. A arte, que já não poderia mais ser um discurso separado da sociedade, e buscando ilustrá-la de um canto separado, funde-se com o comum e passa a fazer parte da comunidade, ao se apropriar do discurso ou da linguagem do comum e de eventos aparentemente banais – as informações de trânsito, os links das postagens, as listas de arquivos. A poesia, a literatura, a arte reservam a si mesmas um outro lugar na sociedade. No entanto, aqui, nas obras analisadas no capítulo dois, é o uso da linguagem que afasta as obras do banal, pois a maneira como são veiculadas, a sua matéria linguística, é raramente usada em poesia.

Após o chamado período heroico da burguesia, já na segunda metade do século XIX os ideais universais passam a se mostrar não como ideais para todos, mas como ideais da burguesia, e assim esta ideologia deixa de ser vista como a única e passa a ser considerada como uma dentre outras. Se os ideais já não guiam todos, o que ocupa o seu lugar? A gestão da realidade. Com números, todos aparentemente temos de lidar. A história do nosso tempo – capitalista produtivista financeiro de alta performance – oferece a rede na qual se acumulam os dados dos registros digitais do nosso cotidiano.

A literatura que se faz nesse momento dá a ver os impasses dessa modernidade tardia, em que a narrativa se estilhaça e o banco de dados se insinua, no entanto, com suspeição. Ao se referir a um certo vazio deixado pela perda dos ideais na literatura brasileira, Vera Follain afirma que “os textos ficcionais das duas últimas décadas, em sua maioria, prendem-se ao cotidiano banal, representando-o sem qualquer base histórica ou perspectiva futura”. Talvez aí Vera já estivesse intuindo uma literatura que se aproxima de um espírito de banco de dados. Um acúmulo de experiências na vida de um

eu que não percebe relações de causa e efeito entre estas suas experiências e outras situadas num tempo histórico mais largo e coletivo. “Em vez do cotidiano perpassado pelo tempo social, a literatura que não ousa exceder-se encena o presente da privatização da vida e a perambulação sem rumo pelo espaço”, diz Vera. Talvez seja esta uma literatura que não acredita mais em si mesma como impulsionadora de grandes mudanças, uma literatura que aposta no pequeno, na comunicação com um outro ser humano que talvez se identifique ou tenha curiosidade por suas dores, suas vivências, sua intimidade. Esse conteúdo se apresenta em forma narrativa e aqui poderíamos pensar, por exemplo, em João Gilberto Noll e seus personagens andarilhos sem muita perspectiva em relação a de onde vêm e para onde vão.

No entanto podemos pensar que essa perambulação sem rumo pelo espaço se tornou uma navegação sem rumo pelo espaço virtual. Nesse caso, a intimidade se transfigura: ao invés de acompanhar narradores e personagens que andam por campos abertos, hotéis e ruas esquecidas, o leitor é levado a encarar os tantos títulos de arquivos armazenados no Hard Disk de alguém, ou os links que levariam a um perfil em rede social. Trata-se de uma intimidade filtrada pela linguagem digital – que expõe o inconsciente digital ao mesmo tempo em que bloqueia o acesso à interioridade.

As luzes que a literatura e a iluminação dos espaços públicos das cidades jogavam sobre o anônimo agora estão por todas as partes, também dentro de casa – onde antes era um espaço de privacidade, de verdade interior. Essas luzes misturam funções como a previsão, o comércio, a manipulação, o prazer, a sociabilidade e o controle. A potencialização da transparência, um movimento assoberbado e hiperexcitado, não quer mais deixar zonas de sombra em lugar algum. E para que isso aconteça em larga escala, a tecnologia entra como ferramenta que converte a intimidade em pública, a personalidade em processamento de dados e a subjetividade em código.

2.3. CULTURA DA PREVISÃO

A previsão tem se tornado uma demanda cada vez maior na sociedade ocidental. Prever para poder escapar de imprevistos. Prever para poder se orientar e decidir, da melhor forma possível, mais acurada, mais eficaz, os passos a tomar para que possamos alcançar as metas e gerar a performance necessária ao alcance ou mesmo superação das metas. Prever para não perder dinheiro. Prever para fazer o melhor investimento. Prever

para reduzir os imprevistos da aposta. Prever para poder influenciar o comportamento de certo grupo a partir da previsão que faço.

A recente gamificação de tudo, que faz transbordar, da área esportiva/competitiva/gamemaníaca, conceitos e técnicas para áreas outras da vida, principalmente o trabalho, demonstra como a performance de acordo com previsões geradas por bancos de dados se tornou um pilar da sociedade produtiva ocidental. Um sintoma bastante claro dessa gamificação é o uso cada vez mais frequente da palavra e da ideia de “time” para grupos de trabalho, principalmente em empresas, como se o trabalho fosse um esporte, uma disputa sadia e lúdica, e os funcionários fossem jogadores que juntos formam um time de futebol, basquete, corrida ou vôlei. Não é à toa a “trilogia norte-americana” de Kenneth Goldsmith: um livro feito da narração de uma partida de baseball, outro da transmissão de boletins meteorológicos e outro de informes sobre o trânsito. Boletins meteorológicos servem para orientar como devemos nos vestir, se levaremos guarda-chuva ou não, e quais horários são melhores para sairmos ou entrarmos dos espaços – cultura da previsão e da performance. Informes sobre o trânsito, a mesma coisa: por qual via seguir, se devemos ir de carro, ônibus, metrô, a pé, onde virar, onde continuar, de modo que não me atrase, que chegue a tempo, e que possa saber quanto tempo levarei em cada módulo do caminho – cultura da previsão e da performance. Uma partida de baseball, com o título de *Sports*: o esporte tem sido uma espécie de modelo para outras atividades, como o próprio trabalho, como já dito. Um esporte tão estadunidense como o baseball nos lembra como o esporte é encarado naquele país – e que inspira outras visões em outros países: talvez uma das primeiras áreas a demonstrar, popularmente, como a estatística que se opera a partir de bancos de dados era algo importante. No final dos anos 1980, todas as equipes da liga profissional de basquete, a NBA, por exemplo, já trabalhavam com contabilidade das ações de seus jogadores em quadra, de modo que a coleta dessas informações orientasse o que o treinador diria para seus jogadores no intervalo de jogo, e também indicasse quais seriam os melhores tipos de treinamento para os jogadores ao longo da semana, até o próximo jogo, e o que, individualmente, cada jogador precisava melhorar. Tais práticas não eram mais realizadas a partir da observação, da intuição ou do conhecimento adquirido pela experiência no tempo, mas pela transformação dos gestos em informações registradas e, posteriormente, em cruzamentos de dados e seu estudado. Esportes como o baseball e o basquete privilegiaram esse tipo de abordagem porque, dentro de suas regras, ao contrário do futebol – que estrutura a experiência esportiva brasileira –, neles é possível realizar

substituições de jogadores por uma duração curta do jogo, e depois voltar com o jogador que estava em quadra. Dessa maneira, o treinador orienta suas trocas, em momentos críticos, pelos jogadores especialistas. Com a ajuda dos dados, torna-se mais fácil identificar o jogador que pega muitos rebotes, mas faz poucas cestas de três pontos. O jogador que controla muito bem a bola e a protege a ponto do adversário acabar fazendo falta. O jogador que faz cestas de três em situações de pressão, faltando poucos segundos para o jogo acabar. Qual jogador deve sair? Qual deve entrar? Que movimento é necessário a certa altura do jogo para tentar uma virada? A transformação dos gestos e qualidades em registro, e a acumulação desses registros que, classificados, se tornam bancos de dados, orienta cada time em sua alta rotatividade em busca da melhor performance individual e, acima de tudo, coletiva. Esses bancos de dados têm ainda uma outra função: dirimir as dúvidas do treinador sobre o que fazer e qual jogador colocar a cada momento do jogo. Quanto mais informações ele tiver sobre cada jogador e seus históricos, mais agilizado será o seu processo de tomada de decisão, e com a menor margem possível para erros. Novamente: cultura da previsão; diminuição dos imprevistos, para alcance da melhor performance. Assim, tomamos como padrão o humano multicampeão, o atleta de alta performance, é nele que devemos nos mirar, diz a cultura. Uma cultura, como costumou se chamar no mercado empresarial, de excelência. Onde todos devem, a todo momento, superar a si mesmos. E ao mesmo tempo, cada um deve fazer exatamente o que é esperado de si. Uma contradição em termos, mas não, porque o superar a si mesmo é propalado como algo que já se espera de cada um. De forma que, se superar a si mesmo é o esperado, nada tem início nem fim, pois é necessário estar permanentemente se atualizando, melhorando, treinando e estudando para que amanhã você performe melhor do que performou hoje. Por isso Gilles Deleuze disse que, na sociedade de controle, o indivíduo nunca para de se formar. Ele nunca terminada nada. Ele sempre pode melhorar, e há sempre algum aspecto de sua vida – profissional, amoroso, familiar, espiritual, financeiro – ao qual ele não está olhando como deveria, e poderia cuidar melhor. Porque o indivíduo deve buscar a excelência em todas áreas da vida.

Os dados podem, inclusive, revelar uma faceta – ou a “verdadeira natureza” – de um jogador. Talvez um jogador tenha se pensado como pivô durante boa parte de sua carreira, mas não era um grande pivô, e se frustrava. A coleta de dados pode demonstrar que ele faz gestos e toma ações mais adequadas a um ala do que a um pivô, revelando assim em qual posição aquele jogador realmente deveria se colocar na quadra para que

ele pudesse gerar sua melhor performance e assim ajudar mais o time. Assim, a formação de um banco de dados abriga a chance de uma pessoa reconstruir a visão que tem sobre si mesma, prometendo ao humano a revelação sobre si. Uma promessa que a psicanálise, por exemplo, também sustenta, mas por meio justamente da narrativa, o chamado mito do indivíduo, com sua infância, crescimento e maturidade, e por meio das associações livres e atos falhos – uma valorização do acaso, do erro, do imprevisto, do acesso a si mesmo por meio da fala e das lembranças, que são tomadas como reveladoras.

Fernanda Bruno diz que

...o olhar é indissociável da história da formação da subjetividade. No plano sociocultural, Norbert Elias sugere que a gênese da subjetividade pode ser traçada a partir de uma série de cuidados e controles do comportamento, da conduta, do decoro corporal externo, das práticas de limpeza, de saúde e de beleza que se constituem inicialmente numa estreita atenção ao olhar do outro (Cf. Elias, 1994 e Vigarello, 1996). Este cuidado com o que é imediatamente visível ao outro é um aspecto fundamental tanto na tessitura das relações sociais, das normas, regras de conduta e codificação dos costumes no processo civilizador, quanto na gênese da subjetividade, da interioridade e da intimidade (Cf. Elias, op. cit.). A hipótese histórica é a de que a atenção com o que é visto por outrem vai sendo progressivamente interiorizada, constituindo todo um campo de cuidados consigo, de autocontrole, autorregramento e autovigilância que passa a reger a esfera íntima e privada.²⁷

A título de exemplo, Fernanda Bruno fala da mudança no hábito de comer com as mãos para o hábito de comer com talhares. Inicialmente, diz ela, o uso dos talheres se deu por consideração ao outro, para que o outro não tivesse de acompanhar um pequeno espetáculo desagradável e para que, sob o olhar do outro, aquele que come não sentisse vergonha por suas mãos sujas. Hoje, comemos com talhares estejamos sob o olhar do outro ou não, e nos pensamos como seres que comem com talher. O cuidado com o olhar do outro é internalizado e passamos a nos ver simplesmente como pessoas que comem com talheres, e não como pessoas que nutrem certa consideração pelo outro que prefere nos ver comendo com talhares. Passamos a agir e olhar para nós como imaginamos que o outro nos olharia e gostaria que nos comportássemos. Podemos também trazer o velho exemplo de *Vigiar e Punir*, de Michel Foucault, que demonstrou como é eficaz a possibilidade da vigilância de um Grande Outro, o qual pode ou não estar lá, mas, se estiver, poderá ver o seu alvo. Então esse alvo passa a agir como se este Grande Outro sempre estivesse lá, já que ele pode estar ou não, mas o alvo nunca saberá. Isso no âmbito

²⁷ BRUNO, Fernanda. Máquinas de ver, modos de ser. Vigilância, tecnologia e subjetividade, p.56.

do comportamento. O poder do panóptico, como diz Fernanda Bruno, é um poder que “individualiza pelo olhar, tornando visível, analisável e calculável o indivíduo comum”.

Já no âmbito da constituição psíquica, Fernanda Bruno lembra que

...a psicanálise, especialmente Freud e Lacan, ressaltam a importância do olhar do outro na formação e unificação do corpo narcísico do bebê, consolidando um primeiro sentido de ‘eu’ (Cf. Freud, 1980). Lacan (1987) segue esta pista e elabora o conceito de estágio do espelho, segundo o qual o olhar do Outro Primordial origina o eu, concedendo-lhe uma imagem unificada e testemunhando a visibilidade que atesta a existência do sujeito.²⁸

Em nossas navegações digitais estamos produzindo rastros que alimentam bancos de dados. Não estaríamos, nesses momentos, exatamente sob o olhar de um Grande Outro? Não somos mais bebês a essa altura, é claro, mas a entrada no ambiente digital exige um outro sentido de “eu” para o adulto, um “eu” performado, julgado e avaliado, principalmente, por números. E aqui não quero dizer avaliado apenas por outros humanos que têm seus perfis nas redes, mas avaliado no sentido da captação eletrônica dos seus passos na rede e como essa captação orientará, em conjunção com o algoritmo, o que será mostrado e o que não será mostrado para esse humano enquanto navegante digital, participante de um rede. Com o uso decorrente, o humano passa a se ver como o outro o vê. Se, para o computador, sou uma coleção de rastros, passarei, ao longo do tempo, a me ver também como uma coleção de rastros. Se, para as redes sociais, sou números, passarei a me ver também como uma coleção de números. De links, de listas de arquivos acessados e baixados. Quantas vezes não vemos por aí textos e artigos científicos usando o computador como comparação para o cérebro? A linguagem que o humano gerou para a máquina – um grupo pequeno de humanos, iniciadores e construtores dos aparelhos digitais e suas superfícies e aparências – passa a ser internalizada pelo grupo maior de humanos, que não participa das decisões sobre a linguagem digital. E essa linguagem não só é internalizada como passa a ser veículo, passa a ser filtro, passa a ser canal modulador para a percepção, a consciência e a expressão humanas. Se, como diz Foucault, o poder do panóptico está na interiorização do olhar vigilante, assegurando assim o funcionamento do poder e a passagem à autovigilância, o poder das máquinas eletrônicas e do ambiente digital está na interiorização do olhar quantificador, o que realiza a passagem a uma subjetividade mais plana, exteriorizada e capturável – e desejosa dessas capturas e quantificação. É assim que o indivíduo se torna efeito e instrumento do poder,

²⁸ Ibidem, p.57.

pois sofre aquele poder e reproduz e veicula a linguagem desse poder. As obras de Alex Hamburger e Raphael Sasaki são exatamente sinais disso que, para Fernanda Bruno, constitui “uma outra topologia da subjetividade”. Os dois poetas estão cientes do que estão fazendo. *Doctypes* e *Minha consciência*, as obras de cada um, são obras conscientes, na medida em que propõem uma poesia de linguagem quantificada e tomando a massa de dados como valor, uma proposição de diferença. Ambas as obras indicam que o olhar da máquina constitui um olhar sobre o humano em si mesmo, e que, como diz Fernanda, ele abre “ todo um outro campo de visibilidade que passa a se situar no interior do próprio indivíduo (pensamentos, desejos, paixões) e que deve ser observado, nos vários sentidos da palavra, por ele mesmo.”

```

<code class = "hidden_elem" id = "u_0_2o"> <!-- <div> <div class = "rhcFooterBorder">
</div> <div class = "rhcFooterWrap" role = "contentinfo"> <div class = "fsm fwn fcg">
<a rel = "dialog" ajaxify = "/settings/language/language/?uri =
https%3A%2F%2Fwww.facebook.com%2F&amp;source = TOP_LOCALES_DIALOG"
title = "Use o Facebook em outro idioma." href = "#" role = "button"> Português
(Brasil)</a> · <a href = "https://www.facebook.com/privacy/explanation" title = "Saiba
mais sobre sua privacidade e o Facebook."> Privacidade</a> · <a href = "https:
//www.facebook.com/policies?ref=pf" title = "Consulte nossos termos e pol&#xed;ticas."
accesskey = "9"> Termos</a> · <a href = "https://www.
facebook.com/help/cookies?ref_type = sitefooter" title = "Cookies"> Cookies</ a> · <a
href = "https://www.facebook.com/campaign/landing.php?placement =
pf_rhc_more&amp;campaign_id = 136808916455473&amp;extra_1 = auto" title =
"Anuncie no Facebook."> Anúncios</a> · <a class = "_41uf" href = "https:
//www.facebook.com/help/568137493302217" title = "Saiba mais sobre as
Op&#xe7;&#xf5;es de an&#xfa;ncio."> Opções de anúncio<i class = "img
sp_z2wx4OCAiv7 sx_ad8f0f"> </i> </a> · <div class = "_6a uiPopover" id =
"rhc_footer_selector"> <a class = "rhcFooterSelectorButton_p" href = "#" ariahaspopup
= "true" aria-expanded = "false" rel = "toggle" id = "u_0_1i" role = "button"> Mais<i class
= "img sp_z2wx4OCAiv7 sx_d48887"> </i> </a> </div> </div> <div class =
"rhcFooterCopyright"> <span> Facebook © 2015</span> </div> </div> </div> -->
</code> <script> bigPipe.beforePageletArrive("pagelet_rhc_footer")</script> <script>
require("TimeSlice").guard(function() {bigPipe. onPageletArrive({"content":
{"pagelet_rhc_footer": {"container_id": "u_0_2o"}}, "jsmods": {"instances":
[["m_0_3z", ["Menu", "MenuItem", "m_0_40", "m_0_41", "m_0_42", "m_0_43",
"m_0_44", "XUIMenuWithSquareCorner", "XUIMenuTheme"], [{"href": "\about/",
"title": "", "accesskey": "8", "ctor": {"_m": "MenuItem"}, "markup": {"_m":
"m_0_40"}, "label": "Sobre", "className": null}, {"href": "https:
\www.facebook.com\careers/?ref=pf", "title": "", "accesskey": null, "ctor": {"_m":
"MenuItem"}, "markup": {"_m": "m_0_41"}, "label": "Carreiras", "className": null},
{"href": "https:\www.facebook.com\pages\create/?ref_type=site_footer", "title": "",
"accesskey": null, "ctor": {"_m": "MenuItem"}, "markup": {"_m": "m_0_42"}, "label":
"Criar P\u00e9gina", "className": null}, {"href": "https:
\developers.facebook.com/?ref=pf", "title": "", "accesskey": null, "ctor": {"_m":
"MenuItem"}, "markup": {"_m": "m_0_43"}, "label": "Desenvolvedores",
"className": null}, {"href": "https:\www.facebook.com\help/?ref=pf", "title": "",
"accesskey": "0", "ctor": {"_m": "MenuItem"}, "markup": {"_m": "m_0_44"}, "label":
"Ajuda", "className": null}], {"id": "u_0_1h", "behaviors": [{"_m":

```

```

"XUIMenuWithSquareCorner"}], "theme": {"__m": "XUIMenuTheme"}}, 3],
["m_0_46", ["PopoverMenu", "m_0_47", "m_0_45", "m_0_3z"], [{"__m": "m_0_47"},
{"__m": "m_0_45"}, {"__m": "m_0_3z"}], [], 1], ["m_0_47", ["Popover", "m_0_48",
"m_0_45", "ContextualLayerAutoFlip", "ContextualLayerUpdateOnScroll"], [{"__m":
"m_0_48"}, {"__m": "m_0_45"}, [{"__m": "ContextualLayerAutoFlip"}, {"__m":
"ContextualLayerUpdateOnScroll"}], {"align": "right", "position": "below"}], 3]],
"markup": [{"m_0_40", {"__html": "Sobre"}}, 2], [{"m_0_41", {"__html": "Carreiras"}}, 2],
["m_0_42", {"__html": "Criar P\u00e9gina"}}, 2], [{"m_0_43", {"__html":
"Desenvolvedores"}}, 2], [{"m_0_44", {"__html": "Ajuda"}}, 2]], "elements": [{"m_0_48",
"rhc_footer_selector", 2], [{"m_0_45", "u_0_1i", 4}], "require": [{"Arbiter", "inform", [],
["footerLoaded", "", "persistent"]], [{"m_0_3z"}, [{"m_0_46"}, [{"m_0_47"}]]}, "css":
["pG6Dc", "7bx0r", "54ets"], "js": ["g6UAY", "6c6AD", "TcQfo", "t6Ml8"], "id":
"pagelet_rhc_footer", "phase": 4, "categories": [{"right_column"}]}}, {"onPageletArrive
pagelet_rhc_footer") ();</script>29

```

Mas que tipo de pensamento, desejo ou paixão esse tipo de texto comunica, indica, expressa ou sugere? Que tipo de intriga? Como dar sentido? Que tipos de impressões, imagens, sonoridades posso sentir vibrarem aí? Quem pode ler isso?

2.4 NARRATIVA, INTRIGA E DOAÇÃO DE SENTIDO

Em 1983, Paul Ricoeur publica *Tempo e narrativa* e em 1992 Peter Brooks lança *Reading for the plot*. A principal tese trabalhada pelos dois é a de que vivemos imersos em narrativas, ou melhor, o nosso olhar para aquilo que nos rodeia, aquilo que já vivemos e o que projetamos, é o olhar de quem enxerga o mundo pelo filtro da narrativa. E aqui entende-se narrativa por aquela forma em que intriga (o “plot”, como fala Brooks) é o que liga o passado, o presente e o futuro, criando relações de causa e consequência, emprestando alguma via de compreensão, explicação e previsão para um mundo que, de outra forma, ou informe, poderia se apresentar simplesmente como uma série de eventos aleatórios sem relações aparentes entre si. O impulso narrativo é tão antigo quanto nossa literatura mais antiga: os mitos e os contos folclóricos parecem ser histórias que contamos e recontamos a fim de explicar e compreender quando nenhuma outra forma de explicação seria capaz”, diz Brooks. Para ele, esta utilidade permanente da narrativa se dá justamente por conta da intriga – a organização aristotélica da narrativa, que associa fatos e nos leva a ver o futuro como decorrente do presente e o presente como decorrente do passado, em relações causais e marcadas por motivações compreensíveis. “A narrativa demarca, encerra, estabelece limites, ordens”, diz Brooks. Sim. A narrativa enquadra.

²⁹ HAMBURGUER, A. Doctypes, p.129-130.

Seleciona eventos e sugere ou mostra relações entre eles, enquanto outros eventos e possíveis relações ficam de fora. Não há como mostrar algo sem estabelecer um enquadramento ou critério. E o critério da intriga é esse: relações causais entre eventos e exposição finita de uma ideia de passado, presente e futuro relacionados entre si. O narrador de uma dada história então, para Aristóteles, seria a voz que performa uma “imitação da ação”, a voz que nos conta essa narrativa cuja base é a lógica da intriga. Brooks afirma que toda narrativa oral ou escrita, se pretende ser compreensível, está baseada na intriga. Brooks define a intriga da seguinte maneira: “é o princípio de interconectividade e intenção sem o qual não temos sucesso em acompanhar os elementos descritos – eventos, episódios, ações – de uma narrativa”. É aquilo que nos permite construir a ideia ou a sensação de um todo. É claro que esta intriga pode acontecer via uma estrutura mais rígida ou menos, e as conexões serem mais frouxas ou não. A intriga, obviamente, não precisa ser uma conexão linear e cronológica de eventos e ações. Há, basicamente, duas maneiras de contar uma narrativa: seguindo a ordem cronológica dos eventos que a compõem ou não seguindo esta ordem, fraturando-a, realizando jogos de idas e vindas entre diferentes tempos – e dentro desta forma de contar há muitas outras subformas diferentes de estabelecer uma narrativa não-linear. Nestes casos, o leitor usa sua capacidade de interpretação para reconstruir conexões e motivações entre os eventos apresentados fora da ordem linear – que se tornaram mais populares na literatura pós-moderna, feita dentro de uma atmosfera de desconstrução do ponto de vista único, do narrador controlador e onisciente e de uma descrença no tempo como fator natural de progresso.

Brooks afirma que da metade do século XVII até o meio do século vinte (quando acontece a Segunda Guerra Mundial), as sociedades ocidentais sentiram uma “extrema necessidade ou desejo por intriga (ou enredo), seja na ficção, na história, filosofia, ou qualquer outra ciência social, o que de fato veio a acontecer com o Iluminismo e o Romantismo”. É durante esse período que a História substitui a teologia como principal discurso e imaginário para a explicação sobre as sociedades humanas e perguntas fundamentais sobre quem somos. Quando a História é o recurso determinante para o estabelecimento de verdades, para responder quem somos é preciso entender onde estamos, de onde viemos, o que aconteceu, como as coisas foram feitas e o que aconteceu. Esse filtro de olhar acaba por não se ater à História e faz com que a origem das coisas seja uma constante busca para entender o presente – isso na filologia, antropologia, arqueologia, biologia evolutiva, entre outros – e que a ideia de construção de relações

entre o passado e o presente seja em si mesmo um fato de autoridade para que os próprios campos de estudo se constituam e tenham legitimidade para tal. A proliferação de narrativas inspiradas na lógica da intriga no século dezoito acontece justamente porque o modelo de explicação teológico entra em declínio, e assim, sem um guarda-chuva sagrado que organizaria e explicaria tudo para todos – com ideias sagradas de redenção, de escolhidos, de uma segunda vinda de Cristo, entre outras que colocavam o humano em contato com o eterno –, criam-se diversos outros campos explicativos e de produção de conhecimento e imaginário inspirados pela intriga. As relações entre passado, presente e futuro, e a conexão entre os eventos, refletindo-se em causas e consequências, substitui, como modelo de explicação, compreensão e projeção a visão sagrada, teológica, eterna. Isso se dá durante o Iluminismo e o Romantismo, e no século XIX vemos o que Brooks chama de uma “obsessão com questões como origem, evolução, progresso, genealogia, as bases da narrativa histórica como o modelo de explicação e compreensão necessário por excelência”.

A Primeira Guerra Mundial, no entanto, arrefeceu a crença na intriga como um elemento que levava a narrativa a partir de uma ideia de progresso. O Modernismo suspeitou da intriga (do enredo), e ao longo do século XX vimos autores tentando fugir daquilo que ficou conhecido como uma arbitrariedade da intriga, uma espécie de artificialismo, pois a vida não seria organizada, mas sim um caos e nem sempre há relações de causa e efeito entre as coisas – então vimos iniciativas como o dadaísmo, e tentativas de não narrar (não narrativas, ou antinarrativas), não ligar eventos de maneira consequente, mas apenas mostrar ou apenas descrever, numa espécie de valorização do banal e do espontâneo – compreensível também dado que abdicamos das narrativas do sagrado e do Escolhido, e assim passamos a contar histórias sobre pessoas comuns –, para fugirmos da seletividade e da arbitrariedade da intriga (o que levou a desconfianças com a posição e os valores do narrador, e logo a uma dificuldade com o narrador onisciente em terceira pessoa). Ou paródias que, usando dos mecanismos da intriga, os denunciavam e tentavam não os levar tão a sério – demonstrando que o próprio narrador sabia do que se tratava, ou seja, não se colocava como neutro, tentando contornar assim a arbitrariedade da trama. De maneira que, mesmo que em certa camada a desacredite, acaba por não esconder inteiramente a dependência da intriga e do narrador. E, assim, Brooks define a intriga – ou a trama, ou o enredo – como “algo na natureza da lógica do discurso narrativo, a dinâmica organizacional de um modo específico de entendimento humano”.

O pensamento de Brooks sobre a intriga (trama, enredo) deriva da concepção de *mythos* para Platão, a combinação de eventos ou coisas que acontecem na história. Para Platão, o *mythos* e a *práxis* (a ação) eram prioritárias na narrativa, mais do que o *ethos* (o personagem). Para ele, é a intriga que estrutura a tragédia – gênero do qual derivamos o entendimento da narrativa – e ela precisa ter um início, um meio e um fim. As relações entre início, meio e fim são percebidas pela capacidade de formar memórias, e por isso, para Aristóteles, é importante que a intriga tenha uma duração ou um comprimento que seja apto ao registro pela memória. E, por isso, Brooks chega a definir a intriga como uma “operação estruturante provocada por, e tornada necessária por, aqueles significados que se desenvolvem através da sucessão e do tempo”. Esta é uma definição interessante porque nos permite localizar a própria noção de intriga dentro de uma certa experiência de sentido e significado. A intriga seria assim a operação que nos permite compreender significados dentro de uma experiência de sucessão, numa temporalidade em que percepções se acumulam, passando de um elemento a outro – ou de um trecho a outro, ou capítulo a outro – e estabelecendo relações entre eles, para que no final formemos uma certa impressão do todo. Isso quer dizer que a intriga não é a única forma de produzir significado, mas uma determinada forma, que está associada a uma sequencialidade, uma sucessão e a interconexão dessas coisas que se sucedem, numa relação com o tempo de fruição dessas coisas.

É exatamente esta forma, que, repetida, transforma-se em uma lógica, o que, para Jacques Rancière, caracteriza a ficção. Geralmente vista como produtora de imaginários, como fabulação, a ficção, para o pensador francês, delimitaria mais a sua especificidade pela maneira como cria uma inteligibilidade do mundo. Estruturação da experiência de mundo, essa, que se dá em torno da intriga – com início, meio e fim enredados nela. E para Rancière, tal estrutura está em consonância com o mundo anterior à modernidade e às demandas democráticas. Um mundo com leis estáveis, encadeados em causalidades, regido pelo poder da nobreza e marcado por espaços fechados. Essa tessitura concatenada deixaria de ser a mais adequada a um mundo que contou com revoltas do proletariado e colocou a burguesia no poder. Para ele, a apreensão do mundo pré-moderno passava por princípios como: quem é que age? Quem pratica a ação? Que tipo de ação era narrada? Rancière faz perguntas inspirado pela tragédia grega, por Shakespeare, por um mundo que concatenava ações dos nobres. Aristóteles, para o francês, estaria descrevendo a ficção a partir desse mundo que valoriza a ação do nobre. O pobre poderia até aparecer nessa literatura, mas sempre em um papel secundário ou cômico – que seria o lugar do

homem do povo na época pré-moderna. Aristóteles expandiria, como uma regra, para toda a ficção esse modelo da tragédia dos nobres. A verossimilhança, para ele, está ligada à lógica da intriga: ou seja, é o necessário para que a ação da nobreza aconteça. Por isso Rancière se coloca contra a verossimilhança. Ele é contra a literatura que faz de si um enredo inteiramente concatenado para que aconteça o que é preciso acontecer para que a ação (dos nobres) se desenvolva. Nisso, Rancière enxerga uma postura antidemocrática. Já a literatura moderna, para Rancière, é a literatura das revoluções. Ela seria democrática porque nela há espaço para o pobre e para as pequenas ações, as ações não heroicas segundo o padrão da nobreza. O pobre não pode fazer o “grande gesto”, a “grande ação”, porque o pobre está ocupado com trabalhos e necessidades que não são tradicionalmente consideradas como heroicas. Assim, as grandes ações estariam ligadas à nobreza, e aí a literatura moderna procura se afastar da ação e se aproxima do tempo lento, das ações pequenas, do barômetro de Flaubert do qual nos fala Roland Barthes – que, para Rancière não é para dar efeito de real, como pensa Roland Barthes, mas sim porque no novo regime do cotidiano um barômetro é importante: se há espaço para o homem insignificante há também para o objeto insignificante, e isso é democrático no romance moderno – ainda que Flaubert não dissolva a intriga. O barômetro expressa um novo olhar, um olhar para o qual o pequeno e comum importa. Na literatura moderna, as coisas que antes não pareciam merecedoras de atenção, passam a ter o seu espaço. Não só pessoas como objetos corriqueiros. Então o detalhe passa a ser muito importante – não à toa, em livros contemporâneos de “escrita criativa”, costuma haver sempre um capítulo para o detalhe, com exemplos de boas escritas de detalhes. É possível encontrar esse tipo de capítulo em obras como *Para ler como um escritor*, de Francine Prose, e *Escrever ficção*, de Luiz Antonio Assis Brasil.

Para Rancière, o regime representativo apresentado por Aristóteles privilegiava a nobreza, os espaços fechados e o tempo exclusivo a um ou outro espaço³⁰. Em Shakespeare temos sempre ações de nobres. Na tragédia grega, em Édipo Rei, por exemplo, mesmo que Édipo fira as leis, como casar-se com sua mãe, ele compartilha dos valores dos nobres. As noções de unidade de tempo, unidade de espaço e de ação não são adequadas para um mundo em convulsão ou um mundo que reivindica atenção à vida e ações do homem comum. No entanto, de maneira geral, para Rancière essa visão nunca teria sido superada. Mesmo com Barthes, que, para Rancière, teria rendido homenagens

³⁰ Cabe lembrar que Jacques Rancière atualiza questões trazidas antes por Georg Lukács e Theodor Adorno. Tais relações entre ficção e política não são novas, inéditas.

a Aristóteles quando fala do efeito de real do barômetro. Rancière estabelece uma tensão entre tirania da intriga e a democracia romanesca. A democracia romanesca pede o fim desse tempo concatenado. O tempo dela seria uma temporalidade de coexistências, tudo ao mesmo tempo, simultâneo, o detalhe excessivo, o banal, o trivial, um mundo multifacetado, que se desvencilha da alteza e da nobreza. Nada de recorte limpo como é a tessitura da ficção pensada por Aristóteles. Rancière encontra essa “democracia romanesca” na literatura moderna. A literatura que usa homens comuns como seus protagonistas, espaços abertos, a rua, os pobres, ações pouco significativas, objetos, detalhes, vidas “menores”.

Só que, para Rancière, a lógica da intriga preconizada por Aristóteles não se restringiu nem se restringe ao campo da ficção e rege as narrativas em geral, narrativas de outros campos, como a comunicação, a historiografia, as ciências sociais, as ciências biológicas... esses discursos teriam incorporado tais regras da ficção e funcionariam também eles de acordo com elas.

A ficção não seria assim um lugar de produção de histórias diferentes da realidade, mas sim um modo de apreender o real. A ficção seria a lógica, a lógica da intriga, da qual Aristóteles tratou. Para Rancière, a ficção não é a criação de mundos imaginários, mas uma lógica de apreender o real, de estruturar a experiência de mundo: é apreender o mundo por meio da lógica da intriga. A ficção formula uma inteligibilidade – assim como o banco de dados formula uma inteligibilidade.

A ficção elege os fatos que ela vai tecer, ela elege a ordem em que serão apresentados os fatos e elege quem estará nessa trama, quem vai agir e quem não vai. E, para Rancière, aí a ficção e política se encontram. Pois a política seria exatamente constituída desses mesmos tipos de eleições. Para Rancière, a ficção interessa em relação a quem ela inclui, como o tempo flui ou não, quais espaços são frequentados e quais ficam ausentes – o que ele justamente chama de “partilha do sensível”. Na literatura moderna, Rancière encontraria a democracia nesse sentido, pois na literatura moderna menciona-se objetos, personagens, ações que não são exatamente necessárias para o desenvolvimento em torno da intriga.

No mundo moderno, o fim da narrativa seria sempre falso, sempre problemático, porque, se quero falar do cotidiano e das pessoas comuns, “substituíveis”, a história nunca acaba, ela sempre continua no próximo homem comum, e as ações nunca têm um significado fechado. Por isso, a literatura moderna já foi considerada como sem coluna

vertebral, errática, porque não há intriga ancorando tudo e enredando tudo. Há o valor das vidas minúsculas.

O mundo dos palácios, da nobreza, tem uma coesão temporal. Mas o mundo real do homem comum, um mundo multifacetado, não tem princípio, meio e fim. Valorizar um fim é já um olhar que privilegia certa forma de estruturar o mundo e a experiência. Seria então a forma do banco de dados uma forma mais adequada à percepção de inacabamento e da infinitude que viemos ganhando da modernidade para cá?

Na lógica da intriga, a ideia é imprimir um sentido. E os discursos científicos, historiográficos, jornalísticos beberiam nessa fonte. A literatura teria ensinado muito às ciências sociais e à história sobre essa lógica da intriga, para Rancière, e seria a literatura moderna que teria ensinado às outras ciências que um detalhe aparentemente bobo ou insignificante pode fazer a diferença, pode ser importante. Por exemplo, a ideia de Marx de que uma mercadoria pode carregar uma série de simbolismos, sendo assim uma reificação, teria sido retirada de romances de Balzac. A valorização do acaso e do aparentemente insignificante na teoria de Freud já estaria presente no romance policial moderno, onde um detalhe pode levar para uma compreensão ampla sobre o problema inicialmente proposto.

Andy Warhol faz o filme *Sleep*, em 1963, com um homem dormindo durante horas. Georges Perec, em 1974, explora a cidade em *Tentativas de esgotamento de um local parisiense*. Em 1964, Clarice Lispector e seu *A Paixão Segundo GH*, que tem um fiapo de intriga. A intriga vai sendo dissolvida pela literatura modernista e contemporânea. *Esperando Godot*, por exemplo, uma peça em que personagens esperam por outro e dialogam ou melhor murmuram enquanto esperam, num cenário de pós-guerra. Ou a ideia e a prática de uma literatura conceitual por Vanessa Place, Craig Dworkin, Kenneth Goldsmith, Alex Hamburguer, Raphael Sasaki. São estratégias que a literatura contemporânea busca para fugir da intriga, tentativas de produzir outros regimes de percepção do sensível.

Mas se para Rancière o discurso da ciência, da publicidade e do jornalismo, por exemplo, giram em torno da intriga, utilizando-se de sua lógica, de sua forma de inteligir o mundo, poderíamos dizer que o conto “Planta circular”, de Marta Barcellos, ao colocar, em um enredo, registros literários, publicitários e científicos, não está, no fundo, fazendo nada muito incomum, pois os três tipos de registro trabalham com a mesma lógica, a da intriga. Nossa concepção aqui, do conto de Marta, é justamente essa: há, anteriormente à existência do conto, uma pesquisa que transforma vivências em dados – pesquisa essa

com a qual a autora travou contato antes de escrever o conto –, e seriam esses dados, em seu formato “puro”, uma forma não narrativa. É somente quando os dados são colocados em discurso, como na introdução da pesquisa (a parte 3 do conto de Marta, ainda que alterada), é que eles ganham uma lógica de intriga, ainda que pequena. A pequenez dessa lógica se amplia quando, depois de ser retirado da forma banco de dados para ser colocado em narrativa científica, esta narrativa científica passa, ao lado dos registros publicitário e literário, a fazer parte de uma lógica da intriga mais intensa e mais ampla. O gesto de Marta é o de devolver os dados para a intriga. Em seu registro pós-moderno, sem fechamento conclusivo, numa narrativa esburacada, o conto guarda ainda a lógica da intriga, pois nos remete a um centro – ainda que oculto – no qual são enredados início, meio e fim – ainda que a ordem fique indeterminada. De maneira que Marta traz à intriga aquele formato que, na origem – e que não aparece materialmente no conto –, era antiintriga. Veremos isso mais detidamente no capítulo dois.

A forma do banco de dados nos parece a princípio uma forma antiintriga, antiaristotética e, como dirá Lev Manovich mais adiante, talvez até antinarrativa. Não há questão central que remede início, meio e fim, pois não há início, meio e fim. Talvez, possamos pensar que após a literatura moderna se afastar dos personagens da nobreza e se centrar no homem comum, a forma banco de dados não faria distinção alguma entre homem nobre e homem comum, pois ambos produzem dados, e estaria mais interessada no coletivo de homens, nivelando-os por seus rastros sem depreender desses rastros algum significado – o que distinguia, na literatura clássica e na literatura moderna, grandes gestos e pequenos gestos. Sendo assim, e seguindo o pensamento de Rancière, nossa aproximação da lógica do banco de dados cria, mais do que uma tensão entre fabulação e realidade, uma disputa entre dois modos de apreensão do real.

Tais modos de apreensão do real apresentam diferentes modulações para questões como: qual a ordem? Quem elege a ordem? O que importa na seleção do que vai entrar? Quais são os critérios? Quem/O que participa e quem/o que não participa? É por essas questões que Rancière aproxima ficção e política. Porque, para ele, a lógica da intriga é uma forma de partilha do sensível, uma forma de olhar, uma forma de tornar inteligível. Uma forma de organizar as pessoas, os eventos, o tempo. Estabelecer um início, ou melhor, a necessidade de um início, já é estabelecer um pressuposto de estruturação da experiência de mundo. É o que um exemplar da literatura moderna, como Machado de Assis, questiona quando, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o narrador se apresenta já tendo morrido e pouca importância dá ao seu nascimento. Ou seja, não importa tanto o

início e o fim, mas o meio. Afinal, o mundo real, o mundo dos espaços abertos, das muitas coisas acontecendo, não tem início, meio e fim, ele está sempre acontecendo.

Como dissemos, para Rancière, a literatura moderna teria ensinado às outras ciências que um detalhe aparentemente bobo ou insignificante pode fazer a diferença, pode ser importante. Como dissemos, a valorização do acaso e do aparentemente insignificante na teoria de Freud já estaria presente no romance policial moderno, onde um detalhe pode levar para toda uma compreensão sobre o problema proposto. É essa atenção aos detalhes, no entanto, ensinada a nós pela literatura moderna que, numa espécie de hipérbole, tem sua continuidade na ideia de que o banco de dados é o guardião da verdade, haja vista a capacidade das máquinas em registrarem cada passo nosso, até mesmo o detalhe mais insignificante.

Cabe mencionar que o olhar para o aparentemente secundário, o resíduo, os pormenores normalmente considerados sem importância, aquilo que é considerado trivial, disse o próprio Freud, foi encontrado por ele em artigos do italiano Giovanni Morelli publicado em uma revista alemã entre 1874 e 1876. Em seus textos, Morelli propunha que a atribuição de autoria a pinturas sem assinatura não deveria ter como foco as principais características de um autor – como determinada maneira de ele pintar o sorriso ou o olhar – mas características menores, pois ela estaria o detalhe que revela a não imitação, a não cópia, ou seja, é nos detalhes, no secundário que estaria a marca da autoria, a marca do indivíduo. É a partir daí que o historiador Carlo Ginzburg constrói a noção de um Paradigma Indiciário, um orientação do olhar que Ginzburg diz ser frequente nas ciências humanas, mas pouco teorizado. O Paradigma Indiciário seria, assim, uma modulação do olhar pesquisador que se deu por meio de um conjunto de saberes que passaram a mudar a escala de apreensão do real. E ele retoma, em *Mitos, emblemas e sinais*, justamente a literatura policial moderna, ao dar como exemplo o conto A caixa de papelão, de Arthur Conan Doyle, uma história em que Sherlock Holmes descobre a identidade de uma vítima por meio das características específicas da sua orelha, que havia sido cortada e enviada a caixa referida no título do conto.

2.5. BANCO DE DADOS E SUA LINGUAGEM

Vivemos um tensionamento entre as imersões em narrativas e *flaneries* por coleções. Se eu tomar minha própria prática como fonte de pensamento, posso dizer que a passagem do meu trabalho no blog MixLit – onde compunha narrativas me apropriando

de trechos de livros, para que formassem uma nova história breve – para a realização dos murais da série de intervenção urbana *Paginário* representa essa passagem da pulsão narrativa para o impulso da coleção. Os *Paginários* são espécies de murais a céu aberto. Essa passagem representa também a saída da ideia de criação individual – mesmo que seja uma recriação a partir de trechos de autores – para uma lógica da produção colaborativa. Se com o *MixLit* eu sentia agir em mim o estímulo da hiperleitura, a prática do hiperlink, absorvida pelo tempo dedicado a leitura e navegação em computadores, com o *Paginário* ponho em prática elementos que me chegaram para além do navegador, mas pela interface em geral, o arquivamento, a coleção, a série de documentos listados, o registro deles e de cada atualização de arquivo.

Quando o projeto foi batizado de *Paginário*, tivemos como referência – não só seu nome, mas também seu conceito – a *Escadaria Selarón*, localizada no bairro da Lapa, no Rio de Janeiro. A *Escadaria Selarón* é conhecida, dentro outros motivos, por ter entrado para o *Guinness Book* – o livro dos recordes como o painel de arte urbana mais comprido do mundo, o que já deixou de ser. No entanto, temos aí uma obra de acumulação, uma obra em que a coleção é primordial. Seu efeito vem do acúmulo de azulejos de cerâmica coloridos, um ao lado do outro, em cima do outro, embaixo do outro, um acúmulo realizado ano a ano, principalmente entre 1990 e 2000, que resultou numa obra de aproximadamente 125 metros de comprimento (mesmo comprimento da escada) e mais de dois mil azulejos. O aspecto privilegiado da *Escadaria Selarón*, em fotos, vídeos, reportagens, costuma ser a sua dimensão gigantesca e a sua combinação de cores vivas. Pouco se fala que é uma obra também para ser vista e lida, pois cada azulejo traz pinturas, mensagens, textos, indicações, como aquele que explica como o pintor chileno Selarón, depois de algum tempo trabalhando sozinho na acumulação dos azulejos, passou a receber de conhecidos e amigos que viajavam pelo mundo envelopes com azulejos enviados de outros países. O que deu à *Escadaria* um caráter de obra colaborativa, ainda que Selarón tenha sido uma espécie de iniciador e gestor dessa enorme coleção. Voltando ao nome *Paginário*, o sufixo “ário” vem do sufixo “aria”, de “*Escadaria*” como uma longa escada ou uma coleção de degraus. Então pensei em *Paginário* como uma longa página ou uma coleção de páginas. Nos dois trabalhos, tanto na *Escadaria* quanto no *Paginário*, o detalhe do que está em um azulejo ou em uma página parece importar menos do que a coleção inteira: um azulejo é único e carrega sua imagem e sentido únicos, assim como uma página com seu texto que foi escolhido afetivamente por uma pessoa, mas se alguém deixar de ver uma página ou um azulejo específico, não terá deixado de fruir da obra ou

de se deparar com suas forças, suas propostas. A relação causa-efeito não é estruturante como é numa narrativa. Um azulejo específico ou uma determinada página não estão lá por adensarem, contrastarem, dialogarem com o conteúdo de um outro azulejo ou página específicos. Sabemos que isso acontecerá, mas não foram postos exatamente onde foram por esse motivo. Há uma abertura para o acaso, o imponderável e, mais, para a ideia de que o acúmulo é mais importante do que o detalhe. Trata-se de uma arte de quantidade, que acompanha e expressa esta modulação da passagem de uma forma cultural de experiência e de comunicação da narrativa para a forma de um mosaico, ou um atlas.

Neste tipo de arte, uma das questões mais prementes para a curadoria e crítica de arte se repete: a questão dos critérios. E é por isso que se fala em autor-curador, ou em pós-produção – o artista resolveu enfrentar o mesmo problema do crítico e do curador: selecionar, criar relações, aproximar ou criar atritos e fricções, pensar relações, mas, com qual critério? A arte de coleção ou composicional perde sua força se não há elemento que faça, de alguma forma, os itens da coleção girarem em torno de um mesmo centro gravitacional, enfim, que haja algum fio ou noção que os perpassa. Então o artista enfrenta a questão: qual o critério para reunir os elementos da minha obra? Como lido com todos os dados disponíveis? Aí temos o autor-curador. A própria arte da montagem, a arte do remix, um dos centros nervosos do nosso Escrever sem escrever pode ser visto como uma possibilidade criativa diante de tamanha quantidade de dados disponíveis, mas, principalmente como ato criador cuja própria natureza estaria em enxergar as obras, o caldo cultural, como dados manipuláveis. O remix, o mash-up, as obras de montagem e colagem são obras que respondem ao acúmulo e, se, por exemplo, J.K. Rowling e Dostoiévski podem ser vistos ambos como dados da cultura livresca, eu posso passear por eles, entrar um pouco em cada um e fazer com partes deles o meu remix. É a lógica do uso, como está lá em *Escrever sem escrever*, quando o meu olhar para duas coisas que, em detalhe poderiam ser bastante diferentes, acaba por se aproximar deles com uma única pergunta: servem ou não servem para a minha intenção? Coloco-os lado a lado dentro do meu recorte: aquilo que pode me servir para o meu texto ready-made.

Em contraste com a narrativa e a intriga, as bases de dados, diz Lev Manovich,

não contam histórias, não têm início ou fim; de fato, não têm desenvolvimento temático, formal ou de outro tipo que organizaria seus elementos em uma sequência. No lugar disso, são coleções de itens individuais, onde cada item tem a mesma significância que o outro.³¹

³¹ MANOVICH, L. The language of new media, p.194.

Manovich define a base de dados como “uma coleção estruturada de informação”. O usuário pode ver esses dados, navegar por eles, pesquisá-los – experiências muito diferentes da fruição de uma narrativa, por exemplo, muito diferentes da experiência de ler um romance ou assistir a um filme. O banco de dados, assim como a narrativa, apresenta uma forma de ver o mundo. Uma forma de ver o mundo que podemos chamar de filtro. Um filtro é como algo aplicado diante dos nossos olhos – olhos, aqui, simbolizando a percepção como um todo –, feito uns óculos. Se estamos com os óculos, vemos de um jeito. Se estamos sem, vemos de outro. Mas um filtro imaterial não é algo que se pode colocar ou tirar quando quiser. O filtro é um resultado do caldo cultural, econômico, social, tecnológico que orienta a percepção em certa época e lugar, e em nossa época e, em centros urbanos e grandes capitais, é perceptível como, desde a popularização da internet dos computadores pessoais – algo que aconteceu nos últimos 30 anos no Brasil e nos últimos 40 anos nos locais onde essas tecnologias começam a ser produzidas, como nos EUA – e, depois, com os dispositivos móveis como os smartphones e o gradeamento da Internet em redes sociais, toda a nossa percepção de mundo – desde o tempo, as relações afetivas, profissionais, a noção de distância e proximidade, enfim, quase tudo – foi transformada. Por isso, Manovich fala das mídias digitais como um filtro e, a sua maneira de organização de conteúdo, o banco de dados, como uma “forma cultural em si mesma”. Uma nova forma simbólica da era do computador, ou, como Manovich lembra, Lyotard chama de “sociedade computadoriza” em *O Pós-moderno*, de 1979.

Importa que o banco de dados é esta nova maneira de estruturar nossas experiências de nós mesmos e do mundo, maneira esta que, hoje, dará no que Byung Chul-Han chama de sujeito quantificado, e no que Harari chama de dataísmo. O banco de dados, a coleção de elementos, a lista florescem como essa forma de estruturação da experiência não por acaso, é claro, e tal evento está associado a outros mais amplos: para a filosofia, após Nietzsche, Deus morreu e perdemos a ideia de um ser transcendental que a tudo olha e tudo obra em seu nome; e assim tivemos o fim das grandes narrativas transcendentais com o Iluminismo que inicia uma era da razão – uma era radicalizada pela sociedade contemporânea computadorizada que é totalmente avessa a terrenos obscuros da existência, como o misticismo, os mistérios, o obscuro, o incontrolável e por isso faz com que a ciência avance onde puder, buscando a transparência, buscando jogar luz e compreensão onde antes não se via razão. Numa sociedade como essa, em que não há mais grandes sentidos e transcendência, o banco de dados se encontra bastante

adequado³². Nossa tese, no entanto, passa por questionar essa aparente neutralidade dos dados e seus usos. Se Flusser temia a substituição do alfabeto por códigos numéricos é porque tais códigos não captam o disforme, não captam a sombra. Captam o invisível, sim – aqueles gestos que de tão mínimos não se registram em nossa consciência, isso os dados captam. Mas não captam o que sentíamos enquanto realizamos tais gestos, e as palavras, sim, elas podem dizer o mais ou menos ou o indeterminado, enquanto os códigos e números não. Talvez seja por isso que Peter Brooks caracteriza a narrativa literária como aquela a que recorremos quando não podemos dizer as coisas por outros meios. No entanto, como diz Byung Chul-Han, hoje o sujeito interiorizado importa menos do que já importou e valem mais as experiências compartilhadas, fotografadas e expostas, os textos registrados, que viram todos elementos a serem lidos por algoritmos que os transformarão em alimentos para bancos de dados. Assim, de certa forma, pela modulação da linguagem, pela passagem da cultura da palavra, da narrativa, para a cultura do dado, do arquivo, da coleção, estaríamos já trabalhando com uma outra lógica que não é a lógica da teleologia, do sentido, do início-meio-fim. Agora estamos numa lógica de coleção estruturada ou não de imagens, textos e outros itens informacionais. Vivemos uma mudança de modelo. Obras como as de Alex Hamburguer, Raphael Sasaki e, de forma bastante diferente, o conto de Marta Barcellos, demonstram que este novo modelo também está tendo e terá desenvolvida sua poética e sua estética.

A predominância da noção de coleção está por todas as partes na cultura digital. Desde os antigos disquetes, passando por CD-ROM, até os atuais pen-drives, todos são coleções, agrupamentos, bibliotecas virtuais – mídias de armazenamento. É claro que CD-ROMs são de outra fase, mas é curioso pensar que, quando a internet, disquetes e CD-ROMs se popularizaram, os próprios sites pareciam meros estoques de informação, coleções de elementos separados. Textos e imagens separados por datas, às vezes algum vídeo, todos indexados, e uma lista de links para onde ir, ou seja, um pequeno arquivo de páginas relacionadas. Com a instituição das redes sociais nos anos 2000, principalmente o Orkut e depois o Facebook, a navegação por múltiplos bancos de dados – os sites, blogs, photologs – foi modulada para acontecer dentro da própria rede social, que operava numa ideia de comunidade. O espaço comum se tornou aquele das comunidades, grupos e

³² E é por isso que a contracultura da época, ou a cultura dos grupos pensados como “minorias”, busca, nesse momento, estabelecer novas narrativas compostas do resgate de narrativas antigas. Porque a cultura hegemônica, esta que planifica a realidade e a gere por números, apaga a relevância e as consequências que só podemos observar por meio da organização de narrativas. E é claro que os números, neste caso, na política, fazem parte também de uma narrativa que tenta se passar por neutra.

timelines das redes sociais. A navegação foi gradeada. Pois redes como facebook, twitter e instagram são como condomínios gradeados, que isolam o usuário da navegação livre e aleatória que ocorria na internet dos anos 90, feito organizadores do caos, mas obviamente não neutros, trazendo para dentro de si todo o conteúdo possível que interessa para manter o usuário ali, sem a necessidade de sair da própria rede. A navegação ficou centralizada em uma ou duas redes e assim ganhamos a sensação, que antes ficava difusa pela navegação mais aberta, de que estamos produzindo conteúdo para a própria rede. Este conteúdo, claro, são nossas próprias postagens, nossos arquivos disponibilizados, as compras que fazemos, os conteúdos que subimos para a rede. Diferente de uma narrativa que tem início, meio e fim, o banco de dados está em permanente mudança, pois sua própria natureza é se alimentar de mais e mais dados justamente para se tornar um banco de dados mais eficiente. A eficiência de uma narrativa está, habitualmente, na forma como ela impacta o leitor, e para este impacto, como já dissemos, o seu final é essencial, pois ele sugerirá os significados que ainda não foram distinguidos pelo leitor ao longo da narrativa. O final estabelece um tom. Já o banco de dados não trabalha com finais. Trabalha com inclusões, adições, pois não se trata de uma eficiência medida pelo impacto, e sim uma eficiência que auxilie na previsão dos comportamentos. Quanto mais informação um banco de dado tem, mais ele poderá cruzar dados e estabelecer previsões mais acuradas.

Lev Manovich diz que

a natureza aberta da Internet como um meio significa que os sites nunca precisam estar finalizados; e raramente estão. Os sites sempre crescem. Novos links são adicionados aos que já estavam lá. Adicionar novos elementos ao final da lista é tão fácil quanto inseri-los em qualquer lugar. Tudo isso contribui ainda mais para a lógica anti-narrativa da Internet. Se novos elementos são agregados o tempo todo, o resultado é uma coleção, não uma história. De fato, como alguém pode manter uma narrativa coerente ou outro desenvolvimento de trajeto se o material muda o tempo todo?³³

Por isso, para Manovich, a forma do banco de dados e a forma da narrativa são “inimigas. Competindo pelo mesmo território da cultura humana, cada uma delas tenta ser exclusiva na construção de sentido a partir do mundo”.

³³ Ibidem, p.196.

2.6. DATAÍSMO

O historiador Yuval Noah Harari diz que tamanho embasamento da cultura e das ações nos bancos de dados faz com que o humano deixe de confiar em suas percepções individuais, julgando-as sempre desconfiáveis frente o que é possível depositar de confiança nos dados. Esse processo de exteriorização vem de algum tempo e, para quem realizou uma graduação em psicologia como eu, remonta ao início dos anos 2000 quando as melhores revistas científicas de Psicologia traziam artigos com títulos que falavam de “alma” e “paixão” e, ao virar as páginas, percebia-se que elas tratavam mesmo é de hormônios, neurotransmissores e química cerebral. O amor era um surto hormonal. Para o escritor Pascal Quignard, “ter uma alma, isso quer dizer ter um segredo”. E não é que não tenhamos mais segredos, mas é que a mudança na topologia da subjetividade indica que a interioridade não importa mais tanto, e logo, os segredos não importam mais tanto, afinal, numa sociedade democrática e liberal, podemos falar e falar de qualquer coisa, e as ciências e as formas de saber progridem em direção ao clareamento de tudo, sem deixar zonas obscuras, ou forçando a zona obscura a se modular, via linguagem, em algo quantitativo e verificável, o que não deixa de ser uma espécie de colonização quantificadora e ansiosa por transparência da zona obscura. Diz Harari que

Na época de Locke, Hume e Voltaire, os humanistas alegavam que “Deus é um produto da imaginação humana”. O dataísmo hoje faz os humanistas sentirem o gosto do próprio remédio e lhes diz: “Sim, Deus é um produto da imaginação humana, mas a imaginação humana por sua vez é produto de algoritmos bioquímicos.”³⁴

Se a imaginação humana – que contribui para problemas tradicionalmente tratados pela psicologia, como a paranoia, o ciúme e a inveja – é resultado da biologia de cada um, bom, então consideramos que encontramos a raiz da questão e devemos trabalhá-la diretamente. Por isso, “alma”, “paixão” e “amor” passam a ser majoritariamente abordados pelo que há neles de biológico, bioquímico, corporal. O que há neles de localizável no organismo. É uma virada psiquiátrica, uma virada bioquímica e uma virada da quantificação. Que repele aquilo que não é empiricamente e materialmente observável. Assim, metafísica e interioridade perdem espaço para a quantificação e a exterioridade (aquilo que é observável, registrável e, assim, alcançável) ou, ainda a interioridade capturável (hormônios, neurotransmissores, etc). A forma de acesso à experiência humana deixou de ser majoritariamente mitológica, religiosa ou fabulatória para então se

³⁴ HARARI, Y.N. Homo Deus, p.392

tornar científica e, agora, matemática e biotecnológica. Por isso, a identificação de alma com hormônios. Por isso, a identificação de paixão com serotonina. Temos uma nova forma de acesso (ou de estruturação) a elas, e assim podemos determinar doses e tratamentos. O conto “Planta circular” entra nesse debate, refletindo sobre como o boletim psiquiátrico de um rapaz pode ou não falar sobre ele ou por ele. Para Harari,

o humanismo demanda que demonstremos garra, que ouçamos as mensagens interiores mesmo que nos assustem, que identifiquemos nossa voz autêntica e que sigamos suas instruções independentes das dificuldades. O progresso tecnológico tem uma agenda muito diferente. Não quer ouvir nossa voz interior. Ele quer controlá-la. Quando compreendermos o sistema bioquímico que produz tais vozes, poderemos brincar com os interruptores, aumentar o volume aqui, diminuir ali e tornar a vida humana mais fácil e confortável.³⁵

Harari se pergunta o que houve com o mandamento humanista “Ouça a si mesmo?” Diz ele que não é mais óbvio e que desistimos da autenticidade, pois como determinar a autenticidade de um eu que pode decidir, por meio de substâncias e operações, quais vozes silenciar e quais amplificar?

Percebam que essas são indagações que ecoam, no âmbito amplo da sociedade e da vida humana em geral, aquelas trazidas para o campo da escrita, da literatura e da poesia pela noção da escrita conceitual como uma vertente da escrita não-criativa (e algumas obras nem tão conceituais, mas que operam por meio da apropriação). Ouvir a si mesmo não é a questão ali, e sim compor um texto, sem enxergar a escrita como um veículo da subjetividade do autor, e sem enxergar o autor como uma instância que busca autenticidade no sentido de executar um gesto e um estilo que é só dele. O escritor estadunidense David Shields declarou:

Estou achando cada vez mais difícil simplesmente “escrever”. O ato de selecionar e esculpir colagens de texto ou som tornou-se minha função “artística” primeira. Gerar de fato aquele texto ou música me parece cada vez mais difícil. Ultimamente, sento com uma tela em branco e sinto que tenho que escavar bem fundo para chegar à minha própria voz e fazê-la passar por cima do coro de samples. É um sentimento muito estranho, como um maestro tentando cantar mais alto que a orquestra, e é, acredito, um sentimento novo para artistas.³⁶

É provavelmente um sentimento conflituoso entre o autor acostumado às narrativas e o mesmo autor que sente na pele a emergência do banco de dados tomando conta de suas práticas cotidianas e, por consequência, do seu imaginário. Um conflito entre um

³⁵ Ibidem, p.367.

³⁶ SHIELDS, David. Reality hunger, p.65. Tradução do autor.

autor que quer contar algo e um autor que ouve e vê coisas demais e não consegue deixar de armazená-las consigo. Harari pergunta: “se não existe um eu autêntico, como decidir quais vozes silenciar e quais amplificar?”

Depois da religião, da ciência, da psicanálise, temos um fato novo que é esta coleta incessante e o cruzamento dos dados registrados para nos basearmos quando formos fazer escolhas. Isso afeta diretamente a noção de drama e de trama – de como os eventos da vida se entrelaçam e como nos guiamos até tais entrelaçamentos. Para Harari,

Dramas humanistas se desenrolam quando pessoas têm desejos desconfortáveis. Por exemplo, é extremamente desconfortável que Romeu, da casa dos Montéquios, se apaixone por Julieta, da casa dos Capuleto, porque Montéquios e Capuletos são inimigos viscerais. A solução tecnológica para dramas dessa natureza é nos assegurarmos de nunca termos desejos desconfortáveis. Quanto sofrimento e quanta tristeza teriam sido evitados se, em vez de tomar veneno, Romeu e Julieta pudessem apenas tomar uma pílula ou vestir um capacete que dirigisse seu desafortunado amor para outras pessoas.³⁷

Romeu e Julieta vivem o acaso do amor desconfortável. Se Romeu visse um perfil de Julieta Capuleto num aplicativo de paquera, provavelmente recusaria a chance de um encontro, só por ver o seu sobrenome ali. Romeu evitaria o desconforto. Mas é claro, quem hoje em dia quer viver como Romeu e Julieta? Ou melhor, quem quer morrer como Romeu e Julieta, sofrendo e não realizando toda a potencialidade do seu amor?

Esse é um problema para o drama, a trama, a literatura. Como fica a narração da experiência humana quando esta já não é vista como uma trama com início, meio e fim e sim como um acúmulo de registros mais ou menos aleatórios?

As noções de espaço, tempo, causa e efeito, e, por consequência, da experiência humana, entram em jogo. A ideia de contemporâneos rejeitarem a experiência do amor como a experiência trágica de Romeu e Julieta passa por uma ideia de superação de certo tipo de experiência para novas modulações da experiência humana. É recente ainda, por exemplo, a ideia de que se pode encontrar um grande amor por meio de um aplicativo que é, no fundo, um banco de dados regido por algoritmos. Os quais determinam quais perfis poderão ou não se aproximar (é claro, regido por noções de geolocalização e outros, mas é essencialmente o algoritmo que permite ou não a chance de um diálogo).

Se falamos de alterações na estruturação da experiência humana, podemos lembrar que, para Harari, o que ele chama de dataísmo é, em si, uma orientação que considera os mortais de carne e osso seres “excessivamente atrelados a uma tecnologia ultrapassada”.

³⁷ HARARI, Y.N. Homo Deus, p.369.

Harari diz que humanos são superiores a galinhas porque nos humanos a informação flui em padrões muito mais complexos do que nas galinhas, e é isso que nos levaria a experimentarmos emoções mais profundas e aptidões intelectuais superiores em relação a elas. No entanto, ele se pergunta, se emoções e inteligência, segundo o dogma biológico atual, são gerenciadas por algoritmos bioquímicos que podem ser afetados por substâncias químicas, talvez possamos alcançar um humano superior ao Homo Sapiens assim como o Homo Sapiens é superior à galinha. Voltamos à psiquiatria: é da psiquiatria boa parte do trabalho de ajudar o Homo Sapiens a superar a si mesmo. A superar os seus desvios, a sua incorreção, as suas falhas, suas doenças, suas síndromes, seus transtornos, sua invalidez, seus defeitos de fabricação ou adquiridos. Para que as pessoas se encaixem melhor – e com menos sofrimento, teoricamente – naquilo que é o quadro previsto. O curioso é que o previsto é se superar, logo, o absurdo da lógica da previsão é não sair do normal e ao mesmo tempo segui-la à risca justamente para superar este normal. Pois a previsão, numa sociedade pós-industrial como a nossa, requer a excelência. Prever para produzir a melhor performance possível. E é a partir desta melhor performance possível, que será eleita como um novo normal pouco depois, é que uma nova meta de performance possível será traçada. Aos poucos leva-se ao tal Burnout. E a psiquiatria cuida do sujeito queimado para que ele não se perca e volte a produzir. O capitalismo é o lugar de estimulação ao sujeito produtivo. E o sujeito produtivo é gerido por tabelas, gráficos, estatísticas, bancos de dados e seus cruzamentos. O banco de dados nunca termina, nunca está satisfeito, ele sempre pode, e deve, se alimentar de mais dados para que possa prever, orientar e estimular uma nova melhora no sujeito e no sistema em que está inserido.³⁸

É interessante notar, também, que a ideia de superação do humano – o homem como um animal obsoleto, está presente em algum tipo de arte contemporânea. Ferreira Gullar dizia que a poesia e a arte em geral existiam porque a vida não bastava. Ou seja, a arte seria uma formulação humana para ir além da vida que apenas se mantém, da vida biológica, instintual, da vida que apenas se conserva. Porque só viver não seria o suficiente, seria necessário criar algo que não estivesse previsto pela biologia da vida. Acontece que a humanidade estava no centro desse gesto, de tentar, pela arte, ir além da sua vida banal. Não havia, no entanto, nessa visão, uma proposta de superação do humano em seu sentido como espécie. Artistas como Stelarc já não pensam assim. Para ele, que cruza arte, tecnologia e pesquisa científica, criando novidades em corpos humanos, como

³⁸ Tema que Jorge Luis Borges já trazia em seu conto “Funes, o memorioso”: até onde você está disposto a acumular e esquecer? Uma problema de escala?

uma orelha implantada no braço ou um terceiro braço mecânico acoplado às costas, o homo sapiens é uma espécie obsoleta, e o artista precisa se coadunar com a máquina, com a tecnologia, para produzir, ao menos em simulação, as possibilidades de um novo humano. Um novo humano específico, claro.

Talvez, uma possível perda de hegemonia da estruturação da experiência na forma narrativa para a estruturação em banco de dados não se dê sem a vivência de uma experiência traumática. O homem perdendo-se de si mesmo. Se o traumático é um encontro perdido com o real, o homem que vive no dataísmo perderia o real da vida que não se conforma a índices e tabelas e entraria num contato incessante com a hiper-realidade trazida por esses registros incessantes de suas atividades e seus microgestos, a tal ponto que ele passaria a se ver nesses bancos de dados, e olhar para si mesmo por estes filtros. O enfraquecimento da hegemonia da narrativa, que é a perda do filtro da vida orientado por início, meio e fim, e relações fortes de causa e efeito, e a noção de que, sim, há um futuro, porque há algo depois do começo e há algo depois do meio, seria uma experiência traumática, à qual o homem reage – e por isso o gesto da apropriação, da montagem, da colagem se torna tão crucial na produção desta estética, porque o real não pode ser representado, o real desta mudança, e sim apenas repetido, reproduzido.

Pensemos numa experiência que já ocorria nos 80 e 90, mas não como ocorre agora: o zapping. Passar de conteúdo em conteúdo assistindo um pouco de cada um, sem compromisso, sem longa duração. Nas primeiras décadas do século XXI essa experiência se transformou: mais do que ver filmes ou televisão – que são formas narrativas –, as pessoas assinam serviços de bancos de dados (bancos de conteúdos audiovisuais, como Netflix, Now, Amazon Prime, etc) e, com enorme frequência, mais do que assistirem filmes ou séries, passam o tempo flanando digitalmente pelos elementos armazenados nesses bancos de dados. Ou seja, elas nem zapeiam mais por partes dos conteúdos (o filme, a série, o programa), elas navegam por suas descrições, seus resumos, suas informações básicas, passeando por tudo até pegarem no sono e não escolherem nenhum. A experiência é justamente o usufruto do banco de dados, e não da “interioridade” de seus elementos: “Nosso próprio olhar tornou-se uma tela para nossa sensibilidade. Diante da velocidade não nos detemos diante de nada, nem de ninguém. Ao menos é o esperado. Contemplação e rapidez parecem antitéticas”, diz Denílson Lopes ecoando Paul Valéry. Em 1896, Valéry colocou seu personagem e alter ego Monsieur Teste passeando por uma exposição em um moderno museu de Paris, o qual, para ele, abusava do espaço dada tamanha quantidade de obras ali agrupadas. Diz Teste que o museu se torna, assim, uma

“vizinhança de visões mortas”, onde as obras agrupadas chamariam por todos os lados sua “indivisível atenção”.

Sabemos que a velocidade da qual nos fala Denílson Lopes pode, de alguma forma, nos fazer perder o senso de narrativa. O senso de continuidade. O senso de causa e efeito. A compreensão da experiência. Então, por meio de uma poética de dessensibilização, uma poética também dos dados, reproduzimos a experiência traumática desta perda e deste novo olhar. A questão é se essa poética, diferente da poética do cotidiano, da valorização do real, daquela arte que não se colocaria acima da vida, prezando pelo contingencial e o comum, bom, a questão é se essa poética dos dados se coloca para além do cotidiano, para além da vida comum, numa espécie de poética pós-humana. Pós-humana no sentido não só de pós-espanto, retomando Alberto Pucheu, como pós-narrativa e pós-composição de versos e frases. A poética do cotidiano é uma mudança na direção do olhar, do macro para o micro, do efeito para o afeto, do choque para o comum. A poética do cotidiano trata dos ambientes de intimidade, seja um diário, seja a casa, seja um detalhe na mesa de bar preferida, o que remete ao histórico afetivo de um sujeito que fala de sua própria memória. A poética do cotidiano apresenta uma sensibilidade que a poética dos dados, a princípio, bloqueia. Ou a apresenta de outra maneira, se é que a apresenta – e verificaremos isso, testando diálogos e tensões. Mas a poética dos dados desliza entre ser uma mudança de direção ou um novo filtro do olhar. E a pergunta é se ela de fato já existe na literatura e na poesia ou se apenas podemos intuí-la por alguns poucos exemplos.

Que os dados fazem parte do nosso cotidiano nós já sabemos, e por isso poderíamos considerar que olhar para eles seria uma espécie de poética do cotidiano. A questão é que a linguagem utilizada por autores como Alex Hamburger, Raphael Sasaki e Diego Pansini, por exemplo, está bastante distante da linguagem usada para falar do cotidiano, como veremos melhor no próximo capítulo. O que podemos intuir que há em comum entre poética do cotidiano e poética dos dados é a valorização da transparência. Estamos assegurados de que ambas poéticas, em suas diversas manifestações, guardam graus de ficcionalização. Não é toda poética da intimidade, por exemplo, que é uma confissão de seu autor. Mais do que entendermos os graus em que a poética do cotidiano ficcionaliza e acaba por ocultar certo cotidiano verídico, importa o efeito do texto, que performa a intimidade e o cotidiano, ou seja, a direção do olhar do narrador ou do eu lírico.

Tais textos, como os que analisarei no capítulo dois, confrontam-se com uma ideia normatizadora de poética e dialogam com a ideia de fluxo livre de informação, que, para

Harari, é o lema maior do que ele chama de dataísmo. Fluxo livre de informação que é, também, parte das noções por trás das poéticas do gênio não-original, como trabalhei em minha pesquisa anterior. A liberdade de fluxo permite que olhemos para os materiais como possíveis integradores de nossas poéticas individuais, sem que tenhamos respeito pela ideia de propriedade. A economia do compartilhamento se insere exatamente nessa direção. Como diz Harari, “os dataístas assinalam que o que as pessoas realmente querem é mobilidade, e não carros particulares, e que um bom sistema de processamento de dados pode provê-las de modo muito mais barato e eficiente”. De certa forma, podemos, assim, compreender que as poéticas acompanham certo zeitgeist de produção, ou melhor, certa paisagem econômica geral. Transparência, circulação de dados, fluxo livre, e agora, as noções de mobilidade e não propriedade – justamente noções importantes para aquilo que pesquisei em *Escrever sem escrever*, e para algumas das referências que usei no tema, como o Manifesto Sampler da Literatura, de Fred Coelho e Mauro Gaspar, a escrita não-criativa de Kenneth Goldsmith e o gênio não-original de Marjorie Perloff. Perloff, que cunhou o termo *moving information*, informação móvel, ressaltando a importância da mobilidade da palavra para mudarmos seu contexto e assim produzirmos um novo conteúdo, sem que a propriedade de uma palavra original nos impedisse de colocá-la em movimento, inseri-la em um fluxo. Privilegia-se a palavra em deslocamento, em movimento, usufruir das palavras, em detrimento de deter a propriedade das palavras. Há uma lógica do bem coletivo – o uso – estar acima do bem individual – a propriedade. Na lógica da produção de dados também: cada um deve abrir mão da sua privacidade para que os bancos de dados sejam enriquecidos. Para Harari, o desejo contemporâneo é justamente pela participação neste fluxo de dados. Quem escreve a Wikipedia?, pergunta ele. Todos nós.

O indivíduo está se tornando um pequeno chip dentro de um sistema gigantesco que, na realidade, ninguém entende. Todo dia eu absorvo um número incontável de bits de dados que chegam por e-mails, ligações telefônicas e artigos. Realmente não sei onde me encaixo no grande esquema de coisas e como meus bits de dados se conectam com os bits produzidos por bilhões de outros humanos e computadores. Não tenho tempo para descobrir, pois estou muito ocupado respondendo aos e-mails. E, à medida que processo mais dados com eficiência – respondendo a mais e-mails, fazendo mais ligações telefônicas e escrevendo mais artigos –, as pessoas a minha volta são inundadas por mais dados.³⁹

³⁹ Ibidem, p.388

O pensamento sobre dados encontra alguns dos elementos propostos por quem pensa a escrita não-criativa. O indivíduo que fica soterrado debaixo de tanta informação, por exemplo, está presente nos dois pensamentos. David Shields recorre à montagem, à escrita ready-made, como forma de composição de texto porque, diz ele, já não consegue ouvir a sua própria voz debaixo de tantas camadas de informação. Ele é um pequeno chip dentro de um sistema, e não consegue deixar claro para si mesmo o seu lugar dentro disso. O excesso como um inviabilizador da expressão individual singular. Outros, como Kenneth Goldsmith, se banham nesse excesso com alegria, despreocupados com a expressão individual singular, ou melhor, entendendo que não se trata mais de exprimir, mas de selecionar, recontextualizar e expor. Assume-se a situação, pois a obra dele parte de um contexto de época profundamente ligado à produção digital, ao armazenamento, ao acúmulo, e, a partir desta aceitação da situação, propõe-se uma outra maneira de (re)criar. O fluxo imenso de dados é uma dádiva (e uma dívida) para o curador de linguagem. Material não falta. Trata-se justamente de entender onde se encaixar “no grande esquema de coisas e como meus bits de dados se conectam com os bits produzidos por bilhões de outros humanos e computadores”. Se Harari não tem tempo de descobrir onde se encaixa, Hamburguer, Sasaki e outros compõem textos que não necessitam de tempo para cumprir seus efeitos. É bater o olho, passar algumas páginas, entender a ideia e, pronto, boa parte do efeito se cumpre. E o mais interessante é que tanto Goldsmith quanto Hamburguer quanto Sasaki não estão trabalhando com materiais distantes e estranhos, mas sim com elementos presentes no cotidiano – programas de rádio, links de perfis, listas de arquivos.... tudo aquilo com o que lidamos todos os dias no cotidiano urbano e digital. Cada vez mais enredados na técnica, como disse Benjamin. Cada vez mais a arte se indistingue dos avanços da sociedade pós-industrial, para desgosto de Adorno.

Se nas obras da Trilogia Americana de Goldsmith temos a apropriação da massa de informação cotidiana e que gera obras de escrita conceitual, cabe lembrar também que nelas estamos em contato com transcrições da oralidade definidas no tempo – a transmissão de um final de semana, a transmissão de uma partida de baseball, ou seja, estamos ainda lidando com escala reduzida. Assim como em *Day*, que é claramente uma obra de quantidade, de massa, de volume, mas trabalha pareado com uma fonte finita: uma única edição de um jornal. O que propõem Alex Hamburguer e Raphael Sasaki são já coisas diferentes. O gesto ainda está bastante relacionado à ideia de quantidade – no livro de Hamburguer – e de tamanho – no pdf de Sasaki, que não tem volume, mas tem

tamanho, mais de cem páginas em pdf – só que, em certo sentido, avança um passo, pois já não estamos, nós leitores, entrando em contato com a oralidades de seres humanos, nem mesmo com pontos de vista de seres humanos, nem mesmo com tempos definidos – pelo contrário, ambas as obras são como cortes num fluxo de dados que nunca se interromperá. São como retratos de algo em constante movimento. São códigos, títulos de arquivos, formas de organizar moduladas pela tecnologia do computador. Não têm relação com a voz, por exemplo. Não há vozes de indivíduos, palavras emitidas por indivíduos. Não há nem mesmo fatos ou eventos. Há itens e códigos. Linguagem sem consciência humana. São obras que não só replicam o ambiente internético, espelhando-o ironicamente, por meio do gestual que prioriza o volume de informação – como faz Goldsmith, Craig Dworkin, Vanessa Place – mas também colocam no livro e na poesia a linguagem, o conteúdo, do código digital. E pouco importa, nesse caso, se lemos o conteúdo inteiro ou não, importa mais o efeito que ele causa, a performatividade do texto-código no objeto livro – sua linguagem, sua quantidade, seu bloqueio em relação a tudo que não é código. Quando abrimos esses livros de Hamburger ou Sasaki, pensamos: no que devo me concentrar? O que devo ler? Será que realmente devo ler? O que está escrito aqui importa? Se importa, o quanto disso aqui importa? Onde importa?

Talvez, neste tipo de produção, o indivíduo deixe de ser o indivíduo profundo, dono de uma história, de desejos e emoções, o indivíduo do humanismo, e passe a ser o indivíduo que é uma amostra, uma cifra, um conjunto de dados. O humanismo dizia que nossas experiências mais importantes são as interiores, aquelas às quais somente nós temos acesso, e é a partir delas que encontraremos significados na vida e formaremos nossa consciência. Como lidar com tais predicados se estamos o tempo inteiro vivendo experiências que já não são particulares, privadas, e sim públicas, pois nós mesmos as veiculamos online? É o olhar do outro que dirá qual o significado daquela experiência. Se ela vale cinco curtidas, cinquenta curtidas ou mil compartilhamentos. Basta perceber: a experiência de ir a um concerto do seu conjunto musical predileto se tornou a experiência de estar num concerto e filmar e fotografar e compartilhar as imagens feitas do seu conjunto predileto. Os gestos do público, com a mão para o alto e suas câmeras de celular brilhando – cada um atrapalhando a visão de quem está atrás, mas isso pouco importa porque não se trata de ver, mas de filmar – indicam mudanças significativas. Sabemos que nenhum de nós fará imagens de melhor qualidade de que a câmera de um canal profissional de audiovisual que esteja transmitindo o concerto, mas é preciso que mostremos para a nossa menor ou maior audiência que estamos ou estivemos naquele

concerto, é necessário que produzamos esses bits de imagem – porque é o olhar do outro, o acesso a esse material, que dará o significado da nossa experiência. Precisamos performar bem diante da exigência que nos é feita de que produzamos conteúdo (dados) à altura do que esperam de nós. E enquanto estamos no concerto provavelmente não nos perguntaremos o que estamos sentindo, pois estaremos ocupados procurando os melhores ângulos para a filmagem, a foto, as selfies. O humanismo cria a interioridade, o dataísmo reproduz o externo e expõe. Gerações anteriores mantinham diários particulares, que geralmente eram plataformas para o sujeito falar consigo mesmo sobre suas experiências e compreendê-las a partir da escrita íntima e privada. Hoje, o diário é público, cada um postando fotos suas em suas contas em redes sociais, e raramente alguém, depois de algum tempo, faz um apanhado de sua timeline com o objetivo de se compreender, de compreender o momento passado e de que maneira ele se articula com o presente.

A consciência do indivíduo pouco importa em sua representação profunda, mas sim o que ele faz com ela, e o que ele faz com ela é produzir e baixar dados, arquivos, organizar pastas, etc. Se consumir é produzir, como entendemos com Guy Debord e com a ideia de seleção e edição como gesto criativo, uma lista daquilo que o indivíduo consome pode dizer coisas sobre esse indivíduo. Na narrativa, encontramos personagens que vivem coisas, fazem coisas e sentem coisas. Na possível poética do banco de dados, encontramos indícios de indivíduos, como os arquivos que ele guarda em seu computador e os links para seus perfis, ou alguns dados sobre sua saúde. E isso se torna a representação de alguém. Não é que o dataísmo é antihumanista, diz Harari, mas que, para a lógica dos dados, a interioridade ou profundidade da experiência humana não é intrinsecamente valorosa. Temos, então, um novo indivíduo. Mais achatado, plano, sem interioridade como a entendeu o romantismo, mas ciente de que é apenas um pequeno chip em um grande sistema, e ele tem todos os componentes desse grande sistema (arquivos, pastas, programas, obras do passado) para selecionar, editar e manejar a seu favor; até porque ele mesmo, ao pensar postar algo em rede social, ou entrar em um prédio com câmeras e sistemas de segurança, sabe que, mesmo atos banais como esses, são, para o grande sistema, atos produtivos. Basta ele viver a vida banal que já estará produzindo. Não para si mesmo, é claro. Mas apenas vivendo sua vida banal ele já contribui para um fluxo de dados muito maior do que ele mesmo. E se seus atos são capturáveis e importam para algum sistema de dados. Há um certo sentimento de orgulho, certa vaidade, em ser um indivíduo vigiado por algo ou alguém, capturável por algo. Quanto mais quantificados formos e mais capturados, mais dignos de registros e inserções em novos sistemas, mais

alimentamos nossa vaidade. Não ser digno nem de captura e registro no sistema mais banal é uma humilhação. Converter ou ter nossas experiências convertidas em dados é um valor. “Temos de provar a nós mesmos e ao sistema que ainda temos valor”, diz Harari. “E o valor reside não em ter tido experiências, e sim em fazer delas um fluxo livre de dados”, completa.

Será que Harari está sendo apocalíptico e binário? Parece-nos que sim, porque fazer da experiência um fluxo livre de dados exige que haja, sim, uma experiência. A questão é que a experiência vale apenas para o indivíduo, enquanto os dados produzidos a partir dela valem para o sistema. E como o indivíduo em sua profundidade individual pouco importa para o sistema, é como se não houvesse valor nisso. O que vale tanto para pessoas quanto para os campos da arte, como, por exemplo, a música. A análise de dados faz com que uma música seja um conjunto matemático, com picos e descidas aqui e ali, notas mais altas do que as outras para criar certo efeito no ouvinte, um agogô que entra no tempo de metrônomo a partir do compasso três e que faz o contratempo com o repique. Como continuidade do espírito científico, da razão, chegamos à transparência. Tudo deve ficar muito claro para nós, tudo deve ser compreendido e, caso queiramos, reproduzível – justamente porque entendemos seus mecanismos. Então uma música que nos desloca, que nos leva a um raro lugar emocional, num pico de emoção, torna-se uma onda gráfica analisável, desmembrável e reconstruível na tela do computador. Uma música pop de sucesso apresenta padrões pouco variáveis e, mais do que ao artista que a performa, sua eficácia se deve ao produtor musical que soube analisar bem os dados dos gráficos das ondas sonoras em sua mesa de produção. E, tendo esse conhecimento, fará uma outra música seguindo esse padrão. E outra. E outra. Não há qualquer misticismo ou mágica para tais músicas grudarem em nossas cabeças ou corações: é matemática aplicada.

Assim, se pudermos substituir não só motoristas de táxi e médicos, mas também advogados, poetas e músicos por programas de computador superiores, por que nos incomodarmos com o fato de esses programas não terem consciência nem experiências subjetivas? Se alguns humanistas começarem a louvar e adular a santidade da experiência humana, os dataístas descartariam esse embuste sentimental.⁴⁰

Harari fala em poetas e daí podemos pensar que não estamos longe disso. Com a escrita conceitual e a apropriação da linguagem digital, temos o texto código, o texto duro, o texto não literário se propondo como texto poético. Talvez, o que essa prática

⁴⁰ Ibidem, p.391.

revela – a prática da escrita apropriadista conceitual, assim como trabalhos como o de Stelarc – seja um grande cansaço com o humano. Uma sensação de que a arte e literatura humanista já fez demais e já não pode nos entregar nada de diferente do que já foi produzido ao longo de séculos. Um cansaço do humano para com o humano. Afinal, os grandes dramas são os mesmos: amor, família, filhos, sexualidade, luta de classes, a morte, a marginalização, a opressão, o poder... Já deu. O humano cansou de si. Agora ele, com frequência, irá se identificar com a máquina e com o que ela pode lhe oferecer, que é um novo olhar sobre o humano a partir da coleta incessante de informações, ou seja, a partir do banco de dados e de novas combinações humano-máquina. Mas, podemos nos perguntar: não seriam essas investidas não só fruto de um interesse pelo não humano como também um outro tipo de olhar justamente sobre o humano?

O sentimento humano a ser comunicado deixa de ser aquele que expressa sua zona sombria e secreta pela literatura, ou a culpa expiada pelo padre, e muito menos os traumas de infâncias tratados pelo psicanalista. O sentimento humano é aquele transmutado em hormônios pela biologia, em neurotransmissores pela ressonância magnética do cérebro, e em compras, curtidas e compartilhamentos pelo design de experiência virtual e a publicidade digital. Signos da mudança de uma subjetividade interiorizada para uma subjetividade exteriorizada. Signos de uma tensão entre a estruturação da experiência na forma narrativa e na forma banco de dados. O valor das experiências humanas passa a ser medido por sua capacidade de produzir dados. Se a experiência interior é só a experiência interior, sem que dela se possa produzir dados, ela não importa. Ela existe, mas não importa.

A biopolítica, da qual nos fala Foucault, será cada vez mais eficiente de acordo com o aumento dos bancos de dados e dos cruzamentos cada vez mais finos entre suas informações. A poética dos bancos de dados compreende-se a partir desse lugar: o indivíduo tornou-se quase irrelevante para tudo aquilo onde ele não é um fornecedor de informações para o banco de dados (ou seja, em seus sentimentos íntimos, em seu momento privado, suas emoções, em seu olhar para o sol e suspirar pensando na vida, sem fazer fotos para suas redes sociais). Ou melhor: seus sentimentos e emoções só importam na medida em que ele move o indivíduo no sentido de produzir um efeito ou reação capturável – justamente a foto nas redes sociais, a publicação de um texto online ou a votação em uma eleição institucional. A decorrência é uma planificação da visão sobre o humano, porque a compreensão sobre ele passa pela codificação em uma linguagem a qual, no caso, é regida por números. Pode se fazer poesia com números?

Para Harari, estamos vendo e vivendo uma mudança em que a interioridade e os sentimentos deixam de nos parecerem confiáveis para as tomadas de decisão, ou simplesmente para nos moverem, e passamos a recorrer à nossa exterioridade capturada para nos fornecer bases de ação e, não só de ação, como recursos para compreender não exatamente quem somos, mas o que fazemos (e quem somos, neste caso, acaba por ser determinado por o que fazemos). Logo, para falar de amor, falemos de hormônios. Para falar de hormônios, apresentemos o boletim clínico-psiquiátrico. Estamos ainda falando de amor? Ou é já outra coisa? Aquilo que é inumerável é eliminado ou transmutado em algo restrito ao domínio dos números e categorizações, a fim de se tornar operacionalizável. Mas, passado um tempo e fiquemos todos imersos na cultura dos dados e do numerável, será que nos perguntaremos se houve algo no Universo que não pudesse ser reduzido a dados?

Para Fernanda Bruno, sob o ponto de vista do poder do panóptico – e no nosso caso podemos pensar no poder quantificador da ciência, das máquinas, do digital e dos códigos,

todo o investimento na superfície dos corpos, dos comportamentos, gestos e atividades, todo o jogo dos olhares e das aparências deve escavar uma profundidade, uma interioridade, um desdobramento incorpóreo – alma, psiquismo, subjetividade – que estabelece de si para consigo os procedimentos de observação e correção que lhes são aplicados do exterior.⁴¹

Parece mesmo ser uma questão de colonização da subjetividade. De uma subjetividade interiorizada, com seus segredos e suas narrativas privadas e íntimas, para uma subjetividade numerada, exteriorizada, com seus gestos e microgestos publicizados e capturados – e desejosos de compartilhamento. Uma subjetividade voltada à produção de um bom perfil, seja lá o que “bom” significar caso a caso. Um perfil, ou seja, uma coleção de dados, que me dê uma boa nota no aplicativo da Uber, para eu conseguir os melhores e mais seguros motoristas, um perfil que me dê uma boa avaliação no AirBnb, para eu poder viajar com mais opções de hospedagem. De modo que passo a viver para produzir um bom perfil de mim mesmo, e para que meus dados sejam exemplares, para que assim eu tenha mais portas abertas, mais acesso, mais conforto e oportunidade. Aos poucos, nos orientamos para vermos quem somos resumidos numa tela, ou na linguagem de uma tabela. E é nessa tela ou nessa tabela que confiaremos para compreendermos quem somos. A questão é tão premente que, no final de seu livro *Homo Deus*, o historiador

⁴¹ BRUNO, Fernanda. Máquinas de ver, modos de ser. Vigilância, tecnologia e subjetividade, p.63.

Harari precisa fazer uma defesa dos sentimentos humanos – representado aqui, talvez, aquilo que não é formalizável em bancos de dados.

Depois de Darwin, os biólogos começaram a explicar que sentimentos são algoritmos complexos aprimorados pela evolução para ajudar os animais a tomar decisões importantes. Nosso amor, nosso medo ou nossa paixão não são fenômenos espirituais nebulosos que servem apenas para compor poesia. [...] Seus sentimentos não são infalíveis, é claro, mas são a melhor de todas as alternativas. Durante milhões e milhões e milhões de anos, os sentimentos foram os melhores algoritmos no mundo [...]

No século XXI, no entanto, os sentimentos já não são mais os melhores algoritmos do mundo. Estamos desenvolvendo algoritmos superiores que utilizam um poder computacional inédito e bases de dados gigantescas. Os algoritmos do Google e do Facebook sabem não apenas como você se sente, como sabem 1 milhão de outras coisas a seu respeito das quais você mal suspeita. Consequentemente, você deveria parar de ouvir seus sentimentos e começar a ouvir esses algoritmos externos. De que valem eleições democráticas quando os algoritmos sabem como cada um vai votar, assim como as razões pelas quais uma pessoa vota em um partido de esquerda enquanto outra vota em políticos de direita? O humanismo ordenava: “Ouçam seus sentimentos!”, o dataísmo agora ordena: “Ouçam os algoritmos! Eles sabem como você se sente”.⁴²

Se antes tínhamos os mitos como moduladores do destino das pessoas, e depois Deus e os padres, e depois a psicanálise e o Inconsciente, agora temos a tecnologia e essa espécie de Inconsciente Digital, feita do armazenamento de nossas pegadas virtuais. E se agora eu devo não mais dar ouvidos aos sentimentos, mas sim aos bancos de dados e algoritmos, para que eu vou ler Drummond ou Dostoiévski? Se você quer se conhecer melhor para tomar uma decisão como por exemplo com quem casar ou qual carreira seguir, para o humanismo seria bom manter um diário ou conversar com um bom amigo, já para o dataísmo, há formas mais eficientes e confiáveis de auxiliar na tomada de decisões.

2.7. ARQUIVO E BANCO DE DADOS

Para Lev Manovich, com a tecnologia digital, que permite manipulações de forma mais rápida, fácil e constante, o arquivo deixa de ser visto como um conjunto de documentos classificados e armazenados para um determinado fim, considerado como mero depósito de documentos e conquista um novo lugar: deixa de ser tomado como inerte, repositório do passado e passa a ser valorizado pelo seu caráter aberto, lacunar, a partir do qual surgiriam novas escrituras. Aí podemos incluir o conto de Marta Barcellos,

⁴² HARARI, Y.N. Homo Deus, p.394.

podemos incluir *A coleção particular de Acácio Nobre*, de Patrícia Portela, o *Nove noites*, de Bernardo Carvalho, e, de maneira mais radical – assumindo a própria coleta de linguagem e o arquivo como poética – trabalhos como *Doctypes* de Alex Hamburger, *Sessão*, de Roy David Frankel, e *Minha consciência*, de Raphael Sasaki, *Seven American Deaths and Disasters*, de Kenneth Goldsmith, entre outros. Ainda que, entre esses quatro exemplos, haja diferenças claras. Hamburger e Sasaki assumem links de web e catálogos dos endereços de arquivos digitais como material de seus livros, os quais são linguagens não narrativas, não líricas, não expressivas, mas códigos que levam para algum lugar (sites, arquivos, etc). Já Goldsmith se apropria de linguagem vocal humana – os radialistas que anunciaram momentos trágicos na história dos Estados Unidos ou de estadunidenses célebres. Nisso, já há duas diferenças imensas para os outros mencionados: a própria linguagem, deslocada, da qual já falamos e, depois, o critério de escolha: momentos trágicos, com conteúdos quentes, enquanto nas outras obras o critério não passa, digamos assim, por uma alta voltagem emocional do conteúdo deslocado. Aliás, haveria voltagem emocional numa linguagem de código? Não é hora de tentarmos responder essa pergunta. Cabe dizer que *Sessão*, de Frankel, também se apropria de conteúdo de alta voltagem emocional (os votos de deputados que levaram à queda de Dilma Roussef) – e assim cria uma proximidade imediata com o leitor brasileiro, devido à memória história e afetiva que o conteúdo suscita. Aliás, esta é outra diferença: enquanto Goldsmith e Frankel trabalham com a história, a memória pública, Hamburger e Sasaki trabalham com o arquivo íntimo, os dados não exatamente privados, mas ligados à suas histórias pessoais. É possível enxergar história pessoal em tais dados?, nos perguntamos. As propostas de Hamburger e Sasaki soam mais radicais justamente porque, a princípio, dados e números são aditivos. Dados e números não são narrativos, não são líricos, não são expressivos.

Para Lev Manovich, o romance e o cinema privilegiaram a narrativa como forma-chave de expressão cultural da era moderna, e agora a era do computador introduziria seu correlato – o banco de dados. Que soluções formais a poesia e a ficção têm apresentado para essa inclinação arquivista? É o que veremos enquanto pensamos também a natureza desses deslizamentos e diálogos e de que forma os dados vêm estruturando nossa experiência de mundo e de que maneira essas mudanças podem ser pensadas em relação à escrita e à literatura. Seria a inclinação aos arquivos ou coleções uma forma de liberdade contra a teleologia? Ou um sintoma do que Vera Follain Figueiredo chama de “medo da ficcionalização de tudo”, um medo

... de que uma grande bolha de mentira criada pelos poderes instituídos com o auxílio das mídias impeça o acesso aos acontecimentos ocorridos no mundo exterior, vem, no entanto, contribuindo para a mudança no estatuto das narrativas ficcionais, inclusive no território da arte.⁴³

A inclinação aos dados e aos arquivos viria, assim, como consequência de uma busca por ancoragem no real. Vera nos lembra que, para Marc Augé, o regime da ficção teria sofrido uma alteração significativa com a evolução das tecnologias produtoras e distribuidoras de imagens. Isso teria tido seu início com o cinema, mas principalmente após o surgimento da televisão, quando uma nova cadeia de imagens, com imagens que remetem a outras imagens passam a circular, levando a certa confusão em relação à existência e à identificação de seus referentes – e à própria necessidade de referentes fora das próprias imagens. Assim, podemos compreender essa busca pelo real. Arquivos e dados seriam esta espécie de tábua de salvação para desconfiança em relação às imagens e à ficcionalização de tudo. Desconfiança essa que deriva também da crescente descrença na possibilidade de se falar pelo outro. Como diz Vera, hoje,

a ideia é que cada um seja o narrador de sua própria história, já que a interposição de um narrador em terceira pessoa, a existência de um roteiro a impor um ponto de vista prévio, afastaria ainda mais o leitor/espectador das experiências humanas a serem captadas.⁴⁴

Para Vera, “a visada etnográfica ganha, então, proeminência, valorizando-se os testemunhos orais, realizados no eixo da presença, os relatos do passado individual, os pormenores do cotidiano”, e, acrescentaria eu, a exposição dos bancos de dados, a apresentação de coleções ou arquivos íntimos. O que altera um pouco a figura dessa desconfiança, radicalizando-a, pois, se não posso falar pela experiência dos outros, também não vou nem falar por mim usando da minha capacidade narrativa ou fabuladora. Eu deixo que os dados, as coisas, os objetos, falem – pois já não confio nem na minha própria fala para dizer algo novo de mim mesmo. Pois, a princípio, dados são neutros, não há um narrador se interpondo entre mim e os dados que estou conhecendo enquanto os leio – não há mediação, como já dissemos a título de comentar o filme *Um dia na vida*, de Eduardo Coutinho. E aqui proponho que a exposição de dados – totalmente avessa ao modo de representação literário tradicional da experiência humana –, curiosamente, e até

⁴³ FIGUEIREDO, V.L.F. Ficção e resistência na cultura de arquivo. *Revista MATRIZES*, p. 62.

⁴⁴ *Ibidem*.

espantosamente, atua hoje como uma radicalização exatamente de um dos maiores preceitos das aulas de “escrita criativa” onde se ensina e pensa e se debate a escrita de romances, contos e poemas. Eis o preceito, que é das pedras angulares dessa recente disciplina: *show, don't tell*. Ou seja, mostre, não conte. Ora, se não é exatamente mostrar o que fazemos quando expomos dados? A questão é que, para a ficção, o que valia era representar a vida do personagem por meio dos seus gestos, suas ações, suas falas, os lugares que frequenta – fazer com que por meio dessa mostra o leitor compreendesse quem é esse personagem, e não simplesmente por dizer quem ele é. Ou seja, fazer com que o personagem tenha vida própria, ao invés de ser uma marionete de um narrador. Agora, valorizamos outro tipo de mostra. Mostrar os dados, os objetos, os rastros digitais – são esses índices que, à luz do dataísmo, importam para pensarmos uma pessoa, um grupo, uma população. Ao invés de personagens, nos importam mais perfis. Se eu posso expor um catálogo de todas as músicas que eu ouvi / um personagem / um narrador ouviu durante um ano, e o leitor poderá conferir que gênero de música predomina na lista, por que eu vou criar uma cena em uma festa na qual um personagem esteja desanimado enquanto toca sertanejo e de repente ele levante e comece a dançar quando toca samba?

A exposição desse catálogo pessoal seria uma espécie de radicalização do mostrar, que deixa de ser um mostrar alguém atuando e se torna o gesto de expor os registros da atuação de alguém. Assim, para além das célebres discussões em torno de narrar ou descrever, a contemporaneidade, principalmente dos anos 1960 para cá, teria trazido uma outra opção, que se vê como poética e, possivelmente, como narrativa: expor. Narrar, descrever ou expor. Isso porque a coleta e a organização do coletado ganharam status e validação no meio artístico, e assim a exposição de objetos estaria hoje em pé de igualdade, como gesto artístico, com os gestos de narrar ou descrever – se pensarmos na arte textual. A questão é que os registros só podem expor aquilo que é registrável. E isso, em si, já é um critério.

2.8. CIFRA, ACESSO, BLOQUEIO, CONTROLE

Em “Post-Scriptum sobre a sociedade de controle”, de 1990, Gilles Deleuze diz que desde a Segunda Guerra Mundial a sociedade antes caracterizada pelos seus espaços de confinamento, a sociedade disciplinar, estaria se desmanchando e cedendo para a chamada sociedade de controle. Sistemas fechados e com fim em si mesmo, como a fábrica, a escola, o exército, a prisão, os hospitais, teriam entrado em crise em um mundo

que privilegia não a permanência e rigidez, mas a circulação e a flexibilidade. Deleuze diz que

os confinamentos são moldes, distintas moldagens, mas os controles são uma modulação, como uma moldagem autodeformante que mudasse continuamente, a cada instante, ou como uma peneira cujas malhas mudassem de um ponto a outro.⁴⁵

Na sociedade de controle, o sujeito nunca para de se formar, ele está em formação contínua, nunca pronto, nunca findado, pois, na sociedade de controle, tomando como espaço determinante a empresa, a rivalidade entre os indivíduos é estimulada e a ideia de salário ou ganhos por mérito faz com que a estabilização ou a conformação sejam mal vistos e a busca da excelência – que nunca chega – se torna o maior valor. Justamente pela excelência não ser um lugar alcançável mas a utopia que rege essa sociedade, a tarefa de se formar não termina nunca, estamos sempre em dívida com os outros e com nós mesmos. A escola, dessa maneira, dá lugar à formação permanente. O indivíduo não se fixa em um espaço, mas vai passando de um lugar para o outro, ele nunca para. Essa imagem de um indivíduo em constante passagem pelos lugares e ambientes (físicos e virtuais) nos remete a uma ideia apresentada em pesquisa anterior: a ideia de autoria como um trajeto, um percurso, no caso da literatura, um percurso de leitura. Acontece que para tal trajeto se configurar numa autoria esse trajeto precisa ser um trajeto específico, um trajeto que traga em si a marca de um indivíduo – o autor – e não um trajeto feito sem atenção a si mesmo. Não pode ser um trajeto como simples execução, mas uma proposição. É a diferença entre a deriva e a cartografia. Mas bem, se vivemos em constante passagem, modulando nossos trajetos, por onde entramos e por onde saímos para darmos em nova entrada, precisamos de senhas, cifras, números, identidades que fixem não a nós mesmos, mas que justamente nos deem acesso a essas passagens e aos registros, aos históricos das nossas entradas e saídas, que foram justamente uma espécie de itinerário pessoal. Para Deleuze, nas sociedades disciplinares, o indivíduo estava sempre recomeçando. Terminava a escola, ia para o exército. Terminava o exército, ia para a fábrica. E assim por diante. Já nas sociedades de controle, o indivíduo nunca termina nada. Relações afetivas, formação de aprendizagem, trabalho, são todos estados metaestáveis.

Em termos jurídicos e financeiros, Deleuze pensa o modelo de vida da primeira como sendo o da quitação aparente (“entre dois confinamentos”), e para o segundo o da

⁴⁵ DELEUZE, G. Conversações, p.221.

moratória ilimitada (“em variação contínua”). Se o indivíduo está sempre variando, sempre em mudança, continuamente, ele, como pessoa, é mais difícil de ser encontrado, pois já não se fixa em um lugar, e é justamente por isso, por este indivíduo ser estimulado ao fluxo livre, que é preciso haver formas de rastreá-lo, pois ele se move. E é também por isso que é importante, para o poder, lhe dar acesso ou barrar a sua entrada. Como o indivíduo permanece em eterna procura pela melhor versão de si mesmo – que leva, por outro lado, ao cansaço de si mesmo, como diz Alain Ehrenberg –, este indivíduo vive uma situação de autoexploração, ainda mais quando o indivíduo é seu chefe e seu funcionário ao mesmo tempo, buscando a excelência na orientação de sua carreira e no cumprimento das tarefas que se autoimpõe. De maneira que, aos olhos deste indivíduo, soa bem que ele possa registrar seus passos justamente para que tenha acesso aos seus progressos e descensos e, a partir da análise dos seus dados, possa ajudar, reorientar, melhorar a sua performance. Para Byung Chul-Han, é o que produz a sociedade do cansaço. Prever, analisar, melhorar. Enquanto a sociedade disciplinar era inspirada no não – como se comportar, onde se confinar, mas também produtiva, claro, produtiva a partir do não, pois o direcionamento sobre como se comportar e onde estar era mais rígido e exclusivo do que o aproveitamento produtivo da diversidade –, a sociedade de controle, ou de cansaço (veremos mais a frente as diferenças) é regida pela ideia de sim. Sim, você pode. Sim, você deve. Sim, seja a melhor versão de si mesmo. É possível.

Para Deleuze, “as sociedades disciplinares têm dois polos: a assinatura que indica o indivíduo, e o número de matrícula que indica sua posição numa massa.” Já nas sociedades de controle, para ele, é

Ao contrário, o essencial não é mais uma assinatura e nem um número, mas uma cifra: a cifra é uma senha, ao passo que as sociedades disciplinares são reguladas por palavras de ordem. A linguagem numérica do controle é feita de cifras, que marcam o acesso à informação, ou rejeição. Não se está mais diante do par massa-indivíduo. Os indivíduos tornaram-se “dividuais”, divisíveis, e as massas tornaram-se amostras, dados, mercados ou “bancos”.⁴⁶

Deleuze diz que a sociedade disciplinar começa a ceder para a sociedade de controle depois de 1945, mas antes de serem marcas temporais, ambas são sistemas de funcionamento, são lógicas que convivem e não se aniquilam. A assinatura, na vida cotidiana e popular, perdeu um pouco de espaço como indicador da presença ou da existência de um indivíduo. A imagem, o retrato, a selfie hoje são mais usados como

⁴⁶ Ibidem.

registro de uma presença. O número do cartão de crédito é mais determinante do que a assinatura, ou o registro facial de câmeras de portarias. Os números de matrícula, por sua vez, não pararam de crescer, de serem mais exigidos. Tenho um número de matrícula para o meu banco, outro para a minha universidade, outro para a minha empresa, outro para a minha identidade, outro para o clube de leitura, outro para o sócio-torcedor do meu time, outro para o passaporte e por aí vai... cada vez mais sou requerido a fornecê-los porque todo acesso ou saída de certo sistema ou espaço depende deles. De maneira que os números de matrícula, desde 1990, quando Deleuze publica o referido texto, para cá, não deixaram de fazer parte da sociedade, pelo contrário. Eles deixaram é de ser um elemento que identifica o indivíduo na massa para não só identificar o indivíduo na massa como passar a identificar o indivíduo consigo mesmo, devido a obiquidade com a qual tratamos de nós mesmos a partir de nossos números de matrícula. O sujeito divisível em vários números de matrícula. Eu sou uma coleção de todos os números de matrícula que eu tenho, e minha participação no mundo depende de quais cifras tenho comigo, e a quais cifras tenho ou não acesso. Dessa maneira, sou uma pessoa registrável, um sujeito quantificável, e, em relação à massa, sou uma coleção de rastros que alimenta o banco de dados.

3. A POÉTICA DOS DADOS E CÓDIGOS E A SUBJETIVIDADE QUANTIFICADA

No ensaio *Cinematógrafo de letras*, de 1987, Flora Süssekind analisa a produção literária brasileira entre os anos 1880 e 1920 em relação com os avanços e ferramentas técnicas recém-chegados, disponíveis ou popularizados no Brasil dentro deste período. Período este que, diga-se de passagem, é tradicionalmente considerado um período pós muitas coisas (romantismo, indigenismo, nacionalismo) e pré muitas coisas (modernismo, regionalismo, etc), como se não houvesse nele uma característica própria que pudesse defini-lo, ou como se todos esses períodos estivessem nele se terminando e nele se iniciando ao mesmo tempo, sem clara preponderância de um sobre outro. Para Süssekind, essas décadas...

...são de fato um momento privilegiado para se analisar um estreitamento de contatos entre literatura e mídia. Datam de 1896 as primeiras projeções do cinematógrafo no Brasil, de 1898 o aparecimento de publicação com um projeto de veiculação sistemática de propaganda ilustrada, O Mercúrio, de 1889 o início da divulgação dos fonógrafos Edison por aqui, de 1900 o emprego dos métodos fotoquímicos de reprodução na Revista da Semana, de 1907 a publicação de clichê em cores pela Gazeta de Notícias, inovações técnicas que se fazem acompanhar de mudanças na visão de mundo e na percepção sobretudo das populações da Capital Federal e das grandes cidades do país. E que deixam um rastro, que se tentará retraçar, na produção cultural.⁴⁷

As mais recentes tecnologias, como computadores pessoais e smartphones entre outros, se tornaram populares na sociedade brasileira justamente da data de publicação do referido ensaio de Flora para cá. Afirmamos que estas tecnologias, com suas diferentes modalidades, formatos e gerações, são construídas por meio de códigos e privilegiam uma lógica à qual temos nos referido como lógica do banco de dados, que remete à acumulação e à quantificação, e, assim, à identificação das possibilidades do humano com as possibilidades da máquina – no que ela apresenta de expansiva e de limitadora. Seu pano de fundo, como indicamos, é a emergência de uma linguagem diferente da matéria prima do alfabeto (presente mesmo no cinema, na forma de roteiro), a linguagem do código alfanumérico, com a qual é feita a programação das superfícies-telas por onde navegamos. Nossa aposta é que estamos vivendo um novo período de agitação nas relações entre a

⁴⁷ SÜSSEKIND, F. *Cinematógrafo de Letras*, p.26.

arte escrita em sua relação com as mídias. De certa forma, nossa tentativa aqui é um tanto ingrata, pois o período dessa agitação não está encerrado, e não sabemos de fato qual será a relevância das obras elencadas e estudadas aqui para as próximas décadas. No entanto, podemos dizer que o coeficiente que elas têm de produto de sua época as torna relevantes para serem estudadas agora, pois trazem, desde já, rastros de características-chaves do nosso tempo. Essas obras trazem o que Flora Süssekind chamou, em seu estudo, de “confronto – primeiro hesitante, meio de longe; mais tarde convertido em flirt, atrito ou apropriação – com uma paisagem tecno-industrial em formação.”

Ao relatar as dificuldades de alguns autores do período, como Lima Barreto e Godofredo Rangel, em aceitar a escrita mecânica, por meio da máquina de escrever, em substituição à escrita caligráfica, a professora e pesquisadora indica que neste embate entre o homem e o meio, o escritor e a máquina,

hesitante, o escritor parecia ciente de que, à substituição do desenho da própria letra pelo gesto mecânico de datilografar e pelos tipos padronizados das máquinas, se seguiriam, de um lado, uma espécie de confronto em cadeia com os mais diversos artefatos modernos e, de outro, uma agonia da imagem da literatura como uma atividade próxima ao artesanal e marcadamente personalizada. Em parte, é por isso que hesita diante da máquina, diante da substituição do traçado manual pelo registro mecânico.⁴⁸

Um dos escritores que vive a situação com certa angústia, porém aparente esperança, foi Mário de Andrade. Como mostra a pesquisa de Flora Süssekind, em uma carta de 18 de abril de 1925, Mário escreve a Manuel Bandeira sobre suas primeiras reações diante da máquina de escrever que havia comprado há pouco:

Engraçado, por enquanto me sinto todo atrapalhado de escrever diretamente por ela. A ideia foge com o barulhinho, me assusto, perdi o contato com a ideia. Isso: perdi o contato com ela. Não apalpo ela. Mas isso passa logo, tenho certeza, e agora é que você vai receber cartas bonitas de mim.⁴⁹

“...perdi o contato com a ideia. Isso: perdi o contato com ela. Não apalpo ela.”. Aqui, Mário expressa de maneira preciosa sensações de distanciamento e de perda do contato com aquilo que queria escrever. Ou melhor: perda de tangibilidade. É exatamente o que acontece na digitalização. Não se pode apalpar nada que seja digital. Esse é um tema que aparecerá muito para nós ao longo deste capítulo: certo desejo, nas obras aqui

⁴⁸ Ibidem, p.28

⁴⁹ SEVCENKO, Nicolau. Literatura como missão. São Paulo: Brasiliense, 1983, p.103-04, apud SÜSSEKIND, F. Cinematógrafo das letras, p.146.

pensadas, de tornar visível o invisível. O visível é o palpável possível em universo digital. Mas também aparecerá o procedimento de tornar fisicamente tangível o que se encontra virtualizado.

Na pesquisa de Flora, tal confronto entre o escritor e a máquina foi observado por dois ângulos. Primeiro pela figuração dos artefatos modernos nas crônicas, na poesia e na prosa de ficção da época. Nesse sentido, Flora estudou e mostrou como os novos meios de locomoção e comunicação, a indústria e a imprensa empresarial foram representadas nos textos literários dos autores brasileiros em fins do século XIX e início do século XX. Já o segundo ângulo seria um estudo de como “esse estreitamento de contatos com o horizonte técnico passa a enformar a produção cultural”, como diz Flora. Ou seja, de que maneira a própria técnica da modernidade e sua lógica, seus cortes, dão forma à produção cultural da época. Acrescenta Flora:

Não se trata mais de investigar apenas como a literatura representa a técnica, mas como, apropriando-se de procedimentos característicos à fotografia, ao cinema, ao cartaz, transforma-se a própria técnica literária. Transformações em sintonia com mudanças significativas nas formas de percepção e na sensibilidade dos habitantes das grandes cidades brasileiras de então.⁵⁰

Em *Escrever sem escrever*, nossa intenção foi justamente realizar o que é indicado acima por Flora. Nesse caso, tomamos como centro nervoso das transformações na técnica literária – e nas transformações de percepção e sensibilidade, principalmente no tocante à leitura e (re)criação – a ferramenta do copiar e colar, que, ao se tornar um dispositivo digital, popularizou os gestos da seleção e da edição, intensificando assim a produção cultural baseada no remix e na apropriação – o que de fato, como temiam Lima Barreto e Godofredo Rangel, vem agregando novos ângulos e embocaduras aos debates sobre a imagem da literatura como uma atividade próxima ao artesanal e marcadamente personalizada.

Agora seguimos na mesma direção, aprofundando a pesquisa anterior, levando em conta não só este centro nervoso – que pulsa em parte das obras que comentaremos aqui – mas um pano de fundo geral que se apresenta devido à linguagem dos sistemas de computadores e smartphones, baseados em acumulação, bancos de dados, programação e quantificação. Se quisermos seguir o primeiro ângulo apresentado por Flora Sússekind e falar da tecnologia contemporânea como ela figura, representativamente, na literatura

⁵⁰ SÜSSEKIND, F. Cinematógrafo das letras, p.15-16.

contemporânea, poderemos, por exemplo, falar do início do romance *Marrom & Amarelo*, de Paulo Scott, quando a primeira parte do seu enredo é apresentado: um sociólogo é convocado à Brasília para ajudar na análise da proposta de construção de um software que, por um recurso otimizado de banco de dados, seria capaz de determinar se uma pessoa é branca, parda ou preta. A motivação para a construção do software é a ideia de que com ele o erro ou a burla humana serão diminuídos ou impedidos, pois o software – esta é a ideia – não erraria, ou erraria muito pouco. As cenas iniciais do romance de Paulo Scott trazem um debate acalorado sobre as possibilidades de um programa digital realizar essa identificação a qual, caso confiássemos plenamente nos humanos, não precisaria nem ser cogitada. Então a máquina entraria aí como ferramenta de controle e de restrição aos mecanismos de burlar o sistema, permitindo ao grupo social dos vestibulandos um teste o mais correto possível. Correto como não seria possível se apenas confiássemos em autodeclarações de humanos. De obras estrangeiras recentes, poderíamos mencionar o romance *Máquinas como eu*, do veterano Ian McEwan, que, por meio de um triângulo amoroso entre dois humanos e um androide, discute até onde vai a possibilidade de substituição de um humano – até sentimentalmente – por uma máquina. O mesmo tema é debatido no filme *Her*, de Spike Jonze, em que um escritor de cartas (ou melhor, e-mails) apaixonou-se primeiro pela voz de um programa de computador e entra em conflito com as possíveis materialidades e corporeidades que este programa poderia ter na realidade física. Ou seja, está em aberto a ideia de identificação humano-máquina e da relação entre fisicalidade e virtualidade, o digital e a presença. É claro que poderíamos falar de livros e filmes de ficção científica realizados muito antes dessas obras. O interessante em levantar essas obras e não outras é mostrar como o debate tem justamente se espalhado para além dos nichos das ficções de gênero e cativado até mesmo romancistas como Ian McEwan e Paulo Scott, que nunca foram identificados com a ficção científica e já publicaram obras sobre temas variados.

O ângulo que nos interessa mais nesta pesquisa, no entanto, é aquele de onde olhamos para como o “estreitamento de contatos com o horizonte técnico passa a enformar a produção cultural”, segundo Flora Süssekind. Podemos pensar, como um trabalho híbrido, entre representar a técnica e ser formado por ela, no conto “Síndrome de Amnésia Induzida (SMI)” publicado em 2019 no livro *Não, não é bem isso*, do escritor Reginaldo Pujol Filho. O conto fala do futuro da humanidade – infectada por um vírus – por meio de uma entrada em uma página da Wikipédia. Uma entrada criada pelo autor, claro, e não na Wikipedia digital em si, mas em uma representação da Wikipedia nas

páginas do livro de Pujol. É a ficção se apropriando da forma da Wikipedia. A Wikipédia tomada como forma poética. Este conto de Pujol filho é especialmente interessante como uma versão em abordagem narrativa e ficcional de alguns dos elementos que pesquisamos. Podemos até mesmo lê-lo como uma metáfora das discussões que privilegiaremos neste capítulo.

A própria orientação das quatro páginas deste conto dentro do livro, na horizontal, é distinta de todos os outros. Assim, à reprodução da forma da Wikipedia em termos gráficos – fonte utilizada, tamanho das notas de rodapé, cores, tamanhos e uso de negrito e itálico das letras, organização em índice e tópicos, expressões que configurem hiperlinks em azul, na parte baixa do texto o convite para “[editar]” – é agregada a representação da maneira como lemos na Wikipedia em um navegador da internet, rolando o texto para baixo, e não passando páginas lateralmente. A publicação do conto na horizontal faz com que o leitor mude a orientação do livro e passe a lê-lo como num *tablet*, por exemplo, ainda que o conto tenha quatro páginas e por isso tenhamos que virar – ou melhor, mover para cima – uma página para podermos ler a outra metade do conto.

Ao modelo da Wikipedia, uma enciclopédia colaborativa digital, “Síndrome de Amnésia Induzida (SAI)” descreve aquilo que dá nome à sua entrada. Ao contrário do que veremos em *Doctypes* de Alex Hamburger e em um poema de Diego Pansini, Pujol não nos dá o link, o endereço da entrada deste texto na Wikipedia, mas o texto localizado e acessível por um link imaginário provavelmente semelhante a algo como, digamos, [https://pt.wikipedia.org/wiki/Sindrome de Amnesia Induzida](https://pt.wikipedia.org/wiki/Sindrome_de_Amnesia_Induzida).

A tal síndrome é doença que ataca o sistema nervoso humano e pode provocar desde perda da memória até um estado vegetativo irreparável. Ela é causada pelo “Vírus da Amnésia Induzida (IAV)”, o qual é

transmitido através do contato direto de uma membrana mucosa (ou da corrente sanguínea) com um fluido corporal que contém o IAV tais como sangue, sêmen, secreção vaginal, fluido pré-seminal e leite materno, assim como transmite-se pelas redes de neurocomunicação via dispositivos físicos ou chips implantados.⁵¹

Percebemos aí que a síndrome tematizada pelo conto-entrada pode tanto ser adquirida no contato humano-humano como no contato humano-dispositivo tecnológico. Não é mais um vírus virtual, do qual protegemos nossas máquinas com programas antivírus, e também não é mais um vírus que se transporta de ser vivente para ser vivente

⁵¹ PUJOL FILHO, Reginaldo. Síndrome de Amnésia Induzida (SAI). Não, não bem isso, p.68.

(humano ou animal) e do qual nos protegemos com vacinas. É um vírus humano-tecnológico, ou seja, um vírus que atua tanto no sistema operacional de dispositivos e chips, quanto no sistema nervoso humano, por meio das interações das redes neurocomunicacionais entre os dois, o que nos parece uma criação ficcional muito perspicaz e relevante. O texto da entrada, diz a nota de rodapé, foi editado pela última vez em 2088. E somos informados, no segundo parágrafo, que a SAI é considerada uma pandemia que levou, em 2087, 133,2 milhões de pessoas no mundo a viverem em estado vegetativo. Dessa maneira, Pujol imagina, para o futuro, as piores consequências para aquilo que, hoje, Alberto Pucheu chama de um tempo em que “nada se abate sobre nada”, um tempo onde já não nos espantamos. Seria esse um tempo onde o excesso de informação – tornando mais difícil entendermos o que é relevante e o que não é – e o excesso de imagens – inclusive das coisas mais terríveis – teria embotado nossa sensibilidade, que se reduziria a apenas capacidades ou incapacidades de resposta, mas não com espanto, com surpresa, com susto. Elevada a uma alta potência, pode ser esse o estado subjetivo que, no futuro, seria reconhecido e avançado como um estado vegetativo. Tanto que, no conto, um dos métodos recomendados de prevenção é “a troca de informações off-line”.

O IAV descende do Vírus Rock and Roll Baby (VRRB) [carece de fotos], que infecta dispositivos de processamento de dados e comunicação móveis (hiperphones, neurochips e iGlass em especial) e trata-se da primeira ocorrência de transmutação de um vírus digital para um organismo humano. A SAI foi primeiramente relatada pelo médico norteamericano Kalad Al Ahmdinejad em 5 de junho de 2083, que, percebendo a semelhança da destruição do sistema nervoso humano com a ação de vírus digitais, comprovou em laboratório a possibilidade de tal transmissão e transmutação. Há evidências de que seres humanos que participavam de atividades eletrodigitais em rede foram os primeiros infectados, assim como não há registros de casos na Coreia do Norte (desde 2014, único país do mundo sem acesso à Internet). No entanto, as primeiras infecções não provocaram maior alarme na comunidade internacional por ainda não ser comprovada, naquela época, a sua transmissão de humano para humano.⁵²

A comunicação entre sistema nervoso humano e sistema operacional digital tematizada pelo conto de Reginaldo Pujol Filho funciona assim como uma metáfora bastante próxima das comunicações humano-máquina e da identificação entre certa produção poética, artística, literária do nosso tempo com a linguagem digital. Veremos se essa identificação ou diálogo pode ser visto como um vírus que nos leva a perdas de memória ou estados possivelmente vegetativos no futuro.

⁵² Ibidem, p.69.

É claro que não deixamos de incluir certa ironia na última frase, mas obras como *Doctypes*, de Alex Hamburger, e *Minha consciência*, de Raphael Sasaki, realmente nos levam a pensar em bloqueios e acessos, em memórias digitais e representações do eu, e em transformações da sensibilidade e da subjetividade, ao mesmo tempo em que, paradoxalmente, operam com certos graus de espanto e de tédio. Ambas as obras propõem uma arte inspirada em trajetos digitais, coleções e seus dados e códigos. Só que de maneiras bastante diferentes. *Doctypes*, de Hamburger, que se filia ao campo da poesia conceitual e é chamado pelo próprio autor de “antilivro”, apropria-se da linguagem dos links, uma linguagem alfanumérica cujo leitor – e decodificador – ideal e original é a máquina. Em *Minha Consciência*, títulos dos arquivos e seus espaços representam uma coleção, um inventário, de pastas, arquivos e documentos que, em alguma medida, representam a consciência do eu-lírico (ou eu-maquínico) do livro.

Está presente aí a ideia que vem da arte, principalmente dos anos 1960, da obra como exposição de uma coleção, fruto dos movimentos de deslocamentos entre índices, que, como nos lembra Hal Foster a respeito da virada textual da neovanguarda, ao perderem sua localização histórica, se transformam em signos em meio a outros signos, lado a lado, e assim se tornam disponíveis para novos significantes. No caso de *Doctypes*, isto se realiza, na medida em que, se formos além do choque estético do signo, precisaremos nos dirigir à origem da linguagem de programação, buscar o seu referente oculto, que são as postagens de Hamburger no Facebook. Em *Minha consciência*, a coleção é de um todo com a mesma origem e que expõe na sua própria aparência do que se trata. A relação de localização do que é exposto com a própria memória digital da máquina do autor é imediata, inclusive no título da obra, ou seja, ela não se perde tão intensamente nesta maneira como Sasaki operou o deslocamento da massa textual. Ela aponta mais claramente para a sua origem do que aponta a massa textual de *Doctypes*.

Minha consciência é um agrupamento dos arquivos, pastas e documentos. Mas aí vem a segunda leitura: não são exatamente os arquivos, as pastas e documentos em si, pois estes são uma virtualidade acessível por computador, e não pelo livro, mesmo que seja um e-book ou um PDF. Os versos do livro são linguagem. É a linguagem de programação que remete a um dado. A linguagem usada para produzir e localizar aquela pasta, aquele arquivo na virtualidade de um computador. Os códigos se tornam versos de poesia. Diferente de outras formas culturais, como o cinema e a música, a literatura e a poesia guardam, com os códigos – que estão por trás da superfície das imagens e dos bancos de dados digitais – a igualdade de serem todos feitos de textualidade. Todas as

mídias digitais são representadas em textos feitos de números ou letras. São esses textos alfanuméricos – códigos – que estão por trás de uma página de internet ou de banco de imagens. Esse parentesco pode ser um dos motivos que tornam a linguagem digital tão atraente para poetas e escritores descontentes com as formas já consolidadas. Os trabalhos de Hamburger e Sasaki partem daí, dessa inquietação, assim como boas partes do livro *Nenhuma poesia*, de Diego Pansini. É o temor de Flusser se realizando. Espécie de colonização do digital em relação ao imaginário poético. O livro como um arquivo das localizações dos arquivos digitais. E os meus arquivos são os elementos compositivos da minha consciência. Ao listá-los e revelá-los, acesso e exponho uma espécie de Inconsciente Digital, constituído pelas minhas navegações, minhas postagens, meus arquivos – mas não construo uma imagem deles ou uma narrativa que mostre os movimentos digitais que realizo e meus sentimentos enquanto os realizo, não, apenas exponho aquilo que o computador pode ler – ou seja, uso a maneira como a máquina me lê – o que ela me permite e o que ela me impede, o que ela privilegia e o que ela despreza – para eu mesmo realizar uma leitura sobre mim, sobre a humanidade e sobre o mundo.

Não é à toa que boa parte dessa poesia conceitual apropriação trabalha as ideias de bloqueio e de acesso, como este poema de Diego Pansini, presente em *Nenhuma poesia*:

O LINK É A MENSAGEM

<https://www1.folha.uol.com.br/turismo/2013/10/1363252-fuzilamento-do-antigo-ditador-ceausescu-e-nova-atracao-turistica-da-romenia.shtml-ou-as-ferramentas-oferecidas-na-página-Textos-fotos-artes-e-videos-da-Folha-estão-protegidos-pela-legislação-brasileira-sobre-direito-autoral-Não-reproduza-o-conteúdo-do-jornal-em-qualquer-meio-de-comunicação-eletrônico-ou-impresso-sem-autorização-da-Folhapress-As-regras-têm-como-objetivo-protger-o-investimento-que-a-Folha-faz-na-qualidade-de-seu-jornalismo-Se-precisa-copiar-trecho-de-texto-da-Folha-para-uso-privado-por-favor-logue-se-como-assinante-ou-cadastrado.com>.⁵³

Não sou assinante da Folha nem, no momento em que escrevo, fiz o login para ler e manipular o texto como leitor cadastrado. Este poema de Pansini nada mais é do que o resultado do que acontece quando eu, nestas condições, acesso a matéria da *Folha de São Paulo*, publicada no site do jornal em 28 de outubro de 2013, e tento copiar um trecho desta matéria e colá-lo em outra plataforma, como numa postagem de facebook ou neste

⁵³ PANSINI, D. *Nenhuma poesia*, p.137.

próprio arquivo Word em que escrevo. Creio ter reproduzido os gestos de Pansini na produção desse poema. Eu acessei a matéria, cujo endereço é <https://www1.folha.uol.com.br/turismo/2013/10/1363252-fuzilamento-do-antigo-ditador-ceausescu-e-nova-atracao-turistica-da-romenia.shtml> e, depois, selecionei um trecho dela, copiei e tentei colá-lo no arquivo Word em que escrevo esta tese. Vou transcrever aqui, sem copiar e colar, lendo a matéria e digitando aqui, o trecho que selecionei para colar neste arquivo: “Bem ao lado do aposento do comandante, está o quarto onde os ditadores dormiram em camas de ferro suas três últimas noites, sempre vigiados por um militar”. O texto é originalmente da agência EFE, espanhola, e foi traduzido para o português pela Folha e publicado em seu site. Mas ao tentar copiar este trecho e colá-lo neste documento Word, o texto que surge automaticamente após eu soltar o comando CTRL V é: “Para compartilhar esse conteúdo, por favor utilize o link <https://www1.folha.uol.com.br/turismo/2013/10/1363252-fuzilamento-do-antigo-ditador-ceausescu-e-nova-atracao-turistica-da-romenia.shtml> ou as ferramentas oferecidas na página. Textos, fotos, artes e vídeos da Folha estão protegidos pela legislação brasileira sobre direito autoral. Não reproduza o conteúdo do jornal em qualquer meio de comunicação, eletrônico ou impresso, sem autorização da Folhapress (pesquisa@folhapress.com.br). As regras têm como objetivo proteger o investimento que a Folha faz na qualidade de seu jornalismo. Se precisa copiar trecho de texto da Folha para uso privado, por favor logue-se como assinante ou cadastrado.”

Apesar de longo demais para uma citação no corpo do texto, não posso destacar esse trecho na forma de citação separada porque eu não o transcrevi de alguma fonte. Não tenho para onde remetê-lo. É um texto que só aparece aqui mesmo, na nova plataforma (no caso, o arquivo Word), após eu ter tentado plasmar nessa plataforma um outro trecho da matéria, do qual a reprodução me foi vedada. Essa alteração do texto copiado para um texto reproduzido demonstra a importância, na sociedade contemporânea de controle, da cifra, do acesso, da senha sobre a qual nos fala Deleuze. O poema de Pansini é a exposição de um bloqueio.

E, como diz seu título, “O link é a mensagem”. A poesia é um link. Trata-se de uma estética antilírica que podemos chamar de antipoesia. Em *Nenhuma poesia*, Diego Pansini tematiza, em alguns momentos – pois o livro apresenta 71 textos, adquirindo um caráter ele mesmo de catálogo de possibilidades –, a questão da cifra, do acesso e do bloqueio do qual nos fala Deleuze. Sempre se utilizando de apropriações de textos informativos de sites como Facebook ou revistas e suas versões digitais, como a *Forbes*.

Ao tematizar o acesso e o bloqueio, Pansini tematiza a própria possibilidade do poético. Seus textos dão acesso a alguma poesia? Ou bloqueiam a poesia, como sugere o título *Nenhuma poesia?* Vejamos o “Soneto irresponsável”:

Desde já a Forbes não se responsabiliza pela
maneira de utilização dos dados cadastrais que
lhe forem informados. Não se responsabiliza pelas
políticas de privacidade e segurança adotadas.

Ela alerta aos seus usuários para que leiam
os termos de uso e serviços desses terceiros, antes
de manifestar sua concordância com a contratação.
A página web de vendas de produtos Forbes Brasil

poderá, eventualmente, gravar arquivos de dados em seu
computador, tais como “cookies de navegação”. Geralmente
eles incluem dados ou mensagens na forma de texto.

Por meio de cookies, os sintomas automatizados poderão
identificar suas visitas anteriores, personalizar sua página
de abertura de sites ou inibir a exibição de mensagens⁵⁴.

O autor faz uso da forma tradicional do soneto. A divisão característica dos versos e o aspecto visual fazem, numa primeira impressão, o texto ser lido como poema. Pansini, assim, apropria-se tanto de uma forma (a do soneto) quanto de um texto, um conteúdo, talvez, que é o texto do site da revista *Forbes*. É como um trabalho de curadoria, onde o trabalho do curador consiste em colocar obras de arte dentro do espaço de exposição. E, por sua vez, por estarem no espaço de exposição, tais objetos ou acontecimentos se tornam obras de arte. É assim: copio uma mensagem do site da Forbes e a coloco na forma de soneto, o que pode fazer dela uma poesia. Podemos enxergar o livro como um espaço de exposição, mas também a própria forma poética do soneto como um espaço. Todo material, ao ser preparado para habitar um espaço, precisa se adequar às características do espaço. Podemos aqui pensar a forma do soneto como uma organização espacial. Na qual o material – o texto – da mensagem da Forbes irá se adequar. Assim, o autor utiliza a forma do soneto como uma possibilidade que a cultura lhe oferece, como um lugar da cultura, e, após acomodar o material escolhido neste lugar, assenta o resultado no espaço expositivo de um livro. Assim está feita a proposta de que aquilo seja considerado trabalho de um poeta.

⁵⁴ Ibidem, p.82.

Como é de costume nas práticas de escrever sem escrever, o autor não veicula sua voz por meio das palavras. Sua voz verbal, ela mesma bloqueada. Os textos levantam perguntas: há acesso a uma “voz de autor”? Ou precisaríamos pedir autorização a alguma entidade superior e, em troca do acesso a essa voz, fornecer algo nosso? A estética do livro de Pansini levanta essas questões. Talvez não seja uma questão de voz, mas de olhar e gesto. Uma proposta: olhar para o texto da *Forbes* como se fosse poesia. E, para isso, o texto se hospeda, como a água em um copo ou uma garrafa, tomando a sua forma, na forma de um soneto. Pensemos na forma do soneto como um espaço a ser ocupado. O texto da *Forbes* o ocupa. Habitação da forma.

Na orelha do livro, Heitor Ferraz de Mello chama o trabalho de Pansini de uma “poesia de intervenção”, no sentido de que o autor propõe uma interrupção no fluxo automático do cotidiano, fazendo seu leitor se deparar com a massa informacional com a qual entra em contato quase todo dia e olhe mais atentamente para o que está sendo dito, e que práticas estão vigorando. Por exemplo, a prática de sites, como o da *Forbes*, de liberar o acesso ao seu conteúdo em troca do acesso aos dados pessoais do usuário. É justamente esse tipo de medida que identifica a identidade de um ser humano com os seus dados. Identifica o ser humano aos rastros pessoais detectáveis pela máquina. Mostre quem você é, e o portão se abrirá. E o ato de mostrar inclui apenas aquilo que poderá ser lido pela máquina, claro. É como diz Wislawa Szymborska no poema “Escrevendo um currículo”: “Dos amores, só o casamento...” Porque este está plasmado na linguagem do contrato.

No poema de Pansini, dados, cookies, privacidade e segurança digital são elementos que compõem o cenário do tema do acesso, que poderá ser trocado pelos dados privados, dados cadastrais e outras informações do usuário. O poema, dessa maneira, tematiza a cifra da qual fala Deleuze e a sociedade informatizada baseada em trocas de dados. Quando o texto estava no site da *Forbes*, alertando um usuário para as regras de acesso, tratava-se de um texto informativo. No livro de Pansini, em formato de soneto, ele deixa de ser um texto informativo e se torna um poema que tematiza bloqueio, acesso e a identificação do humano com seus dados. Mas tematiza como? Pela própria exposição do bloqueio.

Podemos enxergar uma filiação dessa tipo de procedimento com aquele que Manuel Bandeira realizou, em 1925, quando publica o seu “Poema tirado de uma notícia de jornal” na coluna “O Mês Modernista” do jornal *A noite*, poema que seria publicado em 1930 no seu livro *Libertinagem*. Ambos se utilizam da linguagem não poética e

impessoal para propô-la como poesia. Em termos de forma, o poema de Bandeira poderia ser pensado imediatamente como mais ousado por se tratar de um poema na forma de versos livres. No entanto, é justamente o contraste entre a tradição e o experimentalismo que Pansini busca, e por isso o uso da forma do soneto. Bandeira, ao usar a matéria jornalística sobre a morte de João Gostoso, e com sua concisão, seus recortes no texto integral da matéria, dá uma dimensão universal à vida deste personagem. Temos, enfim, um personagem e uma vida. Já no poema de Pansini, não temos personagem, não temos uma vida, mas sim a exposição de um bloqueio acontecido em ambiente digital. É uma passagem da vida comum, nada marcante como a morte, como há em Bandeira, mas sim o banal escancarado e ao mesmo tempo proposto como representante de uma vida em que muita pouca coisa pode acontecer que seja comparável à intensidade de um fato como a morte. Em ambiente digital, podemos viver diversas situações, mas nunca a morte. A morte de um perfil, a morte da reputação, a morte pensada como o bloqueio ao acesso, sim, mas o fim da vida, como algo que está associado a um corpo, nunca acontece em ambiente digital. Se os dados de um humano, seus rastros, seus códigos de acesso são deletados ou interrompidos, ou ocultados, o humano perde a sua memória digital, que equivale a uma boa parte do lastro de sua vida real. É uma outra forma de morte, simbólica, mas que não deixa de ter efeitos possivelmente dramáticos fora do ambiente digital. Há, no poema de Bandeira, certa ironia, um sabor cômico e ao mesmo tempo um tanto assustador, devido a vida inteira do homem ser resumida de forma tão atroz, e sua morte ser tão acidental. Uma ironia que nos leva a pensar na brevidade da vida, na sua aleatoriedade, na sua imprevisibilidade e também na própria poesia. Já a ironia no poema de Pansini parece se direcionar também à própria ideia de poesia e... à navegação do humano em ambiente digital, à sua identificação com cifra, como falamos. Mas será que realmente sentimos ou compreendemos essa tematização pela exposição como uma expressão que resiste ao tempo, que fala, sim, da vida, como fala o poema de Bandeira?

3. 1. ARTE E TEXTO NA ERA DA BIOPOLÍTICA

Em 1971, no artigo “A educação do Não-Artista, Parte 1”, Allan Kaprow, artista e professor, que ficou conhecido como o inventor dos happenings, já dizia que era tamanha a sofisticação com que vínhamos alimentando nossa consciência que ela já conseguia perceber “a transmissão do diálogo entre o Centro de Viagens Espaciais Tripuladas de Houston e os astronautas da Apollo 11” como algo “melhor do que a poesia

contemporânea”, ou que “os movimentos randômicos, como o transe dos consumidores em um supermercado, são mais ricos do que qualquer coisa feita na dança moderna”, ou que “o módulo LM de pouso na lua é patentemente superior a todos os esforços da escultura contemporânea”. Kaprow explorou a ideia de uma dialética entre arte e não-arte. Para ele, a

Arte arte leva a arte a sério. Ela presume, não importa o quão disfarçadamente, uma certa raridade espiritual, um ofício superior. Ela tem fé. Ela é reconhecível por seus iniciados. Ela é inovadora, é claro, mas grandemente em termos de uma tradição de movimentos e referências profissionais: arte cria arte. Acima de tudo, arte Arte mantém para seu uso exclusivo certos cenários e formatos sagrados transmitidos por sua tradição: exposição; livros; gravações; concertos [..]

Desde que a Arte se atenha a esses contextos, ela pode, e frequentemente o faz, se fantasiar com ecos nostálgicos de antiarte, referência que a crítica observou corretamente nos primeiros espetáculos de Robert Rauschenberg.⁵⁵

Enquanto a arte que se propõe como Arte e que quer ser Arte já se encontra demasiadamente instituída, previsível, dentro de campos e formas conhecidas, ainda que inovando dentro desse enquadramento, a não-arte “é qualquer coisas que, embora ainda não aceita como arte, tenha atraído a atenção de um artista com essa possibilidade em mente”. Este artista, então, recrutaria para a arte exemplos de imagens e eventos do cotidiano porém específicos como os citados anteriormente por Kaprow, ou neles interviria. Daí viriam Joseph Kosuth e sua criação de conceitos, trabalhadores dos espaços e paisagens, como Dennis Oppenheim, a arte site-specific, e *happeners*, como o próprio Kaprow. Ele cita o que o artista sonoro La Monte Young fazia em sua infância e diz que fazia o mesmo: colocar o ouvido contra as torres elétricas de alta tensão e sentir a vibração dos fios ao longo do corpo, como um contágio de vibração e música entre a eletricidade e o corpo humano. “Eu também fiz isso quando menino e o prefiro aos concertos de música de Young. Era mais impressionante visualmente e menos lugar-comum na vastidão de seu ambiente do que é em um auditório ou sala de concertos”, diz Kaprow. Inevitavelmente, os artistas da não-arte acabam tendo de lidar com a absorção de seu trabalho pelas instituições culturais, e passam a ter de criar novos desvios ou aceitar o enquadramento. É um processo pelo qual, como diz Kaprow, a arte Arte não passa, pois ela já nasce dentro dos códigos consagrados da arte (lembrando que Kaprow escreve em 1971), diferente, por exemplo, dos movimentos randômicos das pessoas no supermercado, os rastros de fumaça deixado pelos teste de foguete, a arquitetura dos

⁵⁵ KAPROW, A. A educação do Não-Artista, p.6.

féricos postos de gasolina de plástico e aço inoxidável de Las Vegas – exemplos dados por Kaprow – que atraem a atenção e o interesse do artista mesmo fora de qualquer expectativa de arte, fora de qualquer forma, espaço ou produção de arte. A identidade de arte não-arte seria exatamente a sua identidade fluida, e por isso sua necessidade de registro, de captação, para que possa, ainda em estado de não-arte, ser proposta como arte.

O aumento de artistas agindo nessa direção tornou difícil para os artistas de arte Arte realizarem o seu trabalho, pois, com a não-arte arte podendo ser encontrada na vida, a arte Arte dos artistas acaba tendo de competir com a própria vida. Da mesma maneira, podemos dizer, a poesia Poesia, em um tempo como o nosso, acaba tendo de competir com os textos da vida, das redes sociais⁵⁶ (assim como a ficção compete com os enredos surreais da realidade brasileira), e a vida está cheia de não-poesia poesia. Talvez seja o caso de *Minha consciência*. Ao contrário de *Doctypes* – e também é natural que seja assim porque Sasaki está começando, como poeta, enquanto Hamburger tem uma longa trajetória relevante nas artes e na poesia –, *Minha consciência* partilha de menos códigos consagrados no meio artístico, a começar por dele não haver livro impresso e pelo livro não ter contado com evento de lançamento, com sessão de autógrafos, por exemplo. *Minha consciência* estaria mais próxima da não-poesia também porque há um pequeno aumento de temperatura que nos chega quando vemos títulos de arquivos listados, reconhecemos um ao outro, e aquilo faz parte das nossas atenções diariamente, pois todos lidamos com as pastas, documentos e arquivos em nossas máquinas, apenas não olhamos para elas como poesia. Já a obra de Hamburger se aproximaria mais da antipoesia, pois ela enquadra um material linguístico do qual tanto os poetas quanto os não-poetas não costumam se aproximar, inclusive, costumam fugir dele, tomando a linguagem de programação, os códigos da arquitetura da rede como uma linguagem extremamente especializada, cifrada, para poucos, meramente operacional e, acima de tudo, feia. Trata-

⁵⁶ Muito tem se comentado, nos meios poéticos, sobre a sintaxe confusa e o caleidoscópio semântico dos tweets do vereador Carlos Bolsonaro, por exemplo. A princípio com certo humor, mas também com real espanto por sua proximidade com uma escrita aleatória de um chamado bot, um algoritmo, que, no entanto, ao ser lido cinco, dez vezes, tem seu sentido compreendido. Outro exemplo interessante recente é o do áudio de dois minutos que circulou pelos whatsapps e redes sociais entre março e abril de 2020, no qual uma mulher desabafa sobre as dificuldades enfrentadas no período de isolamento: “Estou ficando é doida. Vai trabalhar, fica em casa. Morre de vírus, morre de fome. Marido em casa, filho pulando e filho gritando. (...) Vídeo de biólogo, vídeo de médico, vídeo de empresário, vídeo de infectologista, vídeo de enfermeira, vídeo do povo. (...) Vídeo do presidente, vídeo do prefeito, vídeo do governador. (...) Fecha tudo, abre tudo, vai morrer, não vai morrer. Vai na janela, bate panela. Bate panela contra, bate panela a favor...”, e por aí vai. Na época, o poeta Ricardo Domeneck postou um tuíte dizendo que este áudio conseguia uma poesia da pandemia que nenhum poeta contemporâneo foi capaz de alcançar.

se de um gesto mais radical e frontal contra as convenções estabelecidas do poético. Por isso, antipoesia. Mas a proposta, para Kaprow, é virtualmente inconcebível, por problemas conceituais, de inserção e de sua própria natureza.

(...) a antiarte é virtualmente inconcebível. (...) todos os gestos, pensamentos e feitos podem tornar-se arte a um capricho do mundo artístico. Até mesmo assassinato, rejeitado na prática, poderia ser uma proposta artística admissível. Antiarte em 1969 é abraçada em todos os casos como pró-arte e, portanto, do ponto de vista de uma de suas funções básicas, é anulada. Você não pode ser contra a arte quando a arte convida para sua própria “destruição” (...) Logo, ao perder o último vestígio de pretensão de liderança moral por meio da confrontação moral, antiarte, como todas as outras filosofias de arte, é simplesmente obrigada a responder à ordinária conduta humana e também, tristemente, ao refinado estilo de vida ditado pelos cultos e ricos que a aceitam de braços abertos.⁵⁷

Doctypes se encontraria nesse caso. Propõe-se como antipoesia, antiarte, mas faz parte de um cenário artístico e poético, fora do qual a própria obra perde parte de sua força. Por isso Kaprow diz: antiarte é pró-arte. Não é contra a arte, mas sim a favor de um outro tipo de arte – o objeto antiarte propõe uma revisão da arte, como o objeto antipoético propõe uma revisão do olhar poético. Ou seja, a antiarte contribui para a arte assim como a não-arte que, de um jeito ou de outro, mas passando por um processo, encontra seu lugar como não-arte Arte.

O avanço das propostas de não-arte Arte e da arte como momentos de vida performados ou capturados levou, para Boris Groys, nas últimas décadas, o mundo da arte a deslocar seu interesse da obra de arte para a documentação da arte. O filósofo alemão diz que a documentação de arte não é arte, apenas refere-se à arte. Mesmo que seja apresentada em mídias em quais a arte se apresenta, como vídeos, textos, instalações, fotografias, desenhos. Na medida em que artes como a performance, o happening e as instalações temporárias foram ganhando mais espaço, a documentação dessas formas efêmeras de arte tornou-se central para que elas pudessem ser acessadas em outro tempo e lugar. Ou seja, para que elas fizessem parte da memória da arte. Outro vetor é o processo de digitalização pela qual passou o mundo nas últimas três décadas, exigindo que museus, instituições culturais e os próprios artistas produzissem documentos e arquivos para que pudessem veicular tais registros de arte em ambiente online. A documentação, assim, faz referência a eventos ou obras que estiveram presentes ou visíveis em um dado momento e não estão mais, ou que estão presentes em outro lugar que não o próprio ambiente digital – que acolhe a sua “versão” digital, sua documentação. E há também, como diz Groys,

⁵⁷ KAPROW, A. A educação do Não-Artista, p.5.

não obras de arte materializadas e registráveis para posteridade, mas práticas artísticas que são, em sua própria existência, arte, mas não resultam em um objeto e, portanto, não podem ser apresentadas se não pela própria documentação. Isso acontece com a criação de circunstâncias incomuns de vida, como diz Groys, ações artísticas politicamente motivadas, processos longos e complexos de discussão e análise. Para Groys, pode-se observar aí uma identificação entre arte e vida. A vida é vivida como arte, e a documentação do processo vivido é produzida como a documentação de arte. Como essa documentação é apresentada no mesmo espaço onde obras de arte são apresentadas, ou seja, museus e instituições culturais, e elas usam as mesmas mídias das obras de arte, como vídeos e fotografias, a documentação de arte torna-se obra de arte ela mesma. “A arte torna-se uma forma de vida, enquanto a obra de arte torna-se não arte, mera documentação dessa forma de vida”, diz Groys. Por enquanto, podemos pensar, trazendo para o universo do texto, que os poemas de Pansini são documentações de *found texts*, textos encontrados, em suas andanças digitais. Vemos o link do site da *Folha* e o texto para acesso a conteúdo do site da *Forbes*. Não são textos frutos de atividades “criativas”, mas são textos da vida comum digital deslocados para o meio livro, como se o autor quisesse documentar a existência desses textos – com a diferença, claro, de que tais textos não são arte previamente. Tornam-se poesia ao serem inseridos, da maneira que foram (um soneto, por exemplo), no livro do autor. Não são, assim, documentação de arte que se propõe como arte, mas sim documentação da vida, transformando a vida (o bloqueio sofrido em um site) em arte. E, no caso, a vida vivida em ambiente digital e, mais especificamente, a vida textual em ambiente digital. Veremos que a obra de Raphael Sasaki segue essa mesma, se podemos chamar assim, orientação: o elemento não-poético da vida cotidiana, como as pastas de arquivos, seja proposto como poesia. Se aquilo que se tornará a obra faz parte do meu cotidiano, da minha vida, como algo que eu vejo em algum lugar, algo que eu faço, uma maneira como eu ando em um certo lugar, ou os arquivos que eu baixo, o caminho para essa não-arte existir como não-arte Arte, é que enquadrá-la. Como fez Sasaki com seus arquivos.

Groys afirma que “a arte se tornou biopolítica porque começa a utilizar meios artísticos para produzir e documentar a vida como atividade pura”. Ele acrescenta: “a documentação de arte como forma de arte somente poderia se desenvolver sob as condições da atual era biopolítica, na qual a própria vida se tornou objeto de intervenção técnica e artística”. Como dissemos, os poemas de Pansini são transcrições de textos (e aqui pensamos o link como um texto também) com os quais ele se deparou em ambiente

digital. O mesmo vale para o livro de Hamburger, uma transcrição do código fonte – em HTML, linguagem para robôs, não para humanos – da página do poeta e artista no Facebook. E para o livro-pdf. de Raphael Sasaki. Todos se utilizam de meios artísticos/poéticos para documentar formas de vida/textos não artísticos/não poéticos, encarando seus resultados como parte de seus trabalhos artísticos. Vejamos uma página de *Doctypes*, de Alex Hamburger.

```

"uiTextareaAutogrow input autofocus _34z- mentionsTextarea textInput" name =
"xhpc_message" placeholder = "O que voc&#xe3; deseja compartilhar?" role = "textbox"
aria-autocomplete = "list" autocomplete = "off" aria-expanded = "false" aria-owns =
"typeahead_list_u_0_z" aria-haspopup = "true" onkeydown = "run_ with(this,
[&quot;legacy: control-textarea&quot;], function() &#123;TextAreaControl.
getInstance(this)&#125;);" id = "u_0_10"> </textarea> </div> </div> <input type =
"hidden" autocomplete = "off" class = "mentionsHidden" /> </div> </div> </div> <div
class = "_3-6"> </div> <div id = "bootloadSemiinlineRoot" class = "hidden_elem"> <div
class = "_5i3b"> </div> <div class = "_q-d"> </div> <a class = "_1lj-" href = "#" role =
"button"> Adicionar isto à sua publicação</a> <button class = "_42ft_5upp_50zy
_1ljz_50-0_50z-" type = "button" title = "Remover"> Remover</button> </div> <div
class = "_1dsp_42jz"> <div class = "clearfix"> <div class = "_52lb_3-7 lfloat_oh">
<div class = "lfloat_1dsq_1dsw"> <div class = "_1dsr"> </div> </div> <div class =
"lfloat" id = "u_0_11"> <a data-hover = "tooltip" class = "_1dsq_1dsv" href = "#" data-
gt = "&#123;&quot;composer&quot;; &#123;&quot;comp&quot;; &quot;people&quot;;
&quot;ua_id&quot;; &quot;composer: post&quot;&#125;&#125;" role = "button" aria-
label = "Marcar pessoas em sua publica&#xe7;&#xe3;o" title = "Marcar pessoas em sua
publica&#xe7;&#xe3;o" id = "u_0_12"> <span class = "_1dsr"> <span class = "_2nkx
ellipsis"> Marcar pessoas</span> </span> </a> </div> <div class = "lfloat" id =
"u_0_13"> <a data-hover = "tooltip" class = "_1dsq_4-jj" href = "#" data-gt =
"&#123;&quot;composer&quot;; &#123;&quot;comp&quot;; &quot;action&quot;;
&quot;ua_id&quot;; &quot;composer: post&quot;&#125;&#125;" role = "button" aria-
label = "Adicione o que voc&#xe3; est&#xe1; fazendo ou sentindo" title = "Adicione o
que voc&#xe3; est&#xe1; fazendo ou sentindo" id = "composerActionTagger"> <span
class = "_1dsr"> <span class = "hidden_elem_5xlw"> </span> <span class = "_2nkx
ellipsis"> Ação de marcação</span> </span> </a> </div> <div class = "lfloat" id =
"u_0_14"> <a data-hover = "tooltip" class = "_1dsq_1dss" href = "#" data-gt =
"&#123;&quot;composer&quot;; &#123;&quot;comp&quot;; &quot;location&quot;;
&quot;ua_id&quot;; &quot;composer: post&quot;&#125;&#125;" aria-label =
"Adicionar uma localiza&#xe7;&#xe3;o &#xe0; publica&#xe7;&#xe3;o" role =
"button" id = "u_0_15"> <span class = "_1dsr"> <span class = "_2nkx ellipsis">
Adicionar uma localização à publicação</span> </span> </a> </div> </div> <ul class =
"uiList_1dso_427u rfloat_ohf_509-_4ki_6-h_6-j_6-i"> <li> <div class = "_2io_">
<div class = "_1lo2" id = "u_0_16"> <div class = "composerAudienceWrapper stat_elem
fbComposerAudienceTourContext" id = "u_0_17"> <div class = "_6a_43_1_3h0d" id =
"u_0_18"> <div class = "_6a uiPopover" id = "u_0_1c"> <a58

```

Se realizarmos uma leitura bastante atenta do código HTML, encontraremos nele trechos que podemos decodificar como mais confortáveis à leitura humana: O que você

⁵⁸ HAMBURGUER, Alex. *Doctypes*, p.49.

deseja compartilhar?, Adicionar isto à sua publicação, Remover, Marcar pessoas em sua publicação... entre outras. No entanto, o livro é feito da transcrição da linguagem HTML, uma linguagem nativa das máquinas. Se o poeta nos oferece o seu diário íntimo – mas já não privado, como discutimos no capítulo anterior, e sim público –, ao mesmo tempo ele nos impede o acesso ao seu texto. Assim, bloqueia nossa visão daquilo que ele expressa em sua página virtual, mas ainda assim expõe aquilo que ele publicou, só que em linguagem para máquinas digitais. Os dispositivos eletrônicos são os leitores ideais para a decodificação necessária do texto-código que se apresenta. Não é, por exemplo, como se um músico tocasse canções de Cartola para uma plateia de ursos, ou um ator encenasse Shakespeare para um liquidificador. É a linguagem da máquina (a linguagem da ciência aplicada) sendo publicada, exposta, oferecida em páginas para um leitor humano, já que um robô não comprará ou receberá o livro de Hamburger. E o humano não tem as competências necessárias para decodificar aquele texto. Ou melhor: diante do texto, o humano tem três opções: aprender a linguagem HTML e lê-la, mas lê-la como um texto que não se completa, que não foi feito para ser lido, mas para ser aplicado num programa computacional (talvez, como o texto de uma peça de teatro, que não foi feito para o papel, mas para ser aplicado em um palco); frustrar-se devido à expectativa – o mais comum – de encontrar um outro tipo de texto mais legível no livro; ou, diante do texto, pensar o texto e a operação e suas implicações. A obra nos permite dizer: há poetas escrevendo para robôs. Mas bem, o poeta nem mesmo está escrevendo, mas sim movendo a linguagem computacional para o livro. O link é a mensagem. Hamburger devolve o diário para um lugar secreto. Como falamos, antes o diário íntimo era privado. Hoje, o diário íntimo é público. Hamburger torna o diário inacessível ao olhar dos outros, mas introduz uma novidade: o diário não é inacessível apenas aos outros, mas ao próprio humano. Nem o autor é leitor do código que seu livro leva impresso em suas páginas. Será que nossos tempos, digitais e pós-industriais, não são tempos para poesia? Serão tempos antipoéticos? Ou será que a poesia dos nossos tempos é a poesia dos computadores?

Dessa maneira, Hamburger realiza uma operação complexa: a plataforma do Facebook se orienta pela noção de transparência e exposição do eu – ideais esses que alimentam os bancos de dados. É por meio dos nossos perfis nessa rede, como em outras, que nos fazemos mais claros e acessíveis para o mundo. Ao mesmo tempo em que existimos para o mundo – pois existir, hoje, trata-se de existir também virtualmente, e existir, automaticamente, produzindo dados. A plataforma virtual é como um filtro: para

existir virtualmente você deve estar nela, e todos querem estar nela, porque querem existir, e se você então quer existir, terá de oferecer algo em troca: sua privacidade, seus dados, informações sobre você: transparência e exposição. Hamburger, talvez inspirado por ideias de *détournement*, de Guy Debord e o Situacionismo, usa a linguagem da plataforma para subverter as próprias noções que a orientam. Ele pega o endereço do seu perfil público e publica o endereço, não os textos e postagens do seu perfil, mas sim o endereço do perfil onde esses textos e postagens estão reunidos. É o endereço da transparência, mas é o endereço em linguagem de código, feito para ser lido pela programação da rede digital na máquina. Logo, ele remete à transparência do perfil, mas o esconde, o bloqueia para humanos. Hamburger diz: aqui estão meus códigos. Mas não conseguimos fazer a passagem dos códigos para a leitura alfabética de suas postagens, pois somos humanos, não conseguimos ler códigos que, em livro, rendem mais de cem páginas preenchidas de letras, números e sinais. Aí é que está a virada: ao se apropriar do código da plataforma que exalta a transparência e a exposição, Hamburger insere graus de sombra, não de claridade. A linguagem código não é transparente. Então Hamburger nos revela a diferença do discurso sobre a ciência (a transparência, a claridade), e principalmente, que a ciência tem sobre si mesma, para o discurso real da ciência (que não é tão claro e transparente assim). De modo que só quem poderia ler a linguagem dos códigos de maneira funcional – e, portanto, uma maneira não poética, que é o que nos resta, a nós, humanos – é a máquina. Nós, não máquinas, não programadores, ficamos na sombra, com o mistério. Por vezes, acessos são negados sem sabermos os motivos. Informações são capturadas sem estarmos cientes. Mas conseguimos ver poesia nessa linguagem? A linguagem digital, desfuncionalizada, torna-se poesia? Uma espécie de antipoesia, talvez, pois em nada tem a ver com beleza, com emoção, com criação, com expressão, nem mesmo com manejo habilidoso das palavras, nem mesmo com produção de uma voz. E aqui digo antipoesia e não antilirismo porque, se pensarmos que Luiz Costa Lima usou a noção de antilira para pensar a poesia de João Cabral de Melo Neto, veremos que, apesar de antipoesia e antilira ambas terem a característica de uma ausência de intencionalidade de uso do poeta de suas próprias emoções, contra o sentimentalismo, na antilira de Cabral o poeta se encontra em profundo cálculo e manejo das palavras para criar suas imagens, suas paisagens, o poeta se encontra em contínuo processo de burilção de sua linguagem verbal, o que não acontece com os exemplos que trago aqui para pensar uma antipoesia. A antilira ainda está no campo da linguagem verbal e do seu refinamento por meio da escrita de primeira

mão, digamos assim. Então, embora haja uma interseção, há diferenças marcadas. E antipoesia também no sentido de que – diferente também da poesia concreta – aqui as obras (de Hamburguer, de Sasaki) partem mais, em seus fundamentos, do gesto do que do texto em si. Mais do procedimento do que do texto. Trata-se, finalmente, de pensarmos aqui o que acontece com o texto quando importa mais o gesto? Para aonde a relevância do gesto está levando o texto? Quais questões são levantadas por isso?

O trabalho de Hamburguer não é só a linguagem publicada no papel, mas contém também a linguagem do gesto – a operação aplicada que levou aquele texto ao papel, essa apropriação dos códigos do Facebook. Gesto esse que nos lembra: o organismo da máquina (seus códigos), aquilo que está por dentro da pele (a superfície, as postagens, os textos, legíveis por humanos) não é transparente. E aqui a ideia de não transparência remete a muito mais do que a oposição entre legível ou não legível, e sim, também, ao acesso às regras, às leis de condução do ambiente virtual – leis essas colocadas em vigor pelas próprias plataformas que, por exemplo, em tempos de pandemia (covid-19, em 2020) empregam esforço para banir informações falsas, mas não empregaram esforços para banir informações falsas durante eleições presidenciais, ao menos nos Estados Unidos em 2016 e no Brasil em 2018. O que nos leva a concluir: o organismo por trás da pele da máquina (seus códigos, os algoritmos, a inteligência artificial) não é transparente.

A obra de Hamburguer usa a linguagem da máquina e da programação, que estimula uma identificação entre humano e transparência de informação, para mostrar que a própria máquina e a rede social oferecem zonas de sombra, e que a verdade, ao contrário do que máquina e rede social prometem, não está na superfície. O leitor primordial da obra é a máquina. Abrir este diário, esta publicação íntima, não se dá pelo toque das mãos nas folhas de papel de um caderno, nem pelos toques da mão nas folhas de um livro, e nem pela leitura de um arquivo digital, mas pela transposição do seu código para um software de leitura do código-link. A tecnologia, a ciência aplicada, estão na obra na forma desses links, e elas, em sua leitura possível para humanos, oferecem a chocante superfície fria dos códigos, ao mesmo tempo em que deixa subjacente uma série de perguntas e reflexões: o humano está soterrado debaixo da tecnologia? O que a vida digital, elevada ao extremo, nos permite comunicar de pessoal? Quando escrevemos em nossos perfis, fazemos posts, postamos vídeos, estamos mais nos transmitindo ou mais sendo filtrados pela linguagem da máquina?

Toda emissão é uma negociação entre o que se quer emitir e o meio por onde a intenção de emissão se modulará para que chegue em alguém. Nesse sentido, as minhas postagens, meus textos, meus vídeos – que já trazem a noção de “meus” unida à noção de veiculação, não de propriedade ou de criação, ou seja, o que é meu é o que eu veiculo, pareando assim o perfil-usuário com a plataforma-rede social, pois se é nela que o que “seu” é veiculado, o que você veicula também é dela –, ao longo do tempo, formam um histórico de participações na rede, um banco de dados que registra e coleta meus gestos. É para esse histórico, para esse banco de dados, que aponta o link de perfil publicado em *Doctypes*. Não se trata de escrever – mas de deslocar um link de seu habitat original para o meio livro –, e não se trata de oferecer um texto para leitura acostumada a certa noção de poesia, literatura, mas de trazer à tona aquilo que está à margem das ideias de poesia – e a história pessoal, ou o bloqueio da história pessoal –, como a linguagem alfanumérica da máquina, e propô-la como um objeto poético, caracterizando, talvez, o que podemos chamar de pós-poesia, termo empregado por pesquisadores e escritores como Alberto Pucheu, no Brasil, e Agustín Fernandez Mallo, na Espanha. É nesse jogo entre a transparência e o bloqueio, a superfície e o oculto, a linguagem de programação e o perfil com postagens usando o alfabeto, o efeito poético e a escrita-código que remete a um perfil pessoal, íntimo porém não privado, que aos olhos da rede – e como leitores precisamos nos colocar nesse lugar – se torna mais um perfil a alimentar bancos de dados, que se dá o efeito de *Doctypes*. A linguagem da máquina e os bancos de dados são propostos, em *Doctypes*, não sem ironia e interrogação, é claro, mas como possíveis formas de estruturação da experiência do mundo. E, como dito, a obra levanta perguntas sobre o que essas formas nos permitem e o que impedem.

Em relação a arquivos digitais de imagem, Boris Groys diz que

Somente os heróis do filme Matrix puderam ver os arquivos de imagem, o código digital como tal. A relação entre arquivo de imagem e a imagem que surge como efeito da visualização desse arquivo de imagem – como efeito de sua decodificação por um computador – pode ser interpretada como uma relação entre original e cópia. A imagem digital é uma cópia visível do arquivo de imagem invisível, dos dados invisíveis. Nesse sentido, a imagem digital funciona como um ícone bizantino – como uma cópia visível de um Deus invisível. A digitalização cria a ilusão de que já não há diferença entre original e cópia e que tudo o que temos são cópias que se multiplicam e circulam nas redes de informação. Mas não pode haver cópias sem original. A diferença entre original e cópia é obliterada no caso da digitalização apenas pelo fato de que os dados originais são invisíveis: eles existem no espaço invisível atrás da imagem, dentro do computador.⁵⁹

⁵⁹ GROYS, B. Arte Poder, p.108-109.

Trazendo essa reflexão de Groys para o campo textual, poderíamos pensar que as postagens de Alex Hamburger no Facebook, postagens que usam texto alfabético e imagens (fotos e vídeos principalmente), são um original daquilo que é reproduzido no livro *Doctypes*, uma reprodução da decodificação de suas postagens, sendo assim uma espécie de cópia.

Uma cópia que, neste caso específico, modifica a linguagem do original. Traduz esse original para a linguagem da programação, que nos parece uma programação – a do Facebook – muito mais complexa do que a programação do site da *Folha de São Paulo*, a ver pelo link que faz parte do poema “O LINK É A MENSAGEM”, de Diego Pansini. Digo faz parte porque, no poema de Pansini, além do link que levaria para a matéria – e que é composto de letras e números – há a mensagem bastante fácil de ler, com as palavras completas separadas apenas por traços, a qual comunica o impedimento do gesto de copiar e colar trechos da matéria original para um novo documento. Ambos, o poema de Pansini e o livro de Alex Hamburger, trabalham o tema do acesso e do bloqueio. Pansini por remeter-se ao bloqueio do gesto de copiar e colar, praticado pela autoridade de outrem – o jornal – e sobre o texto de outrem – o jornalista do jornal. Já Hamburger não remete ao gesto de copiar e colar, mas à própria linguagem da programação como via de acesso – e de bloqueio, no livro – a um texto que, diferente de boa parte dos textos jornalísticos, só existe em meio digital (suas postagens no facebook), e nesta rede que é o facebook. Rede esta cada vez mais sob suspeita em relação a um mau uso ou a um uso tendencioso para o desgaste do debate público em suas permissibilidades e proibições, postas em práticas por critérios de operação de algoritmos, os quais colocam em funcionamento certos bloqueios que nós, usuários, nem sabemos se tratar de bloqueios, porque não os vemos, eles apenas “acontecem”.

Quando Boris Groys fala da imagem digital como uma cópia de um Deus invisível, porque na verdade ela seria uma tradução visual da linguagem do código da qual é feita aquele arquivo e a qual nos é bloqueada no uso cotidiano e não especializado, podemos pensar que é justamente esse Deus invisível que Alex Hamburger tenta colocar à vista com seu *Doctypes*. Diz Groys: “os dados originais são invisíveis: eles existem no espaço invisível atrás da imagem, dentro do computador”. Afinal, os dados em si, os dados originais, não existem fora da linguagem da programação. Eles são a tradução dos traços e rastros da ação humana para os códigos da máquina. Os dados são as informações coletadas, os meus gestos na rede, as compras que faço, as postagens que realizo, as

interações que efetuo, mas já como códigos produzidos por essas movimentações. É essa condição específica, da textualidade e das movimentações em ambiente digital, que o livro *Doctypes* tenta alcançar. Por meio de sua exposição em folhas de papel, que compõem um livro, objeto que faz dessa linguagem uma linguagem fracassada, disfuncional, não-operativa, a não ser pelo pensamento que enxerga nela a poesia conceitual característica dos nossos tempos, um tempo em que a ação de expor encontra-se cada vez mais no meio textual, disputando espaço com as ações de escrever, versar, narrar e descrever. O gesto de Hamburger é o de uma intervenção no invisível para produzir uma nova topografia no mundo visível. Uma topografia que inclua essa linguagem como algo que nos assusta por não sabermos como lidar com ela, o que fazer dela, se ela não está mais lá, por trás da máquina. Como diz Groys,

Se um original tradicional e analógico é removido de um lugar para outro, ele permanece parte do mesmo lugar, da mesma topografia – o mesmo mundo visível. Em contraste, o original digital – o arquivo de dados digitais – é removido, por sua visualização, do espaço da invisibilidade, do estado de “não imagem” para o espaço da visibilidade, para o estado de “imagem”. Consequentemente, temos aqui uma verdadeira perda massiva de aura, porque nada tem mais aura do que o invisível. A visualização do invisível é a forma mais radical de sua profanação.⁶⁰

Boris Groys toma como matéria principal de sua reflexão a imagem, não a linguagem escrita, o texto. De maneira que ele nos ajuda bastante a pensar essa relação de um original digital oculto e de uma cópia que o visibiliza, mas ao mesmo tempo precisamos entender que essa profanação da qual ele fala – por mais que em ambiente digital a imagem seja ela já uma escrita, dado que a digitalização é a escrita de uma imagem – faz mais sentido quando as ferramentas para leitura de uma imagem (que tornou visível o invisível) são mais distribuídas na população como um todo do que as ferramentas para a leitura de códigos como os que *Doctypes* apresenta, por exemplo. Isso é importante porque a visibilização da linguagem de códigos, ainda que exponha sua imagem, mantém ocultas aquilo ao que ela faz referência, as postagens de Alex Hamburger no Facebook. Não é um original de leitura imediata que é apresentado a nós (os textos das postagens, por exemplo, ou as fotos postadas). É o original da linguagem codificada dos links das postagens. E, sendo assim, algo feito de letras e números e pontuações, estimula uma reação de tentativa de compreensão não só do trabalho como do próprio texto alfanumérico. E por isso, não é como se algo se revelasse a nós, como se

⁶⁰ Ibidem, p.111.

algo nos clareasse. É uma visibilização que mantém uma ocultação. E, por isso, e tendo o poeta escolhido o meio do livro para tornar esse material público, trata-se de uma obra que nos espanta.

Mas aqui devemos entender o espanto como o espanto de nos depararmos com uma linguagem da qual não podemos apreender muito além de uma espécie de impasse que ela instaura. O que está ali são os códigos da programação, uma linguagem que não compreendemos. Não podemos investir muito sentido em sua direção – podemos investir para fora, tomando-a como reflexo, como espelho, como presença fantasmática de um texto que não está ali e está ali ao mesmo tempo, só que não para nós, e sim para a máquina. Trata-se de um diálogo entre o poeta e a maneira como a máquina lê as manifestações deste poeta em determinada rede social. O poeta não está em busca da alteridade no sentido de um outro que é seu par humano, nem mesmo a alteridade de um animal ou de uma árvore, mas a própria alteridade criada pelo humano, e, por isso, sim, em busca de um outro ele mesmo, o ele mesmo codificado e armazenado pela programação, um novo eu proposto pela tecnologia das décadas recentes. Como esta máquina me lê?, seria a pergunta. Esta máquina, como representante ou componente da vida no mundo do século XXI, como ela me registra? Como ela lê o que eu escrevo nela?

Em “Inquietudes na poesia de Drummond”, Antonio Candido fala sobre a poesia de Carlos Drummond de Andrade:

Há nele uma espécie de desconfiança aguda em relação ao que diz e faz. Se aborda o ser, imediatamente lhe ocorre que seria mais válido tratar do mundo; se aborda o mundo, que melhor fora limitar-se ao modo de ser. E a poesia parece desfazer-se como registro para tornar-se um processo, justificado na medida em que institui um objeto novo, elaborada à custa da desfiguração, ou mesmo destruição ritual do ser e do mundo, para refazê-los no plano estético. Mas este distanciamento em relação ao objeto da criação agrava a dúvida e conduz outra vez o poeta a abordar o ser e o mundo no estado pré-poético de material bruto, que talvez pudesse ter mantido em primeiro plano, conservando o ato criador na categoria de mero registro ou notação.⁶¹

Para Candido, essas características da poesia de Drummond aparecem principalmente após as publicações de *Sentimento do mundo*, em 1940, e *José*, de 1942, quando ficaria mais clara a polaridade da poesia de Drummond, entre o olhar para o mundo e, como Candido chamou, a abordagem do ser. Entre esses dois polos, diz Candido, o texto de Drummond é “regido por inquietudes poéticas que provêm umas das outras, cruzam-se e, parecendo derivar de um egotismo profundo, têm como

⁶¹ CANDIDO, A. Vários escritos, p.67.

consequência uma espécie de exposição mitológica da personalidade”. Mais adiante, Candido diz que isso poderia parecer contraditório, dado a *secura* e o recato da poesia de Drummond, mas os elementos subjetivos, com constantes remissões a um eu entre viver e observar, que se faz perguntas fundamentais sobre a vida e o mundo, acabam por tornar o que seria a parte mais significativa da poesia de Drummond em algo que

Depende das metamorfoses ou das projeções em vários rumos de uma subjetividade tirânica, não importa saber até que ponto autobiográfica.

Tirânica e patética, pois cada grão de egocentrismo é comprado pelo poeta com uma taxa de remorso e incerteza que o leva a querer escapar do eu, sentir e conhecer o outro, situar-se no mundo, a fim de aplacar as vertigens interiores. A poesia da família e a poesia social, muito importantes em sua obra, decorreriam de um mecanismo tão individual quanto a poesia de confissão e auto-análise, enrolando-se tanto quanto elas num eu absorvente.⁶²

É a partir de *Sentimento de mundo* que Drummond, poeta que desponta no final da década de 1920, participante do modernismo, busca cada vez mais sair de si, de suas questões existenciais, confessionais, auto-analíticas, para se colocar em relação com um mundo que se torna cada vez mais hostil. Dois anos depois, com *José*, guerras e bombas e a desigualdade social fazem o poeta questionar “E agora, José?” a um José que “está sem discurso” e nota que “não veio a utopia”. Em “Palestra sobre lírica e sociedade”, Adorno afirma que

a configuração lírica é sempre, também, a expressão subjetiva de um antagonismo social. Mas como o mundo objetivo, que produz a lírica, é um mundo em si antagonístico, o conceito de lírica não se esgota na expressão da subjetividade, à qual a linguagem confere objetividade. Não apenas o sujeito lírico incorpora de modo decisivo o todo, quanto mais adequadamente se manifesta, mas antes a própria subjetividade poética deve sua existência ao privilégio: somente a pouquíssimos homens, devido às pressões da sobrevivência, foi dado apreender o universal no mergulho em si mesmos, ou foi permitido que se desenvolvessem como sujeitos autônomos, capazes de se expressar livremente. Os outros, contudo, aqueles que não apenas se encontram alienados, como se fossem objetos, diante do desconcertado sujeito poético, mas que também foram rebaixados literalmente à condição de objeto da histórica, têm tanto ou mais direito de tatear em busca da própria voz, na qual se enlaçam o sofrimento e o sonho.⁶³

É, talvez, nesta passagem dos seus primeiros livros para os poemas de *Sentimento de mundo* e *José* que possamos observar com maior destaque esse não esgotamento da lírica na subjetividade individual, mas seu constante diálogo com o contexto, a paisagem, os outros que lhe cercam, que modulam o próprio mundo onde esse eu se encontra, e em

⁶² Ibidem, p.68.

⁶³ ADORNO, Theodor W. Notas de literatura I, p.76.

relação com os quais vive. É este mundo onde ele se expressa o mesmo no qual outros – para Adorno –, não se expressam. De maneira que a expressão do indivíduo é, ao mesmo tempo, a expressão do antagonismo social e, assim, por consequência, uma incorporação do coletivo ao um.

Ainda que inevitavelmente fale do ser e do mundo, inquietação entre diferentes pesos, graus, abordagens, formas que privilegiam ou o ser ou o mundo, fica claro, fazem parte da tradição poética. Nós poderíamos dizer que o movimento de Hamburger, notadamente atravessado não só pelo dadaísmo como pela arte conceitual e pelo que Allan Kaprow chamou, nos anos 1970, de antiarte, opera uma radicalização absurda deste desejo de diluição do eu e de escape de sua subjetividade, dado que procura aquilo que não seria a sua linguagem. Uma radicalização absurda, pois, comparado a poemas ou colagens dadaístas, temos aqui uma extensão bastante diversa, uma extensão que investe num certo paradoxo entre o espanto e o tédio (justamente porque prolongado, um longo bloqueio). É esse um dos elementos que nos leva a pensar no texto como massa, no texto como quantidade e na noção de acúmulo. Como falamos, já não é o eu que pensa sobre si, em autonálise, tampouco o eu que, percebendo seu isolamento do mundo, joga-se ou atira seu olhar para ele, para os outros, para o mapa amplo da geografia e da paisagem, movimento que fica bem claro, em Drummond, quando pensamos nos títulos de seus primeiros livros, *Alguma poesia* e *Brejo das almas*, em comparação com aqueles em que há uma inflexão política e de alargamento do olhar, *Sentimento do mundo*, *José, Rosa do povo*, obras em que o poeta, se afirma que a utopia não veio, fala da utopia com alguma nostalgia, tematizando-a. Na associação humano-máquina que ocorre em *Doctypes*, e também em *Minha consciência*, o tema da utopia é ausente. Já não há nem nostalgia de uma utopia que se foi. O tema do mundo aparece, mas bastante reduzido, pois se há mundo, é o mundo da tela. A tela e o que passa por ela. Mas a tela, diferente do que se vê pela janela do prédio, ou andando na rua, é um ambiente que o eu controla. E, tanto Hamburger quanto Sasaki, imprimem uma marca do eu não só pelo gesto, pelo olhar, pelo procedimento escolhido, mas pelo recorte que realizam, ou seja, pelo material digital/linguístico que escolhem utilizar: no caso do primeiro, os endereços HTML das suas postagens; e, no segundo, as pastas, arquivos e documentos hospedados no seu computador. De maneira que persiste o tema do eu, ainda que deslocado não para o mundo que se diferencia do eu, um mundo que é um outro em relação ao eu, mas a um novo código, uma nova linguagem, um novo meio que é um outro ao mesmo tempo que transfigura esse próprio eu para a sua linguagem.

É o eu não como eu vejo da minha janela, mas um olhar invertido: o eu como a janela (virtual, a tela) me vê. E cada um domina uma linguagem diferente. Então apresento como a tela me vê e me utilizo de sua linguagem. Ambos, Hamburger e Sasaki, operam gestos sofisticados, pois compreendem a diferença que estão propondo no meio em que buscam inserir tais gestos, portanto de maneira alguma podemos admitir uma associação dos livros de cada um com o sujeito que, contraposto por Adorno àquele que tem o privilégio de mergulhar em si mesmo e se expressar livremente, não pôde exercê-los devido às pressões da sobrevivência. Não se trata disso, pois a publicação dos dois livros faz parte de um olhar bastante consciente e estudado para um determinado contexto poético, artístico e literário. Mas talvez possamos pensar que as linguagens escolhidas por Hamburger e Sasaki e a maneira como cada um as trabalha, os recortes escolhidos, as associações veiculadas, tematizam certa alienação, tomando o ambiente digital como um código de acesso e bloqueio a algo do eu, tematizam, ou melhor, criam o próprio desconcerto poético, ao recusarem a busca da própria voz – mas não a busca do próprio olhar, é verdade – e plasmarem uma materialidade dessa linguagem de códigos, dados e arquivos, como condicionantes do nosso tempo presente, ao praticarem uma poesia conceitual que se propõe como objeto da história, e a qual pouco se enlaça a sofrimentos ou sonhos.

Podemos notar que, em sua relação com a escrita e o texto, ambos os autores expressam uma “falência das vozes interiores”, como diz Ricardo Basbaum, lembrado por Ana Kiffer em “A escrita e o fora de si”. A própria Ana Kiffer diz: “É interessante pensar como a literatura se sustém e se suspende a partir daquilo que foi durante séculos o seu próprio cerne e questão: a constituição de vozes interiores”. Kiffer pensa uma “estética do fora de si”, a partir de relações da escrita com o corpo e com um fora de si no sentido de desconcentrar-se de si mesmo, estar à escuta do fora e com o corpo disponível para esta outra sensibilidade. A partir de Marguerite Duras, Antonin Artaud e Evelyne Grossman, Kiffer fala de escritas “‘desestruturadas’ e ‘desestruturantes’”. Grossman levanta uma hipótese:

É possível que com Blanchot, assim como com muitos outros escritores modernos, ler requer menos de uma captação imaginária e mais da nossa capacidade de suportar os efeitos dos afetos mais ou menos violentos, desestruturantes, que o texto exerce sobre nós. Em outros termos, trata-se para o leitor de ser capaz de não resistir aos efeitos transferenciais reais que exerce sobre ele a escrita, ainda melhor, de ser capaz de certa

atitude dissociativa – qualidade requisitada, como se sabe, de todo analista como de todo analisado.⁶⁴

O que nos parece notável é que, sendo a poética dos dados de Hamburger e Sasaki uma expressão da “falência das vozes interiores”, ela, ao mesmo tempo, é o oposto do que Kiffer pensa como “fora de si” em termos de sua temperatura e sua sensibilidade. Os textos de *Doctypes* e *Minha consciência*, se espantam o leitor e nos levantam incontáveis perguntas, são textos, por assim dizer, perfeitamente encaixotados. Não escorrem, não pingam, não têm sangue, e isso porque o olhar direcionado, o ouvido à captura, não é daquele que se coloca disponível para o fora de si. Pelo contrário: são gestos em busca de uma outra versão de si. O autor que se dirige para a máquina para mostrar como a máquina o vê. O vê. E a máquina não pode fazer nada além do que esperamos dela. O humano, sim, ele pode colocar diante de nossos olhos um livro espantoso – como é *Doctypes*, como é *Minha consciência* –, mas o texto de *Doctypes* e o de *Minha consciência*, pensados seus conceitos e escolhidos seus procedimentos, nunca poderiam nos dar algo que não esperamos de uma máquina. É justamente o regular da máquina, o inescapável dentro de si da máquina, que nos assusta. O olhar visível da máquina – a configuração que ela faz de nós, agora mostrada em livros – produz uma textualidade que nunca será a daquele que busca superar a si mesmo, não no sentido de se tornar uma versão melhor de si, mas de não ser si mesmo, de frequentar o fora de si. É desafiador, para a poesia, a narrativa e para o pensamento sobre a representação e a expressão da subjetividade humana, se deparar com *Doctypes* e *Minha consciência*. Ao mesmo tempo em que, para o computador, não é desafiador ofertar tais textos, tais linguagens. É o que ele nunca deixa de fazer. Espantoso, para o computador, seria produzir uma linguagem a partir de um corpo que se entrega para o fora, uma escrita cheia de “dor e êxtase”, características que Ana Kiffer coloca como “pares fundamentais a uma estética do ‘fora de si’”. Não há rascunho no caderno para o texto dessa poética dos dados.

A citação que Kiffer faz de Evelyne Grossman, porém, nos ilumina diretamente – como iluminou também por contraste os elementos acima descritos – a emergência de uma subjetividade quantificada: se para Grossman ler se trata mais de uma capacidade de suportar os afetos mais ou menos violentos, desestruturantes, que o texto exerce sobre nós, podemos dizer que nós não suportamos a violência da leitura, cotidiana, que fazemos

⁶⁴ GROSSMAN, E. L'angoisse de penser, 2008, p.144 apud KIFFER, A. A escrita e o fora de si. Expansões contemporâneas. Literatura e outras formas, p.52.

das interfaces dos nossos dispositivos. Fomos desestruturados por elas, ao mesmo tempo em que nos estruturam com seus excessos, sua exterioridade, seu estímulo à produção de dados, e suas maravilhosas ferramentas de autoconhecimento, ou melhor, automonitoramento. É desta incapacidade de suportar a sua forma, a sua desestruturação estruturante – e quem disse que temos desejo de não suportá-la? – que pensamos uma poética dos dados.

Falamos que são textos que não escorrem, não pingam, não tem sangue. Não só são textos sem rascunho, como dissemos também, mas são textos sem produção de escrita em preparação da escrita. A escrita em preparação são projetos. Projetos de fazer isso ou aquilo, mas não esboços de escrita, pois não há caderno. A minha primeira versão de “O meu trabalho”, trabalho que veremos no capítulo quatro, tem, na interface do meu computador, o mesmo espaço e o mesmo visual e o mesmo peso do que a última e definitiva versão. A única diferença entre a primeira versão e a última, além de diferenças no texto e nos horários, é que a última foi posta em circulação, ou seja, foi enviada para a editora de uma revista digital e foi publicada como parte de uma revista digital de poesia. Embora tenham essas diferenças entre si, o que mais as distingue é diferença de circulação, o que é não pode se comparar, por exemplo, com os *hypomnemata* dos quais falou Michel Foucault, como cadernos de anotações, com leituras e escritas, um espaço de cultivo de si, de aprendizagem, memória e teste. A poética dos dados não tem rascunho, ela tem testes. Se o resultado pretendido for alcançado de primeira, ótimo. Não há cultivo de uma dada escrita ao longo do tempo.

O que mais me chamou a atenção nesses antigos cadernos foi sua aparente fragilidade, essa escrita um tanto desleixada – anotações, fragmentos, citações esparsas –, sob a qual se entrevê a formação meticulosa e sem pressa, a formação paciente e firme de um corpo. A escrita construída à sombra, o corpo surgindo aos poucos, movimentando sangue e forças.⁶⁵

Difícilmente conseguimos imaginar algo assim, como Flávio Carneiro nos diz, ao longo do processo de produção de *Doctypes*, *Minha consciência* ou poemas como “O LINK É A MENSAGEM”, de Diego Pansini.

Em *Doctypes*, o choque desta apresentação dos traços de eu pela linguagem da programação é maior do que em *Minha consciência*, pois em *Minha consciência* podemos ler com facilidade os títulos dos arquivos (dos arquivos, sim, que são títulos derivados,

⁶⁵ CARNEIRO, Flávio. Entre o cristal e a chama. Ensaio sobre o leitor, p. 48.

em sua maioria bastante próximos, mas não em todos, dos títulos das obras que são indiciadas por esses arquivos) e, se trazemos Guy Debord, pensamos que o eu é aquilo que consome. Com isso, temos a sensação de acesso a um estranho eu-lírico, avesso ao que historicamente compreendemos como lirismo, e por isso podemos falar em pós-poesia, e não pós-qualquer outra coisa. Já em *Doctypes* o desconforto é mais imediato e duradouro. A entrada na leitura que apreende é permanentemente dificultada. Uma leitura que buscasse reconhecer ali uma referência a algo conhecido, algo mais “palpável”, ainda que estejamos falando de dados virtuais, apenas tem a chance de se agarrar a palavras catadas por um olhar navegante. Um “images” aqui, um “payments” lá, às vezes algo que lembra uma frase, como “time_to_be_considered_inactive”, e comandos de ações, como “‘share_page_story’ : 1”, “‘page_share_like_action’:1, ‘page_post_like_story : 1”. A leitura do texto nos enche de agonia porque sabemos que esses trechos de códigos remetem a ações do poeta na rede social, ou seja: há alguém ali fazendo coisas, dizendo coisas, mas, por não sermos máquinas e nem mesmo programadores, nós não conseguimos tatear o que está sendo dito, o que está sendo feito, o que esse eu exprime na rede em que escreve, posta, compartilha. A referencialidade, quando encontrada, é ao gesto, à ação, mas nunca ao seu conteúdo. Ou poderíamos pensar: o conteúdo é o gesto, o traço, o registro de uma ação executada. Desses movimentos digitais obtemos apenas parcelas, rastros, e assim é a própria linguagem da programação que salta em primeiro plano. Diferente de Drummond, como falamos, não é um eu que se dilui no mundo, é um eu primeiro restrito a suas ações em determinada rede e, depois, um eu codificado pela máquina, um terreno onde ele não se dilui, mas perde a linguagem habitual, e procura investigar, escavar, entrar em contato com a linguagem desse outro que é a máquina por meio da linguagem que a máquina utiliza para lê-lo. E aqui podemos pensar o quanto há, nesse “lê-lo”, de uma leitura que busca compreender ou de uma leitura que é captura, rastreamento, produção de dados. No contato com esse diário eletrônico, ou patinamos na linguagem codificada, ou a admiramos com seu potencial de choque e bloqueio, ou encontramos, aqui e ali, essas referências ao que o poeta autor fez na rede, mas apenas sabemos que ele fez coisas. Que coisas são essas? Não sabemos. Importa mais o gesto da partilha, da postagem, do que exatamente o que foi compartilhado, o que foi postado, em qual contexto. Ora, está aí uma das inflexões do tempo presente que justamente inquietam e movimentam essa pesquisa: a captura dos gestos humanos em ambiente digital, e a lógica estimulada por esse ambiente, como produtora de dados que veicula uma nova abordagem

do humano, ainda que pensemos esse humano pela sua identificação com a linguagem da máquina.

Anteriormente, relacionamos o trabalho de Hamburguer, *Doctypes*, à reação de espanto e à sensação de tédio. Parecem opostos, até mesmo paradoxais. Acredito que um dos elementos mais interessantes dessa obra é justamente conseguir conjugar em si esses dois elementos, de uma maneira que o espanto pela realização que poderíamos até chamar de descabida se converte, possivelmente, ao folharmos as páginas, ao passarmos de uma para outra, em tédio devido ao pouco que conseguimos extrair do texto em si. Quando Alberto Pucheu compara a poesia de Drummond à de Leonardo Gandolfi, diz que se

Drummond lida com as commodities ou com as matérias-primas da poesia, Gandolfi trabalha, sobretudo, a partir dos bens linguísticos manufaturados, a partir dos produtos derivados, que se mostram paulatinamente enquanto tais; se haveria em Drummond um quase poema, em Leonardo existiria um já não poema.⁶⁶

Isso porque a poesia de Gandolfi é feita, para Pucheu, de um “vetor copiador ou transcrito”, dado que o trabalho do poeta, principalmente em *A morte de Tony Bennet*, se realiza por meio de saques e cópias não identificadas de trechos de canções populares, como de Roberto Carlos, filmes de espionagem, matérias sobre *O pequeno príncipe*, de Antoine de Saint-Exupéry, e também do discurso da música erudita, da biografia, da ficção, da crítica e outros discursos. O que, para Pucheu, caracteriza a produção de Gandolfi numa lida com o mundo em estado pós-poético, em que,

Para além do registro ou da notação e para muito mais além ainda de uma ideia da positividade exclusiva da poesia, exerce, radicalizando sua negatividade, o ato (des) criador ou (não) criativo ou (não) original da apropriação, do saque, da pirataria, do plágio, da cópia, da transcrição, da repetição inadvertida, da reciclagem, da remixagem, da sobreposição...⁶⁷

A obra de Alex Hamburguer vem se desenvolvendo ao longo de quase quatro décadas, em meio a performances, experimentações sonoras, poesia visual, instalações, poemas-objeto, publicações radicais e também de poesia mais convencional, mas talvez seja agora que ela encontre um ambiente de maior diálogo com o tempo onde se encontram também obras de Gandolfi – apesar das enormes diferenças – e de Sasaki, que, como poeta ou artista, está começando. Um tempo antipoético se o pensarmos pela

⁶⁶ PUCHEU, A. Do tempo de Drummond ao (nosso) de Leonardo Gandolfi. Da poesia, da pós-poesia e do pós-espanto, p.70.

⁶⁷ Ibidem, p.69

sua propaganda ostensiva, pela canalização dos discursos em redes moduladoras que exigem, das falas, o sentido único, o sentido obrigatório, o sentido pronto, dirigido e digerido, antes que alguém a mal-interprete, ou por ela se sinta ofendido, ou antes que alguém use a facilidade de pronunciamento e emissão como desculpa para destilar discursos ambíguos mas prenes de preconceito e opressão. Se considerarmos que, como diz Pucheu, “a língua é sempre autoritária quando atrelada a um sentido exclusivo”, podemos entender que o desejo por plurissignificância, nas redes sociais – inclusive no Facebook, que fornece a linguagem enviada para *Doctypes* – foi empurrado para o canto devido ao medo de um relativismo que, operacionalizado em sinal invertido, acaba por favorecer os discursos de ataque, de ofensa, de ódio, trocando, por exemplo, “liberdade de expressão” por “liberdade de mentir”. O trabalho de Hamburguer encontra-se neste estado de complexidade: foge ao chamado autoritarismo da sintaxe, ao autoritarismo da linguagem alfabética, da exigência do sentido, ao mesmo tempo em que, tematizando acessos e bloqueios, faz uso da linguagem codificada de uma rede que, fora do livro, fora da obra, mas por meio desta linguagem utilizada, constrói um ambiente também repleto de autoritarismo.

Se Alberto Pucheu diz que Leonardo Gandolfi faz uso de “bens linguísticos manufaturados”, talvez pudéssemos dizer que Alex Hamburguer, em *Doctypes*, faz uso de “bens linguísticos industriais” ou, talvez mais adequado, “bens linguísticos digitais”. E aqui “bens linguísticos digitais” aponta não para a linguagem que deslocamos, capturamos, ou movimentamos a partir do ambiente digital, como Angélica Freitas fez em suas googlagens e seus “3 poemas com auxílio do Google”, publicados em *Um útero é do tamanho de um punho* – onde a poeta, a partir de buscas por determinadas expressões no Google, compôs os poemas com trechos de frases encontradas pelo Google e, por seleção e edição, as transformou em versos. Em *Doctypes*, “bens linguísticos digitais” aponta para uma linguagem nativa do ambiente digital. “Natural” no sentido de ter nele nascido, nele ter se originado. Nele e para ele. Com isso, Hamburguer dá um passo além no terreno das possibilidades poéticas trazidas pela web. Ele não busca utilizá-la como uma ferramenta de busca e cruzamento e combinação de linguagens diversas, como uma rede que o abastece da imaginação pública armazenada e que ganha imensa mobilidade e liquidez – o que o poeta e artista fez em um livro anterior, de 1988, intitulado *110/220 V*. Em *Doctypes*, não se trata do ambiente digital como ferramenta, mas de um encontro com a linguagem que produz esse ambiente. Uma linguagem que foi criada justamente para configurar a web, os softwares e os hardwares. Uma linguagem meramente funcional,

operacional, dominada apenas por programadores e tecnólogos, uma linguagem secundária, que está sempre por detrás, invisível, e que, justamente por isso, espanta ao depararmos com ela de maneira tão caudalosa e como um objeto poético. Uma linguagem tediosa. Uma linguagem secundária – nos corrigimos – para nós, que utilizamos o resultado dela, como quem enxergaria o trabalho do pedreiro ou do arquiteto funcional, sem refinamento, como secundário, apesar de usufruir e subsistir dentro do resultado do trabalho deles. Ou seja, trata-se de uma linguagem primordial na configuração de um novo contexto que se coloca para nós há, mais ou menos, trinta ou quarenta anos e vem se tornando cada vez mais ubíquo.

A obra de Hamburger, nesse sentido, nos lembra de Ricardo Piglia, quando o autor argentino diz, como mostramos no capítulo anterior, que o excesso de informação produziria um efeito paradoxal porque aquilo que não se sabe passa a ser a chave da notícia, a chave escondida que nos permitiria decifrar a realidade. A obra de Hamburger joga com o bloqueio para o humano que não lê códigos, e acena para uma leitura positiva – uma leitura que promoveria um acesso – por parte da máquina. No entanto, podemos nos perguntar se esta maneira de lidar com a obra de Hamburger não seria justamente a forma de proceder do leitor paranóico, modelo de leitor contemporâneo para Piglia, dado que diante da crise de sentido ao nos depararmos com *Doctypes*, operamos movimentos para escapar do bloqueio oriundo do choque estético da massa informacional codificada e buscamos estabelecer relações com aquilo que não está lá. Ou seja, em *Doctypes*, não temos o sentido que encontramos em narrativas nem o contato com as emoções e as sensações humanas que se apresenta na poesia lírica tradicional. Dessa maneira, ao estabelecermos relações a partir do choque/bloqueio de *Doctypes*, atravessamos aquilo que Rancière disse: colocamos em funcionamento a lógica narrativa, tentativas de encadeamento, de produção de relações fortes entre elementos. Ainda que não sejam relações claras de causa e consequência. Passamos, porém, a ler o objeto poético ou artístico naquilo que ele tem de expressão individual (ainda que bloqueie a representação do indivíduo ou a transfigure para seus dados) e, a partir disso, pensamos o que há de coletivo, de sociedade, neste objeto poético. Mas, num segundo momento, com um segundo olhar, podemos sim dizer que as relações que estabelecemos – as narrativas que criamos? – não são relações inventadas, que extrapolam o trabalho do poeta, mas são relações que estão insinuadas na própria obra. Ou melhor, são relações que estão realmente bastante presentes em *Doctypes*, dado que o texto presente na obra de Hamburger é uma transcrição de endereços de uma rede social: há uma relação declarada

com uma origem. Origem que seria a linguagem da programação. No entanto, também poderíamos pensar como origens as postagens em linguagem alfabética feitas pelo artista na rede, as quais, assim que postadas, são codificadas em outra linguagem pelas redes, a linguagem dos códigos, que se tornam dados nas páginas de *Doctypes*. Nota-se que temos, então, a poética dos dados estimulando a criação de narrativas em torno daquilo a que nos remetem os dados. Narrativas, que, como dissemos, não são gratuitas. Elas fazem parte das questões disparadas pelo trabalho. Um trabalho que se coloca contra a sintaxe padrão. Mas como articular a força desse trabalho sem fazer uso da sintaxe padrão?

Quando Roland Barthes faz sua famosa diferenciação entre textos “legíveis” e textos “escrevíveis” em *S/Z* – ou seja, entre aqueles textos cujos sentidos estão mais ou menos colocados antes mesmo de sua leitura, um plural limitado, derivado de um texto que trabalha com ambivalência, com polissemia; e os textos cujos sentidos precisam ser retirados pelo leitor por meio de um engajamento radical com eles, os textos “escrevíveis” – a questão já está posta: são justamente os textos escrevíveis, anteriormente pensados por ele mesmo como “ilegíveis”, no que se corrigiu, aqueles que mais pedem interpretação, precisam ter seu sentido retirado a deles. Talvez, no entanto, devemos pensar também em “textos visíveis”, dado que a leitura que textos como os de Hamburger e Sasaki é, após uma olhada geral no texto, que não precisa levar muito tempo ou forte engajamento, a leitura do gesto em relação à história da arte, da poesia, da literatura, e, como proponho aqui, a leitura do texto em relação com a sociedade e o indivíduo contemporâneo. Como falamos, trata-se de gestos de visibilização daquilo que ficava escondido, do bloqueio de acesso às postagens, do Inconsciente Digital que, enquadrado em livro, pode ser visto, trazido à *Minha consciência*. As obras realizam um deslizamento do escrevível para o mostrável.

A intenção de *Doctypes*, assim, é pensar a expressão da própria poesia, do próprio indivíduo e inserir diversidade estética no campo poético. Propor, como reflexão poética, essa poesia estranha, uma antipoesia, da linguagem de programação. Uma poesia que não se desenvolve em termos de imagem, metáfora, sujeito, predicado, uma poesia que não respeita as regras de linguagem culta que se utiliza do alfabeto. Uma obra que se coloca como antagonista a uma sintaxe supostamente militarizada. Trata-se de poesia conceitual, ou antipoética, que justamente busca afastar-se das categorias tradicionais do poético e trabalhar com os ruídos e bloqueios do nosso tempo, um tempo de impasses e descompassos, onde todos falam muito mas não sabem bem o que dizer, e seus discursos são, sobretudo, atravessados pelos algoritmos e arquiteturas das redes. Essa poesia

conceitual de Hamburger paradoxalmente revela os fundos do ambiente digital, isso é, seus códigos, e ao mesmo tempo, soa como uma superfície, sem profundidade.

Traçando um paralelo, ainda que o caso seja bastante diferente, talvez possamos lembrar de Lukács quando ele contrasta, em “Narrar ou descrever”, Balzac, Tolstói e Walter Scott com Flaubert e Zola. Para Lukács, os primeiros, ao descreverem cenas que levam a ressonâncias na vida dos personagens, nos fazem viver estes acontecimentos, os quais mudam os rumos de cada personagem. Enquanto isso, Flaubert e Zola apenas descreveriam lugares, roupas, luzes sem que tais descrições tivessem ressonância nos acontecimentos das vidas dos personagens, fazendo com que nós leitores não vivêssemos tais acontecimentos, mas somente os observássemos: “Em Flaubert e Zola, os mesmos personagens são espectadores mais ou menos interessados nos acontecimentos – e com isso os acontecimentos se transformam, aos olhos dos leitores, em um quadro, ou melhor, em uma série de quadros. Esses quadros, nós os *observamos*”, diz Lukács.

Será que é semelhante com o trabalho de Hamburger e o poema de Pansini? Neles, não entramos em contato com sujeitos, emoções, pensamentos por meio do texto, mas olhamos para aquilo que expõem. As ressonâncias do trabalho não estão na vida de eu líricos, mas no gesto – os bloqueios, os acessos, a associação com a máquina, a crítica, seja à poesia psicologizante ou controle da mídia sobre os acessos possíveis ou não em ambiente virtual. Não, é bastante diferente do que Lukács diz. Porque, enquanto estamos em contato com o texto de Pansini e de Hamburger, nós nem observamos. Não é observar exatamente o que fazemos. É ler um trecho e depois passar os olhos. É conferir. Navegar pela mancha gráfica dos links e pensar nelas.

Isto nos lembra duas famílias de obras por meio de apropriação que descrevemos em *Escrever sem escrever*: a família das obras cuja metáfora seria a chama – a maneira como Picasso usa colagens em seus quadros, a própria música remixada feita para ser fruída e ouvida, os poemas-googlagens de Angélica Freitas –, composta de obras que atraem a atenção para si, obras que absorvem, como a chama do fogo nos atrai; e a família das obras cuja metáfora seria o espelho – a “Fonte” de Duchamp, a música conceitual de John Cage, a Trilogia de Nova York de Kenneth Goldsmith –, composta de obras que mais refletem o seu entorno (o que é arte, o espaço do museu, o que é música, o som, o que é poesia, a cidade e as mídias) do que convocam a dedicação e a apreciação de uma habilidade excepcional do artista por parte quem entra em contato com elas. Poderíamos dizer, a título de uma separação sem considerar graus específicos e flutuações, que nós

olhamos, escutamos, lemos os primeiros, enquanto pensamos os segundos. *Doctypes* se encontra na segunda família.

Mas ao pensar já não estaríamos recorrendo à sintaxe padrão, e saindo da poética da massa, da quantidade, a poética dos dados e criando narrativas? Repetimos a pergunta: como articular a força desse trabalho sem fazer uso da sintaxe padrão?

Talvez, a única maneira seja criando um outro objeto artístico/poético que dialogasse com a obra em sua linguagem. É possível. Mas não é o caso do que fazemos aqui, numa investigação que passa necessariamente pela tentativa de fazer com a obra o que a obra não é – essa organização de ideias e investigações sem o choque estético em primeiro plano – e não habitar com a obra o seu mesmo espaço. Corre-se o risco de despotencializar a obra, dada a sua natureza, ao inseri-la neste circuito interpretativo, contextualizador, explorador das suas forças, mediador, e acima de tudo propositor e investigador de um olhar que faz parte do nosso tema. Ao mesmo tempo, corre-se o risco de fazer o contrário, a depender de quem lê a obra e este texto. A obra realmente virulenta, a obra violenta, depende intrinsecamente de seu contexto, e, por sua própria natureza, se a consideramos violenta ou radical, é porque de alguma maneira ela está próxima daquilo que ela pretende violar, mais do que cercada de elementos e abordagens iguais ou equivalentes a ela em sua violência, situação na qual acabaria por deixar de ser exceção e perderia seu impulso de diferença.

Como a argumentação contra a sintaxe não é algo novo, tendo sido elaborada, por exemplo, já pelo dadaísmo, aqui nos interessa principalmente o uso de uma linguagem contemporânea, justamente a linguagem da programação, da arquitetura do ambiente digital, a linguagem que traduz a captura de gestos e movimentos em dados.

O uso artístico desta linguagem, feito por Alex Hamburguer, e publicado em livro ainda faz ressoar uma questão relacionada ao seu objeto, devido ao seu funcionamento como um livro que se coloca em uma rede, visto que a origem dos códigos está nas postagens de facebook. “Na rede, todos os símbolos, palavras e imagens recebem um endereço: eles são colocados em algum lugar, ‘territorializados’, inscritos em certa topografia”, diz Boris Groys. O procedimento de Hamburguer desterritorializa o endereço das suas postagens no Facebook. O próprio livro tematizaria assim o lugar do livro e da rede digital operando uma inversão engenhosa. É no livro que se encontram os códigos, e é na rede que se encontram os textos (meios compreensíveis de se apreender o humano). Aqui Hamburguer faz uma ironia com o objeto: como se aquilo que se encontra nos livros tivesse se tornado uma linguagem apenas para entendidos, iniciados, uma minoria (como

são, ainda hoje, os códigos e a programação). E aquilo que nos habituamos a buscar nos livros estivesse, agora, nas redes virtuais, assim como os textos originais de Hamburger estão lá, e não no livro, tendo, assim, o livro se tornado um espaço mais de bloqueio do acesso – e aqui o livro aponta para uma falsa transparência dos códigos –, e as redes, o espaço onde se encontra a sintaxe padrão que busca se comunicar por meio do alfabeto. Mas, é claro, para isso, a obra faz uso do objeto livro, colocando mais um livro no mundo. É a sua autoironia, e é o seu limite também, sua autodestruição.

Outras linhas de força de *Doctypes* são a tematização tanto da poesia como expressão da subjetividade individual – a qual ironiza e à qual se contrapõe – como a forma dos dados como aquela que pode significar, de maneira mais interessante ou condizente com o contemporâneo, alguma coisa sobre quem somos ou deixamos de ser hoje. Este sujeito, do qual falou Deleuze, que é um sujeito composto – quando composto – de rastros, traços, pegadas de suas atividades em ambiente digital, ou mesmo em circuitos rastreados da sociedade de controle. E, para além disso, é um sujeito bloqueado. Um sujeito dominado pelo capitalismo, sistema para o qual o que importa são suas pegadas, e não suas motivações – ou apenas as motivações quando capturadas e passíveis de serem transformadas em dados que orientem um melhor funcionamento da própria máquina de consumo. Mais acima usamos “quando composto” justamente porque ser rastreado é ser objeto de desejo da sociedade de controle, o que confere status. Pior do que não ser rastreado é não o ser. Pior do que não ser transformado pela vigilância digital em um produtor de dados é ser inútil para o capitalismo dos dados – o que indicaria um desinteresse por esse sujeito ou até mesmo sua exclusão dos sistemas de trabalho, de compra, de venda e, principalmente, de visibilidade.

Se Drummond ora se lançava ao mundo coletivo, ora se lançava ao ser e suas questões existenciais, de certa forma podemos dizer que as redes sociais – arquitetadas por códigos e programações – se tornaram mediadoras entre ser e mundo. Por cumprirmos esse papel, é claro não apenas mediam instâncias acabadas: acabam por estimular, promover, elaborar, formar novas práticas e novos imaginários do eu e do mundo. Pois são também novos imaginário em torno do eu e do mundo aqueles manifestados em *Minha consciência*, de Raphael Sasaki, e em *Doctypes*, de Alex Hamburger.

Se, como disse Lyotard, as narrativas sempre contêm certo viés político, orientado pelo dono da voz que a conta, a doação da voz à máquina⁶⁸, à sua linguagem, numa

⁶⁸ Se pensarmos no texto do livro, esse código, como partitura para leitura em voz alta, como fazemos com um livro de poemas? De que maneira podemos vocalizar “Ação de marcação”

espécie de afastamento da voz humana, ainda que se mantenha o olhar humano, que faz um recorte, seria uma maneira de afastar tal viés político? Ou a utilização da voz da máquina seria exatamente um agente ativo deste viés político, cada vez mais intenso no século XXI⁶⁹, onde a sociedade de controle, de vigilância e do rastreamento opera no esteio da perda de utopias em âmbito coletivo e da perda da dimensão da profundidade em âmbito individual? Ou seja, aqui, ao invés da poesia atuar com uma crítica à desumanização promovida pelo capitalismo pós-industrial digital e experiências de barbárie, como via Adorno, ela assumiria seu polo oposto, ou seja, a posição de aceitação e aderência – ou mais, uma afirmação – a essa desumanização, agora promovida pela capitalismo avançado, o capitalismo dos dados? Seria esta então, para usar um termo de Roland Barthes, a ideologia da linguagem a qual se vinculam as obras em questão?

É justamente este impasse – a presença de antagonismos em um objeto só – que é observado por Adorno em sua *Dialética negativa*, centrada em impasses suspensos e antagonismos que potencializam aqueles elementos que não conseguem resolver. Será que poderíamos pensar nas obra de Hamburguer e Sasaki como manifestações daquilo que Adorno apontou sobre a subjetividade na modernidade (que adquire novas modulações e meios na contemporaneidade): a noção de que o mercado estabeleceu, como diz Jaime Ginzburg, uma “dinâmica de opressão que inviabiliza a aceitação natural de uma concepção idealista de ‘liberdade do sujeito’ ou de ‘totalidade subjetiva’”?

Parece-nos que sim. Certamente, as obras de Hamburguer e Sasaki surgem no esteio da virada proposta por Adorno: a substituição da metafísica e seus ideais pela história e sua materialidade. É só a partir dessa orientação do olhar que se pode propor, como objeto estético/poético, a linguagem das máquinas, entendendo que a materialidade do contato diário com elas e suas linguagens altera a própria subjetividade humana; e que é o próprio humano que as cria para depois se surpreender com o que foi possível fazer com elas enquanto ele as estava criando e aprimorando. No entanto, nos parece também que ambas as obras – *Doctypes* e *Minha consciência* – são atravessadas tanto por uma ironia crítica quanto por uma proposta afirmativa em torno da proposição de uma subjetividade contemporânea, virtualizada, digitalizada, codificada, automonitorada. De

<div class = "float" id = "u_0_14"> <a data-hover = "tooltip" class = "_1dsq_1dss" href = "#" data-gt = "{"composer": {"comp":"?>

⁶⁹ É interessante mencionarmos o projeto “Inumeráveis”, que, desde junho de 2020, no período da pandemia, busca caracterizar os humanos como números, como dados quantitativos de mortes por covid-19, e, ouvindo parentes dos que foram a óbito, conferir a cada um que morreu, uma história, uma narrativa, uma memória. Disponível em: <https://inumeraveis.com.br>

maneira que ambas as obras operam em chave de tensão entre sua antilírica e a sociedade. Uma antilírica que, diferente do que Adorno propõe (uma lírica que não seja uma metafísica do sujeito, mas uma lírica com função social, pela qual uma individualidade que, por seu antagonismo à sociedade, aponta justamente para as questões do coletivo, o que Adorno propõe por meio da análise de poemas de Paul Celan como “Stretto” e “Prisão da palavra”, ou “Em uma caminhada”, de Mörike) não resiste corajosamente às hostilidades do contexto, tentando dizer mesmo quando impõe-se o silêncio e a impossibilidade devido à experiência humana do horror, mas abraça, como objeto poético, tais hostilidades e – o que precisa ser destacado – suas linguagens, entendendo o sujeito tornado cifra, dado, link – como no dadaísmo abraçava-se a fumaça das fábricas, a velocidade dos carros; só que a poesia dadaísta nunca foi feita com a fumaça das fábricas nem com a velocidade dos carros em si, porque estes não são elementos que o artista vocaliza em uma performance ou o poeta imprime em seu livro. O poema dadaísta representava tais elementos por meio da fratura da linguagem alfabética, desafiando-a, mas era, ainda, uma linguagem falando de outra, porque a capacidade de aceleração de um carro não é feita de uma linguagem transponível para um livro, um papel, mas sim feita da junção de peças mecânicas; já com o computador, a internet, as pastas, documentos, arquivos, as redes sociais, podemos fazê-lo, já que a linguagem que os constrói, que os arquiteta, é manipulável a ponto de figurar em um livro.

Vocalizar tal linguagem já se torna um tanto mais difícil, mesmo assim poderia se tentar em performance experimental ousadíssima. Mas como ler em voz alta a fumaça de uma fábrica? Talvez lendo combinações, graus de substâncias químicas, mas não estaríamos em contato com a linguagem que estrutura a fumaça da maneira como os códigos estruturam nossa vida digital. Por isso pensamos que em *Doctypes* e *Minha consciência* o sujeito codificado e o sujeito quantificado, estes sujeitos reconhecidos como participantes do social apenas caso se visibilizem pela máquina, e por ela sejam lidos e representados, são propostos – numa tensão entre ironia e afirmação – como o próprio sujeito contemporâneo. Uma antilírica que se encontra, assim, entre uma perda irônica da referência convencional a uma individualidade e uma proposta afirmativa de um outro modelo de referencialidade a uma individualidade – os códigos de suas postagens, as listas de seus arquivos colecionados, as pastas e documentos às quais dá título, por exemplo. Se admitimos a proposta afirmativa, entendemos que tal poesia conceitual busca não apontar para um futuro utópico, ou propor um futuro alternativo àquele que se presente, nem tampouco louvar nostalgicamente um passado, mas se

coadunar com o próprio presente, ou seja, colocar-se em acompanhamento às linguagens de uma era digital, associando-se a ela, ou seja, apontando para a sua relevância no presente, apontando para transformações do olhar e do sujeito no presente, enquanto, ao mesmo tempo, busca se contrapor a formas literárias consagradas, como a própria narrativa, e até poéticas modernas, como o verso livre.

3. 2. ESTÉTICA DA INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL E ESCRITA ALEATÓRIA COM ROBÔS

No artigo “AI Esthetics”, Lev Manovich afirma que na visão que se costumava fazer da inteligência artificial nos anos 1960, quando o uso da tecnologia passa a ser mais incorporado por artistas, “o objetivo era ensinar um computador a realizar certa gama de tarefas cognitivas”. Ou seja, realizar com mais rapidez e precisão o que humanos já faziam. Solucionar problemas matemáticos, reconhecer imagens ou jogar xadrez. Hoje, sessenta anos depois, como diz Manovich e como falamos no capítulo anterior, a inteligência artificial se tornou uma ferramenta central para tornar os movimentos da economia mais eficientes, seguros e previsíveis – elemento que frisamos anteriormente, a previsão. O importante aqui é que a previsão não é neutra, a previsão se torna, ela mesma, um elemento a mais dentro daqueles estudados para que a própria previsão seja feita. A previsão passa a contar com o efeito da própria ferramenta da previsão. Por exemplo, o aplicativo Waze prevê que eu chegarei em meu destino em vinte minutos e não em meia hora. Isso porque ele prevê que eu usarei um atalho que eu só consigo saber que é um atalho porque estou usando o Waze. De modo que, se muitos motoristas usarem o Waze e tomarem esse atalho, a via escolhida deixará de ser um atalho, pois concentrará muitos carros, e assim o trajeto mais curto deixará de ser aquele, ou levará mais tempo do que o previsto anteriormente, quando a previsão foi feita sem que o uso do aplicativo fosse feito por muitos outros motoristas além de mim.

A chamada Inteligência Artificial não é mais um recurso em nossas vidas, ela faz parte das nossas vidas e, bem, talvez seja um dos vetores mais influentes em nossas vidas, no momento. Outro exemplo é a maneira como os aplicativos gravam as palavras que utilizamos mais e, quando estamos digitando no teclado do smartphone, as palavras já são oferecidas a nós antes de nós terminarmos de digitá-las. O que influi em nosso comportamento desde a quantidade de toques com os dedos até, possivelmente, na redução do vocabulário para algumas palavras utilizadas com maior frequência.

Manovich diz que da expectativa inicial de que a Inteligência Artificial imitaria ou reproduziria os comportamentos de um humano, ela passou a ocupar uma área muito maior, indo da automação até uma espécie de “super cognição”, como ele chama. As ferramentas de busca, por exemplo, como Google, Baidu, Bing, rastreiam e indexam bilhões de sites: “Um único humano nunca poderia fazer algo assim. A escala da cultura digital demanda uma inteligência similar à humana em termos de qualidade, mas opera em uma escala muito diferente quantitativamente.” A Inteligência Artificial ainda cumpre tarefas humanas, de forma automatizada, mas em escala gigantesca. É essa operação quantitativa de enorme dimensão que estimula na cultura, como um todo, os gestos de coleção, arquivamento, listagem, entre outros gestos que fazem parte da forma do banco de dados. Como diz Flusser, “agora a IA ocupa um papel central nas nossas vidas culturais e comportamentos, cada vez mais automatizando os processos de criação estética e de escolhas estéticas”.

Esse papel fica mais claro no universo das imagens. No campo das fotos, os filtros, os recortes, os “melhoramentos” digitais da imagem, oferecidos pelas câmeras dos celulares e pelas redes de compartilhamento de imagem são elementos que produzem escolhas estéticas. Será que o uso dessas ferramentas, seus filtros e suas redes diminuem a diversidade estética com a qual temos contato? Manovich se faz essa pergunta e a resposta que ele dá é que depende da programação e da variação entre serviços e plataformas. Se todos usam o mesmo telefone ou câmera para tirar fotos, a diversidade reduz. Se todos usam o mesmo programa ou rede de filtros, a diversidade reduz. Nós, como usuários, podemos variar entre câmeras/celulares e entre programas/redes, chegando assim a uma maior amplitude de possibilidades de efeito estético. Do outro lado, os programadores podem alterar os algoritmos dos programas e assim oferecerem, de tempos em tempos, novos filtros, novas possibilidades, que ajudarão a produzir maior diversidade estética. Assim como no campo das plataformas de busca, se ficarmos apenas em uma, será mais fácil encontrarmos sempre os mesmos resultados. Mas se os programadores dessa plataforma alteram os algoritmos, novos resultados aparecerão mais facilmente, aumentando a diversidade.

Nos finais de 2013, um aplicativo começou a virar febre entre os usuários do Facebook e, principalmente, entre escritores e poetas. A ferramenta chamada “What would I say” (O que eu diria?) – criada como uma mera diversão por estudantes de Princeton – funcionava da seguinte maneira: um algoritmo lia o histórico de postagens do usuário que assim permitisse e reordenava trechos dos textos publicados pelo usuário

no Facebook. O conjunto das postagens do usuário funcionavam assim como um banco de dados a ser digitalmente manipulado pelos algoritmos da ferramenta, os quais soavam, aos olhos humanos, sem lógica, aleatório. Construções imprevistas assustavam os escritores. Em dezembro daquele ano, o jornalista Bolívar Torres escreveu uma matéria para o jornal O Globo na qual entrevistou poetas e escritores que vinham publicando textos resultantes de suas interações com a ferramenta. O poeta Ismar Tirelli Neto revelou o seguinte:

Pouco a pouco, o bot começou a se elevar do material originário e a propor construções que eu jamais alcançaria sozinho. De repente, passei a exercer uma função meramente curatorial diante do meu bot. Aquele aplicativo conseguia ir muito mais longe do que a minha mente subjetiva e criadora/criativa.⁷⁰

Para Ismar, o chamado “bot” apresentou resultados como: “ó, menina, melhor que a Sra. das folhas, a densa mistura de mel e memórias de lugar?”. Ou: “berraria na banheira de equipe de sal grosso SOBRE AS férias, visitar os olhos”. São construções bastante imprevistas. E como um poeta trabalha com a desautomatização da língua, ou com a renovação do olhar para as palavras, o auxílio de uma ferramenta algorítmica nisso torna-se irresistível, pois o programa maquinal desautomatiza o olhar do poeta, que já busca por si mesmo a desautomatização. É como se a ferramenta virtual desse um passo adiante nas possibilidades de renovação da linguagem, apresentando ao poeta possibilidades que estavam ali no texto dele, mas às quais ele nunca chegaria sozinho. Claro, os resultados não primam pelo sentido, soam como costuras desconexas. Mas aí também se encontra aquilo que Hamburger procura: uma chance de afrontar a regularidade da sintaxe. De propor algo diferente. E quem o faz é a ferramenta digital a partir de um banco de dados. O humano não está excluído. A ferramenta precisa do humano para fornecer as opções que ela, digamos assim, regurgitará. A máquina, assim, pode renovar o olhar do humano sobre sua própria produção poética e sobre a criação, em geral.

Entrevistado por Bolívar Torres na matéria, o professor e pesquisador Frederico Coelho disse que “o bot tem duas possibilidades que captam o momento atual. A primeira é o esvaziamento do autor. No bot, as palavras são suas, mas não é você que está construindo um discurso. O aplicativo também se encaixa na cultura do corta e cola, do

⁷⁰ NETO, Ismar Tirelli; TORRES, Bolívar. Literatura do acaso. Jornal O GLOBO. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/literatura-do-acaso-as-experiencias-com-bot-what-would-say-518117.html>

remix. A máquina cria jogos de palavras insanos, faz inversão de adjetivos. Mesmo assim, as frases geradas são, às vezes, de uma assustadora precisão”. Nós podemos lembrar do dadaísmo, e da célebre proposição de Tristan Tzara. É como se a sacola onde Tristan Tzara sacudia fragmentos de textos recortados à tesoura de jornal, da qual tirava um poema seu aleatório, fosse substituída por um algoritmo. No entanto, a proposta ganha outra camada por misturar palavras do próprio autor, e não recortes de um jornal. Como disse Lev Manovich, nos anos 1960 artistas começaram a usar tecnologia para que ela realizasse algo que o humano já realizava. No século XXI, chegamos a uma nova etapa do uso artístico da tecnologia. O fato de a tecnologia ler os nossos textos, o nosso banco de dados, e a partir daí recombina-los em poesia demonstra um passo diferente. Pois a ferramenta, especificamente o *What would I say?*, como disse Fred Coelho, constrói frases precisas, muitas vezes e, como já frisado, parte de um banco de dados que são os nossos textos. Textos escritos por nós, não do jornal ou da revista, como fazia Tristan Tzara. A relação entre máquina e humano é mais intensa aqui, e a aleatoriedade diminui, ainda que ela não fosse total no dadaísmo porque havia uma escolha do poeta ao recortar determinadas palavras de um jornal e não outras.

Na mesma matéria, o escritor Victor Heringer, que elaborou um novo arranjo para o remix que o aplicativo fez do seu histórico e batizou-o de “Bot-macumba”, descreve a ferramenta como um “meio de arejar a linguagem” e levanta uma das questões principais dessa pesquisa:

Ao misturar nossas próprias palavras, o bot coloca ainda outro problema: quão parecidos somos com o robô que fala? O quanto essas “nossas” palavras rearrumadas expressam o “nosso eu”? É uma questão esquisita para a literatura, até hoje considerada, em grande medida, expressão da alma. Dependendo das respostas dadas às perguntas acima, poderíamos muito bem concluir que a alma do homem é algorítmica. Ou, como Tzara e os dadaístas, melhor seria transitar nessa fronteira cada vez mais confusa entre bicho-homem e robô.⁷¹

É essa identificação entre literatura, poesia e escrita artística com a tecnologia, o banco de dados, a quantificação, o achatamento em superfície ou números (listas) que nos parece uma relação bastante própria ao nosso tempo. E ela surge, hoje, justamente como um arejamento da linguagem. Um arejamento? Talvez seja um julgamento apressado, e

⁷¹ HERINGER, Victor; TORRES, Bolívar. Literatura do acaso. Jornal O GLOBO. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/literatura-do-acaso-as-experiencias-com-bot-what-would-say-518117.html>

possamos dizer “tentativa de arejamento”, mais do que firmarmos que se trata de um arejamento. Talvez apenas se torne arejamento se não se pretender hegemônica, não se pretender “fazer mais sentido” do que a escrita que segue a sintaxe.

A escritora Simone Campos, entrevistada na mesma matéria, diz que o bot revelou a ela uma espécie de “Simone do universo paralelo”, e que teve a impressão de se conhecer “de fora para dentro” – o que coaduna com nossa ideia de superfície. Mas, diferente da linguagem do código-fonte usada por Alex Hamburger, ou o link usado por Diego Pansini, o texto do bot usado por Simone Campos, ao partir do banco de dados de textos da própria autora, permite associações mais subjetivas. O bot de Simone Campos executou frases como “Falaria amanhã só pra mim com cerveja” ou “Pode ser difícil para um livro prestar atenção no que já aconteceu!”. Frases interessantes, que deslocam expectativas. A maneira mais comum de apresentar a imagem contida na primeira frase seria algo como “Amanhã, eu falaria sozinha comigo mesma, tomando cerveja”, ou “eu tomaria cerveja amanhã, sozinha, falando comigo mesma”, ou algo parecido. Enquanto que a segunda frase traz um livro como um agente de uma ação – “prestar atenção”. E a frase pensa, é uma frase que traz reflexão, sobre o quanto de passado ou de realidade pode ficar de fora de um livro. Vemos, dessa maneira, que Hamburger e Pansini tentam arejar a linguagem poética pelo uso de códigos e links, enquanto poetas como Ismar, e poetas e narradores, como Victor, e narradores como Simone, enxergam no bot – um algoritmo manipulador de bancos de dados – uma oportunidade de repensarem suas inclinações autorais e as linguagens que empregam.

Nestes casos, os poetas e escritores enxergaram a linguagem resultante dos algoritmos ativados como demonstrações de ampliação das possibilidades da sua linguagem. O que não quer dizer que, com isso, suas linguagens fiquem mais ricas. Posso me deparar com novas possibilidades cujo efeito seria o empobrecimento da linguagem. É o que acontece em *Minha consciência*, claro. Como poeta, ofereço apenas aquilo que o computador prevê como linguagem. Não tento ultrapassar suas possibilidades. Me mantenho dentro deste enquadramento. O choque, o susto, o interesse é justamente a apresentação dessa linguagem técnica, operacional, empobrecida. Essa linguagem que é aquela que criamos apenas para colocar algo para funcionar: a máquina, a interface – e não para comunicar nossos sentimentos e emoções, por exemplo. Assim como cada língua demonstra a relevância ou falta de relevância dada por certa cultura a determinado objeto,

ação, situação, sentimento, etc,⁷², cada linguagem também. Tanto a língua, com suas palavras mais e menos frequentes em determinada época, quanto as linguagens, com seus pontos de vista assumidos e privilegiados, são como aquários onde as palavras e os pontos de vista são a água. *Minha consciência* pretende dar destaque à água que nos rodeia quando mergulhamos na interface das pastas, arquivos e documentos. Na prosa, quem trabalha com isso, no Brasil, é André Sant’Anna, que percebe a linguagem deteriorada pelo avanço das padronizações dos meios de comunicação de massa e da publicidade, cujo objetivo é alcançar o maior público possível e com frequência não veiculam mais do que platitudes. Notamos isso já pelos títulos das obras de André: *Amor. Sexo. O paraíso é bem bacana. O Brasil é bom*. São títulos simples, que cabem na boca de qualquer brasileiro. Os personagens de André são personagens que se expressam nesta linguagem deteriorada e repetitiva. Como este, que fala como um comentarista de mesa redonda de futebol da televisão:

A única coisa que eu vi dele, a nível de jogador de futebol, foi esse gol que passa toda hora. Golaço mermo. Foi porque o cara é brasileiro, jogador de futebol, essas parada, que os cara começa a inventar história pra vender jornal. O cara é moleque, jogava nos júnior desse Hertha aí, time pequeno na Alemanha. Os cara fica botando ele, esse Mané aí, do lado do Pelé, as foto, depois ele com barbicha parecendo o Bin Laden, botaram até o Renato Gaúcho pra ser pai do moleque, porra, o moleque é negão, preto preto, o Renato Gaúcho é louro. Da onde que apareceu essa história? Vamo falar de futebol, vai.⁷³

Copie e cole algum trecho deste parágrafo de André Sant’Anna no Google e a probabilidade de ter como primeiros resultados na busca o próprio texto do André Sant’Anna é menor do que cair em links para vídeos de mesas-redondas sobre futebol ou matérias com entrevistas de jogadores e ex-jogadores. Com uma voz em primeira pessoa, André Sant’Anna conseguiu criar com maestria o tom e o léxico desse tipo de personagem, que ocupa boa parte das páginas de *O paraíso é bem bacana*. Na terceira pessoa, as palavras usadas costumam sempre ser um jogo entre a voz do narrador e a maneira como pensam, enxergam e falam os seus personagens. Apresentar uma palavra específica dentro da voz do narrador pode sempre ser um signo de “entrada” na cabeça, nos olhos do personagem. Um escritor contemporâneo que, mesmo em narrações em terceira pessoa, procurou nos dar a ver o aquário da linguagem saturada em que vivemos

⁷² Na língua portuguesa falada no Brasil, um bom exemplo é a imensa variedade que temos para nos referir à corda entrançada ou tira de couro presa a um cabo para fustigar humanos ou animais: chicote, chibata, açoite, azarrougue, chabuco, gurinhém, habena, látigo, muxinga, peia, peia-boi, preaca, vergalho, vergasta, entre outros.

⁷³ SANT’ANNA, André. *O paraíso é bem bacana*, posição 17545 (ebook).

nossa vida mediada (pelos jornais, a TV, a internet, etc) é David Foster Wallace. Muitas vezes a linguagem de seus narradores se torna entediante justamente por encarnar o tédio da cultura operacional, ou hiperbólica por encarnar os exageros da cultura midiática, do jornalismo e da publicidade. O crítico literário James Wood ressalta como no conto “O canal sofredor”, publicado no livro *Oblivion and other stories*, de 2004, Wallace evoca o jargão empobrecido do jornalismo e da mídia em geral. O conto é sobre a tentativa de uma revista em cobrir a história de um artista que, nas palavras de um dos funcionários, produz “pequenas esculturas direto da sua bunda”.

A outra parte de *Style* mencionada pelo editor associado se referia a *The Suffering Channel*, uma grade de programação de tevê a cabo que Atwater tinha conseguido que Laurel Maderley desse um jeito e passasse direto para a editoria de internacional em *What in the World*. Atwater era um dos três jornalistas em tempo integral a cargo dos noticiários da WITW, que recebia 0,75 página de editorial por semana, e era a coisa mais próxima que qualquer semanário da BSG conseguia em tabloides ou matérias sensacionalistas, e era objeto de discussão nos mais altos escalões de *Style*. Os especiais com equipe e chamada em destaque significavam que Skipe Atwater estava oficialmente contratado para uma matéria de quatrocentas palavras a cada três semanas, só que o mais novato do WITWW tinha ficado em meio período desde que Eckleschaft-Bod obrigou a sra. Anger a cortar o orçamento editorial para qualquer coisa que não fosse notícia de celebridades⁷⁴, de modo que na verdade eram três matérias completas a cada oito semanas.

Com diz James Woods, é uma linguagem feia, e que dura páginas a fio. Curioso notar que a linguagem do narrador de David Foster Wallace, um escritor de prosa, que aqui trazemos com um conto, é bastante semelhante à linguagem apresentada nos projetos de poesia conceitual de Kenneth Goldsmith, como *Traffic*, *Weather* e *Sports*, projetos em que as vozes se alternam entre radialistas e intervalos publicitários. Enquanto Foster Wallace cria personagens e vidas enredadas no aquário dessa linguagem – que contamina aquele que nos apresenta esses personagens e vidas, o narrador –, Goldsmith simplesmente a coleta e a exhibe para nós, sem mediações. O que James Wood observa sobre romancistas termina por poder ser estendido às obras que pensamos aqui como um todo (exceto pela questão do personagem):

Assim se inicia a perigosa tautologia inerente ao projeto literário contemporâneo: para evocar uma linguagem degradada (a linguagem degradada que o personagem usaria), teríamos de nos dispor a apresentar essa linguagem mutilada no texto, e talvez degradar inteiramente nossa própria linguagem.⁷⁵

⁷⁴ FOSTER WALLACE, David. *Oblivion and other stories*. Apud WOOD, James. *Como funciona a ficção*, p.38. Tradução livre da tradutora de *Como funciona a ficção*, Denise Bottman.

⁷⁵ WOOD, James. *Como funciona a ficção*, p.39.

3.3. A CONSCIÊNCIA DIGITAL

Em função da expansão da Web Social e da popularização das tecnologias pessoais como a telefonia móvel, todos os cidadãos se transformaram em grandes produtores de dados. Hoje em dia, pelo simples fato de compartilhar fotos na internet, atualizar nosso status no Facebook ou no Twitter, subir vídeos no YouTube ou qualificar um restaurante em um site de indicações gastronômicas, estamos contribuindo para a construção coletiva de conjuntos de dados que alimentam uma potencial mina de conhecimento a ser explorada.⁷⁶

Transformamo-nos em grandes produtores de dados. Dados estes que, em conjunto, podem ser utilizados para produzir conhecimento. Essa é basicamente uma premissa da nossa época, premissa que pode ser entendida como um movimento para rastrear, coletar, contabilizar, quantificar os gestos, os movimentos do eu, documentando-o e medindo-o sempre que possível. Em uma era digital, produzir dados, unindo a lógica quantificadora da máquina à própria vida, parecer ser a ação “tangível” possível. Como se por meio da capacidade captadora da tecnologia pudéssemos restaurar a corporeidade que se dissolveu com a própria tecnologia. Como se ela, depois de nos estimular a reflexões sobre a vida virtual, pudesse nos ajudar a comprovarmos para nós mesmos que temos um corpo e que ele age no mundo, não somente desliza dedos entre telas. Daí vem o movimento conhecimento como Quantified Self ou “sujeito quantificado”, como viemos usando. A expressão se tornou nome de uma comunidade⁷⁷ que promove estudos, pesquisas, artigos, publicações e encontros entre pessoas interessadas em monitorar e contabilizar suas ações, seus gestos e produzir conhecimento ou autoconhecimento a partir desses pacotes de dados gerados por si mesmos. A comunidade Quantified Self apresenta sua missão como sendo o “autoconhecimento por meio de números”. Segundo artigo publicado na revista de saúde pública *Frontiers in Computer Science* em 30 de junho de 2020 por Gary Wolf (diretor da Hanze University off Applied Scieces e pesquisador em Berkeley) e Martijn De Groot (diretor da Radboud University Nijmegen Medical Centre), os líderes da comunidade, os primeiros encontros de um grupo interessado em ferramentas digitais de automonitoramento com finalidades de melhor autoconhecimento para motivos de saúde aconteceu em Pacifica, Califórnia, em 2008 e

⁷⁶ VICENTE, J. L., Armazenando o eu: sobre a produção social de dados. Futuros possíveis, posição 5321-5331 (ebook).

⁷⁷ Aqui o site da comunidade: <https://quantifiedself.com>

creceu ao longo de 2009. Nesses encontros, as três questões endereçadas ao grupo eram: O que você fez? Como você fez? O que você aprendeu?

De 2009 a 2019 a comunidade, segundo eles, cresceu para totalizar 110 encontros presenciais em 30 países. A motivação principal da comunidade, ou ao menos a motivação original dessas práticas, se encontra no campo da saúde, como dissemos. No site da comunidade, podemos encontrar alguns casos do que também chamam de *personal science*, como o de Sara Riggare, que usou um aplicativo de smartphone que captura o número de toques do dedo para medir as variações e efeitos de determinados medicamentos para Mal de Parkinson. Podemos também encontrar o caso de Thomas Blomseth Christiansen que fez uso de dispositivo com um único botão para registrar quantas vezes ele sentia uma coceira no nariz, informação que, combinada a fotos de câmera GoPro, auxiliou-o a identificar quais plantas lhe causavam alergia. Mas esta é, digamos assim, uma formulação social, empresarial e operacional, direcionada à saúde, de um movimento que cresceu aos poucos com as tecnologias de monitoramento, as quais, para Byung Chul-Han, que se apropriou do termo para pensar o próprio sujeito contemporâneo – como viemos fazendo nessa tese – considerou que transformavam o indivíduo em um “pan-óptico de si mesmo”.

Um dos maiores representantes desse movimento, demonstrando que não se trata de algo apenas vinculado ao campo da saúde, mas do campo da cultura e da arte, é Nicholas Feltron, designer de infográficos que, entre 2005 e 2014, gravou, com auxílio de aplicativos, minúcias da sua vida cotidiana. A cada final de ano, Feltron produzia um relatório, aplicando técnicas de design e visualização de dados, com porcentagens e contabilidades dos seus gestos, movimentos, ações e publicava esses relatórios em seu site. No capítulo quatro retomaremos o seu trabalho.

É também dentro deste contexto que nascem alguns dos trabalhos de Kenneth Goldsmith anteriores aos que analisei em *Escrever sem escrever*. Antes de trabalhar na Trilogia de Nova York (2005-2008), apropriando-se de materiais sonoros (emissões radiofônicas) e transcrevendo-os para serem publicados em livros, Goldsmith produziu obras como *Fidget*, de 2000, e *Soliloquy*, de 2001. *Fidget*, traduzido por Caetano Galindo e publicado no Brasil em 2016 pela editora Parêntesis como *Freme*, é a transcrição de cada movimento corporal feito por Goldsmith durante 13 horas ao longo do que ficou conhecido como Bloomsday (16 de junho) em 1997. O trabalho foi feito para ser lido, vocalizado, o que aconteceu no Whitney Museu, em Nova York, com performance vocal-visual realizada por Theo Bleckmann. Segundo o texto no site da editora original, Coach

House Books, o livro pretende “reduzir o corpo a um catálogo mecânico de movimentos por um rigoroso método de observação”. Um trecho do original:

Thumb and forefinger grasp. Pull toward floor. Right hand moves palm upward. Back of hand holds as thumb and forefingers grab. Forefinger moves away. Thumb and middle finger grasp. Palm of hand receives. Thumb and middle finger grasp. Palm of hand opens. Holds bottom side of thumb. Left hand releases and moves to top. Hand retreats. Right hand lifts. Left hand grabs. Turns over. Tips of left fingers dig into scalp. Left hand, grasping with left thumb and two fingers, thrust into palm. Fingers grasp as body swings left. Head turns. Left thumb, middle and forefinger grab. Left finger lifts and releases. Body moves, arching forward. Knees straighten. Body erect. Step right. Step left foot. Step right foot. Step left foot. Hips swing to right. Right hand grasps, moving away from body. Using thumb and forefinger, muscles in thumb twist counterclockwise. Body weight on left foot. Right foot poised away from body. Ball of foot touches ground. Heel raises. Thumb and forefinger of right hand twist clockwise. Hand outstretches. From underneath, forefingers wrap. Right arm lifts and moves to top. Hand releases. Palms down. Elbows out. Twisting hand pushes thumb and forefinger left forcing body left. Finger and thumb move to right. Hand returns to side. Body turns. Walks. Left foot. Head raises. Walk. Forward. Forward. Forward. Bend at knees. Forward. Right foot. Left foot. Right foot. Stop. Left hand tucks at pubic area.⁷⁸

Trata-se de um exercício de monitoramento de si e de nomeação dos movimentos e do corpo. Acontece que, como toda arte, é disfuncionalizado, no sentido de não ter a funcionalidade que o automonitoramento tem para os membros da comunidade Quantified Self direcionada à saúde. *Soliloquy* vai no mesmo sentido, mas com uma proposta diferente: ao invés de nomear os movimentos do corpo, Goldsmith deixou sua fala correr livre e gravou, por meio de um dispositivo escondido em suas roupas, tudo que falou ao longo da semana entre 15 e 21 de abril de 1996. Primeiro, o trabalho foi impresso como texto em muitas folhas e essas folhas ocuparam as paredes de uma sala da galeria Bravin Post Lee, em Nova York, em 1997. Depois houve uma publicação de 281 páginas com a transcrição das falas de Goldsmith⁷⁹. Nesses dois trabalhos, Goldsmith usa do automonitoramento para produzir sua poesia conceitual inspirado na noção, já debatida aqui como uma das tendências mais presentes na arte contemporânea, de desvirtualização, ou da presentificação daquilo que é invisível, só que aqui Goldsmith ainda parte do próprio corpo para produzir massa com as palavras transcritas. Mais recentemente, Goldsmith elaborou o projeto *Printing out the internet*, um convite para que quaisquer pessoas lhe enviassem – ao endereço da galeria LABOR, na Cidade do México – quaisquer conteúdos da internet impressos em papel. As dez toneladas de papel

⁷⁸ GOLDSMITH, K. *Fidget*, p.14.

⁷⁹ A versão deste trabalho para internet pode ser vista aqui:

http://collection.eliterature.org/1/works/goldsmith_soliloquy/days.html

reunidas, enviadas por mais de 20 mil pessoas ao redor do mundo, foram expostas na galeria mexicana em uma sala de pouco mais de mil metros quadrados entre julho e agosto de 2013. Dessa maneira Goldsmith apresenta como palpável aquilo que é invisível⁸⁰. Não como os códigos em um livro, como faz Alex Hamburger, mas é inegável que as obras partilham um mesmo espírito em relação ao seu gesto, apesar da obra de Hamburger e a de Sasaki nos trazerem questões sobre o sujeito quantificado, digitalizado, codificado que a de Goldsmith não traz.

Se as obras de Goldsmith, Hamburger e Sasaki partilham um mesmo espírito em relação ao gesto, isso não acontece de todo. Ocorre-nos uma importante diferença em relação ao modo de produção – ou aparição – do texto. Como dito anteriormente, *Doctypes* e *Minha consciência* – diferente de *Fidget*, *Soliloquy*, a Trilogia de Nova York, *Seven American Disasters* – não capturam e veiculam a voz humana. Na Trilogia de Nova York e em *Seven American Disasters*, as vozes transformadas em escrita e replicadas nos livros existiam, funcionalizadas nos rádios, de maneira completamente independente da existência de Goldsmith. Para produzir tais obras, Goldsmith encara a mídia de massa como um grande arquivo no qual ele pode se inserir e manipular seus dados. Já o texto veiculado por Hamburger (como *Fidget* e *Soliloquy*) é um texto provocado por ele. Não existiria sem suas ações. As duas obras de Goldsmith, porém, são umbilicalmente ligadas ao corpo, à boca, à voz, senda elas capturas de falas do próprio autor. Em *Doctypes* e *Minha consciência*, a relação com o corpo some, o local de emissão da voz – quero dizer, do olhar – é delegado à máquina. Ainda assim, mais em *Doctypes* do que *Minha consciência*, há uma relação com um gesto ativo que modula a autoria dos autores: os códigos em *Doctypes* não seriam os mesmos códigos sem as postagens realizadas por Alex Hamburger em seu perfil no Facebook. São as postagens dele que a arquitetura da rede lê e fornece a ele em linguagem em códigos que compõem imensos links. Sem essas postagens, não só não haveria livro, como não existiria, em lugar algum, o próprio material de que é feito o livro. De maneira que a linguagem que vemos em *Doctypes* se torna uma tradução da escrita de Alex Hamburger, uma tradução cuja linguagem de partida é a postagem que pode ser texto ou imagem ou audiovisual ou texto e imagem ou

⁸⁰ Cabe mencionar: *Printing out the internet* foi uma homenagem a Aaron Swartz, ativista e programador da Internet que lutava por uma rede com acesso livre para todos. Swartz usou a rede do MIT e baixou milhões de artigos acadêmicos do banco de dados da JSTOR, que costumava cobrar pelo acesso a esses artigos. Procuradores federais o processaram e Swartz foi preso em 2011. A base JSTOR pediu para o caso ser arquivado devido ao pedido de desculpas de Swartz, mas os procuradores recusaram. Em 2013, durante prisão domiciliar, Swartz suicidou-se em seu apartamento, aos 26 anos.

audiovisual e a linguagem de chegada (da tradução) são os links, os endereços codificados. Já os arquivos reunidos na memória do computador de Sasaki, e seus títulos, sim, têm uma existência independente do autor do livro. Os arquivos flutuam por aí na rede, armazenados em outras máquinas. Porém, não todos, é claro: pois há, na imensa lista de *Minha consciência*, arquivos criados no computador de Sasaki e que somente à sua memória (da máquina do autor) pertencem. É por este gesto de produção de arquivos e não apenas de recepção deles que a reunião específica de arquivos – indexados por seus títulos, por sua vez apresentados no livro – não existiria sem a ação ativa de Sasaki em baixá-los ou criá-los e acumulá-los em sua máquina. É uma reunião que não existe fora da máquina do autor. Ao discutir a estética da recepção de Hans Robert Jaus, Flávio Carneiro diz que, para essa corrente, o leitor “é um provocador do texto”, no sentido de que é a sua bagagem de leitura e sua inclinação interpretativa que irá movimentar o texto, ou seja, que irá estabelecer, numa relação dialogada, um sentido que não está dado de início, mas que é produzido na conversa entre texto e leitor. Trazendo a expressão para um pouco mais perto do nosso tema, gostaríamos de desviá-la um pouco, mas não muito, é verdade, e pensar tais gestos de autoria como gestos de um “provocador de textos”. Hamburger, ao escrever postagens e tê-las traduzidas na linguagem dos links, provoca a existência do texto de *Doctypes*. Enquanto, ao baixar determinados arquivos e criar outros, reunindo-os em uma memória digital, Sasaki provoca o texto de *Minha consciência*. Se o leitor de Jaus provoca poemas e romances, os leitores contemporâneos provocam a tela de seus computadores. Eles provocam a interface, as plataformas utilizadas, e não só a interpretam, como pedem que elas os interpretem. Suas obras, tendo origem nessas provocações, entre leituras da tela e pedidos de leitura por ela, são registros de tais gestos performáticos.

Minha Consciência, de Raphael Sasaki, tem como subtítulo “A parte visível da minha consciência”. Essa obra pode ser pensada como um desvelamento do inconsciente digital. O inconsciente, aquilo ao qual não temos acesso com facilidade, poderia se tornar consciente por meio da coleta e da amostra de seus elementos. A ideia aqui seria dar visibilidade ao que fica escondido em meio à massa digital, permitindo-nos ter a noção da quantidade de arquivos e documentos que guardamos em nossa memória digital. *Minha consciência* é acompanhado de uma espécie de posfácio em que o autor Raphael Sasaki relata um encontro com o filósofo australiano, professor da Universidade Nacional da Austrália e especialista em filosofia da mente, David Chalmers. Ele fala a Sasaki sobre sua ideia de celulares e amigos como “extensões da nossa mente”. Chalmers

usa a expressão “consciência fora do crânio”. É nesse sentido que Sasaki aponta a lista-coleção de arquivos e documentos como uma consciência. Ou seja, Sasaki propõe a lista-coleção de arquivos e documentos, uma espécie de fotografia expandida do seu Hard Drive tirada em 27 de junho de 2017, como uma representação da consciência, uma representação de parte da sua mente. Uma representação da mente humana pelo que seria sua extensão – os arquivos e documentos na máquina da pessoa onde está alojada aquela consciência. Então, se por meio da psicanálise, em conversar com meu analista, eu escavo as minhas memórias, sonhos, traumas e reminiscências, e daí eu consigo acessar algo sobre como se compôs o meu olhar e meus movimentos no mundo, seria por meio de uma escavação na memória virtual que podemos ter um vislumbre da consciência digital que estendemos à consciência não digital.

Para Roland Barthes, a fotografia é insuperavelmente ligada ao seu referente, o objeto real de referência, o qual é visível, capturado na fotografia, que assim constitui sua verdade. A fotografia emana o referente. Como seria uma fotografia do ambiente digital? Uma separação da representação do referente real? Sim e não. O que um trabalho como o de Sasaki opera é, mais do que separar representação e referente real – até porque a mente, a consciência, no caso, não é visível como uma pessoa em uma fotografia –, a proposição de um outro referente é a própria representação como referente para uma representação. Se os computadores podem ser pensados como extensões da nossa consciência, isso é uma coisa, mas a forma de organização padrão deles – a interface, da qual falarei mais detidamente no capítulo quatro – é outra coisa, e isso é uma representação. Feita em si mesma de títulos de arquivos, que são índices do que eles de fato são. A existência digital, porém, não física, de *Minha consciência*, completa seu circuito autorreferente. Na obra, o único segredo é o que está por trás, como já dissemos, a linguagem da programação. Como diz Byung Chul-Han, “a topologia do digital consiste de espaços planos, lisos e abertos. O segredo, em contrapartida, dá preferência a espaços que, com seus entalhes, masmorras, esconderijos, cavidades e oscilações, dificultam a disseminação de informações”. (No entanto, como agora vemos, a própria ocultação da pele do digital, aquilo que está abaixo da sua superfície, os algoritmos, os critérios da vigilância, nos estimulam a fabricação de narrativas, nos estimulam a paranoia, porque o fluxo de informação nunca para, sempre estamos perdendo algo. No entanto, a captura de um fluxo, o recorte de um fluxo, e sua foto, como é *Minha consciência*, de Raphael Sasaki, tem toda a aparência de um registro exemplar da sociedade da transparência. Se o mundo me vigia, eu me autovigio e vigio a minha máquina – encontramos aqui um eco

de *Vigiar e Punir* de Michel Foucault. Mas não há mais utopia de uma vida alternativa fora da vigilância, e sim uma admissão de que dentro dela estamos, e já que é assim, eu mesmo me vigiarei e controlarei a minha máquina, não mais como punição, mas como arte, como poesia. Não seria um sonho, para o oficial de polícia que pode ou não estar no alto do panóptico, que os próprios prisioneiros se vigiassem em grau tão extremo? Expondo inclusive o que está em seus computadores? Talvez seja um sinal de que, em relação ao conteúdo (isso quer dizer: os títulos dos arquivos) não há nada muito transgressor ou constrangedor para o autor, mas que, exatamente, o interessante estaria mais no gesto operado. De certa forma, poderíamos também dizer, a apresentação de mais de 150 páginas com títulos de diretórios, arquivos, pastas e documentos configura-se num excesso de informação que nubla nossa capacidade de leitura das unidades – e portanto a avaliação de algo que poderia ou não ser constrangedor (avaliação essa que teria de se dar apenas pelo título do arquivo, o que, por si só, já é bastante problemático e nos leva novamente a pensar em falta de profundidade) fica bastante prejudicada, pois simplesmente não há forma fácil de distinguir o que é o essencial e o que não é. Diferente de uma narrativa, quando o autor seleciona o que será o início, o meio e o fim de acordo com critérios de causa e consequência (como a leitura de determinado trecho afetará ou contribuirá para a leitura de um segundo trecho e assim por diante), aqui os critérios são dois, e nenhum deles passa pela mão forte do autor, a não ser a decisão de que esses serão os critérios. O da máquina, em termos de tamanho dos níveis: primeiro o diretório, depois as pastas, depois os arquivos/documentos. E, dentro de cada nível desse, os critérios dos tipos de arquivo e dos títulos dos arquivos, por ordem alfabética. O pensamento, que funciona por exclusão, para distinguir X de Y, atua na escolha da proposição da massa de informação arquivada como um ato poético intitulado em diálogo como uma ideia de consciência. O que exatamente fará parte disso, os seus elementos (títulos, índices), já não fazem parte dessa escolha. A escolha é o recorte e sua forma de apresentação. Mais do que um *copy and paste* delicado, pensado, costurado, é a operação de um enquadramento para posterior reflexão sobre seu primeiro, seu segundo, seu terceiro, enfim, seus múltiplos possíveis significados.

Sasaki, assim, não apresenta a coleta de informação como gesto auxiliar de melhoria de performance, como faz o movimento Quantified Self, mas guarda alguma semelhança com o movimento – mesmo se fosse uma absoluta ironia, o que não é de todo, e isso fica claro ao trazer a posição de David Chalmers para dentro do livro – ao propor que essa coleta se relaciona com uma espécie de conhecimento de uma extensão de sua

consciência. É claro que é um gesto performático, e uma das forças da performance é justamente essa sugestão. Ainda que o autor provavelmente não espere que ninguém vá ler todos os itens elencados em livro-arquivo. Ainda que o autor saiba, e jogue com isso, que “a partir de um determinado ponto, a informação não é mais informativa, mas sim deformadora, e a comunicação não é mais comunicativa, mas sim cumulativa”, como diz Han. Essa questão embutida no trabalho e é uma das suas linhas mestras, justamente porque não se trata de informar, mas de produzir um gesto e um objeto (virtual) poéticos.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Rasga coração.pdf
 Vinicius_de_Moraes__Antologia_Potica_.pdf
 VIRILIO, Paul. Guerra e cinema.pdf
 Vladimir Maiakovski - Poemas.pdf
 Voisin, Défense du Traité de Mgr le Pr de Conti 1671 extraits.pdf
 VOLPICELI, W. Uma Breve História das Crises Econômicas.pdf
 WACQUANT, Loic. Punir os Pobres.pdf
 WEEDWOOD, B. História concisa da linguística.pdf
 Why Sex Matters - A Darwinian Look At Human Behavior.pdf
 WILDE, O. A alma do homem sob o socialismo.pdf
 Williams - Knowledge and Its Limits (Oxford, 2002).pdf
 Wistawa Szymborska - Nothing Twice Selected Poems.pdf
 Wittgenstein, Ludwig - Investigações Filosóficas (Os pensadores).pdf
 Wittgenstein, Ludwig - Tractatus Logico-Philosophicus [Português].pdf
 WOLF, Naomi. O Mito da Beleza.pdf
 WOOD, Ellen. A origem do capitalismo.pdf
 WOOD, James. Como funciona a ficção.pdf
 XAVIER, I. O cinema brasileiro moderno.pdf
 XAVIER, Ismail (org). A Experiência do Cinema.pdf
 XAVIER, Valêncio. O mez da gripe.pdf
 Xenofonte - Banquete e Apologia de Sócrates.pdf
 Xenofonte - Econômico.pdf
 ZittrainTheFutureoftheInternet.pdf
 100selectedpoems030398mbp.epub
 241835546-Erofeev-Moscow-Circles-epub.epub
 0525953590 ParticleEndUniverse.epub
 A Colher que Desaparece - Sam Kean.epub
 A Casa das Belas Adormecidas - Yasunari Kawabata.epub
 A Conjura - Jose Eduardo Agualusa.epub
 A Danca Do Universo - Marcelo Gleiser.epub
 A Ditadura Derrotada - Elio Gaspari.epub
 A Ditadura Envergonhada I- Elio Gaspari.epub
 A Historia de Amor de Fernando e Isaura - Ariano Suassuna.epub
 A Lua vem da Ásia - Walter Campos de Carvalho.epub
 A Mentalidade Anticapitalista - Ludwig Von Mises.epub
 A obscena senhora D - Hilda Hilst.epub
 A Patria de Chuteiras - Nelson Rodrigues.epub
 A People's History of the World - Chris Harman.epub
 A Primeira História do Mundo - Alberto Mussa.epub
 A questao dos livros - Darnton Robert.epub
 A Rale Brasileira - Jesse Souza.epub
 A servico Del-Rey - Autran Dourado.epub

A Sonata de Kreutzer - Lev Tolstói.epub
 AA. VV. - Relatos del alma rusa [2090] (r1.4).epub
 Adélia Prado - Antologia.epub
 Adorno, Theodor W. - Teoria estetica [15022] (r1.0 EPL).epub
 Água Viva - Clarice Lispector.epub
 Agueiev, M. - Novela con cocaina [17844] (r1.0).epub
 Alcorao - O livro sagrado do Isla - Maome Muhammad.epub
 Alejandro Zambra - Formas de Voltar para Casa.epub
 Alice Munro Best Selected Stories.epub
 Almas Mortas - Nikolai Gogol.epub
 Amilcar Bettega - Deixe o Quarto Como Está.epub
 Amin Maalouf - Los desorientados [espanhol].epub
 Amós Oz • De Repente nas Profundezas do Bosque.epub
 Ana Maria Machado - Contos.epub
 Ana Paula Maia - Entre Rinhas de Cachorros e Porcos Abatidos.epub
 Andrea Camiller • Água na Boca.epub
 Andrea Camiller • O Cão de Terracota.epub
 Andrew Newberg, M. D. & Mark Robert Waldman - How God Changes Your Brain (v5.0).epub
 Antes do Baile Verde - Lygia Fagundes Telles.epub
 Antonia Fraser - Love and Louis XIV_ The Women _ing (v5.0).epub
 Antonio Lobo Antunes - Que Farei Quando Tudo Arde.epub
 Antony Beevor - Stalingrad (v5.0).epub
 Antony Beevor & Artemis Cooper - Paris After the Liberation_ 19_949 (v5.0).epub
 apollinaire_alcools.epub
 apollinaire_onze_mille_verges.epub
 As Cariocas - Sergio Porto.epub
 Assim Falava Zaratustra - Nietzsche.epub
 Auto da Compadecida - Suassuna, Ariano.epub
 Autran Dourado - As Imaginações Pecaminosas.epub
 Babel, Isaak - Cuentos de Odesa y otros relatos [18227] (r1.1).epub
 balzac_20_le_contrat_de_mariage.plain.epub
 balzac_27_eugenie_grandet.plain.epub
 balzac_29_le_cure_de_tours.plain.epub
 balzac_35_le_lys_dans_la_vallee.plain.epub
 balzac_36_les_deux_poetes.plain.epub
 balzac_37_un_grand_homme_de_province_a_paris.plain.epub
 balzac_39_ferragus.plain.epub
 Banville-Les_Exiles.epub
 Barba ensopada de sangue - Daniel Galera.epub
 Barbey_d_Aurevilly-L_Enorcelee.epub
 Barbey_d_Aurevilly-Le_Chevalier_des_Touches.epub
 Barbey_d_Aurevilly-Un_pretre_marie.epub
 Baroja, Pio - [El Mar 1] Las Inquietudes de Shanti Andia (r1.0 Himali).epub
 Baroja, Pio - [Tierras vascas 3] Zalacain el aventurero (r1.0).epub
 Bartolomeu Campos de Queiros - Vermelho Amargo.epub
 Batendo a porta do ceu - Lisa Randall.epub
 Baudelaire-Fusees.epub
 Baudelaire-Higiene.epub
 Baudelaire-Les_Fleurs_du_mal.epub
 Baudelaire-Mon_coeur_mis_a_nu.epub
 Baudelaire-Poe_Edgar_Allan_-_Sa_vie_et_ses_oeuvres.epub
 Ben Goldacre - Bad Science (v5.0).epub
 Bernardo de Carvalho - Nove Noites.epub
 Bernhard, Thomas - El Frio_1.2.epub

Bernhard, Thomas - El Origen_1.1.epub
 Bernhard, Thomas - El Sotano_1.2.epub
 Bill Bryson - A Short History of Nearly Ever_ing (v5.0).epub
 Bird Sense What It's Like to Be a Bird.epub
 Bloy-Exegese_des_lieux_communs.epub
 Bloy-La_Femme_pauvre.epub
 Bloy-Le_Desespere.epub
 Boca do Inferno - Ana Miranda.epub
 Bolaño, Roberto - Between Parentheses (Norton, 2011).epub
 Boll, Heinrich - Opiniones de un Payaso.epub
 bub_gb_fAA6Advd-pMC.epub
 Bury My Heart at Wounded Knee An Indian History of the American West(epub)
 [rogercc] [h33t].epub
 C. Gordon Bell & Jim Gemmell - Total Recall (v5.0).epub
 Carl Zimmer - A Planet of Viruses (v5.0).epub
 Cartas de um Sedutor(Oficial) - Hilda Hilst.epub
 Castells Olivan, Manuel - Redes de indignacion y esperanza [14532] (r1.2).epub⁸¹

São mais de 150 páginas em um arquivo pdf que, entre outros, lista títulos de arquivos pdf. No trecho acima vemos exatamente a passagem, na lista, dos arquivos pdf para os arquivos epub, que são duas modalidades diferentes de documentos/textos em ambiente digital.

Como falamos, trata-se de um trabalho que existe apenas digitalmente e, diferente, por exemplo, de uma foto digital de um animal em uma paisagem, ou de um filme que representa a vida de personagens, os referentes de *Minha consciência* são os próprios arquivos digitais listados. Trata-se de um meta-arquivo. Um arquivo que se remete a arquivos e à representação dos arquivos: seus títulos que se tornam índices. Temos aqui os títulos dos arquivos, que se referem, por sua vez, aos livros, mas quando esses livros são arquivos digitais, e os títulos que lemos são, por exemplo, “Castells Olivan, Manuel - Redes de indignacion y esperanza [14532] (r1.2).epup” ou “100selectedpoems030398mbp.epub”, fica claro que estamos nos referindo a arquivos. No segundo título, nós nem sabemos quem seria o autor. Será uma antologia de cem poemas de quem? Ou de vários autores? O acesso a essa informação nos é vedado. É curioso até que no exato momento em que copiei o título desses arquivos e coleí no documento Word em que trabalho me ocorreu a dúvida quanto a como grafar um título de arquivo – se eu deveria usar itálico, aspas ou nenhum dos dois, e optei pelas aspas sem ter tanta certeza disso, pois os manuais não se referem a citação de título de arquivo digital. Essa possibilidade não está prevista nas normas da ABNT, como está prevista a citação de um verso de poema ou o título de um livro. É algo que ainda não encontrou

⁸¹ SASSAKI, Raphael. *Minha consciência*, pp. 143-45.

seu lugar fora do ambiente digital de uso funcional do arquivo, provavelmente justamente porque título de arquivo é linguagem nativa do ambiente digital, diferente de título de obra. É curioso notar que, assim como certos espaços ainda não criaram padrões ou mecanismos de “ler” determinado conteúdo – como o título de um arquivo digital em uma tese –, como diz Boris Groys, e isso também está tematizado em *Minha consciência*,

...o destino dos dados digitais na internet é essencialmente dependente da qualidade de equipamentos específicos, servidor, software, navegador e assim por diante. Arquivos individuais podem ficar distorcidos, ser interpretados de forma diferente ou até mesmo tornar-se ilegíveis. Podem também ser atacados por vírus de computador, ser acidentalmente deletados ou podem simplesmente ficar velhos e perecer. Assim, arquivos na internet tornam-se heróis de sua própria história, que, como qualquer história, é primariamente uma perda possível ou real. De fato, essas histórias são constantemente contadas: como certos arquivos não podem mais ser lidos, como certos websites desaparecem e assim por diante.⁸²

De certa forma, a transferência dos links de Hamburger para o livro *Doctypes* e a cópia de todas as pastas, arquivos e documentos do computador de Sasaki para um livro digital (um arquivo .pdf) operam também uma conservação da memória digital, produzindo uma outra vida para aquilo que permaneceria invisível ou seria trocado, alterado numa próxima atualização do sistema, numa próxima troca de computador, ou abandonado numa próxima mudança de uma rede social para a outra – onde estão afinal os textos/links que produzimos no Orkut? Ao mesmo tempo, tomando *Minha consciência* como objeto, nos perguntamos: que memória é essa pela qual eu não consigo estabelecer associações entre os itens? Que memória é essa onde eu não consigo compreender o que é relevante e o que não é? Que memória é essa que não me emociona? Será que a forma da coleção é realmente produtora de memórias? E que consciência é essa proposta pelo livro de Sasaki, uma consciência plana, sem profundidade, que não consegue distinguir entre o que lhe importa e o que não? Podemos mesmo chamá-la de consciência?

Thomas Hardy dizia que a arte não era realista porque arte é “desproporcionar” (isto é, distorcer, tirar das proporções) as realidades, para mostrar mais claramente os traços que importam nessas realidades, os quais, se fossem meramente copiados ou registrados como num inventário, até poderiam ser observados, mas provavelmente passariam despercebidos.⁸³

⁸² GROYS, B. *Arte Poder*, p.112.

⁸³ WOODS, J. *Como funciona a ficção*, p.193.

Serão as obras de Sasaki e Hamburguer representantes de um novo realismo? Um novo *show, don't tell* que represente muito mais a realidade que vivemos do que a abordagem tradicional da escrita criativa, de construção de imagens, paisagens, personagens, com descrições e uma lógica de encadeamento bastante presa ao que percebemos como tempo cronológico, entre outras características?

3. 4. DESLIZAMENTOS ENTRE EXPOR O DADO E NARRAR O DRAMA

Há um conto de Marta Barcellos que endereça [interessante, nunca vi esse verbo ser usado dessa maneira.] bem essa questão. É o conto “Planta circular”, publicado no livro *Antes que seque*, de 2015. Mas antes de compreendermos a força do conto – que propõe um jogo curioso entre a lógica dos dados e a forma narrativa – temos de entender, no que procurarei ser breve, algumas mudanças no campo da psicologia e da psiquiatria nos últimos anos, principalmente a partir da influência do chamado DSM (Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais) na prática da psiquiatria pelo mundo, inclusive no Brasil. Para isso, vou utilizar diversos trechos do artigo “Breve história das classificações em Psiquiatria”, de Fernanda Martinhago e Sandra Caponi⁸⁴, publicado em 2019 na Revista Internacional Interdisciplinar INTERthesis.

Desde a metade do século XIX, inicia-se uma nova forma de compreender e lidar com as doenças mentais. Os delírios, alucinações, atos violentos deixam de ser o foco da atenção e busca-se elaborar classificações de comportamentos e condutas que ocorrem na vida cotidiana dos sujeitos. Deste modo, vários comportamentos passam a ser considerados como desviantes e objeto de estudo e práticas médicas (CAPONI, 2012).

No período que corresponde à segunda metade do século XIX e início do século XX, surgem as estratégias de intervenção e de gestão das populações relacionadas à teoria da degeneração de Morel, cuja proposta é criar uma classificação das doenças mentais. (CAPONI, 2012, p. 22).

[...]

Nos Estados Unidos, o principal objetivo para desenvolver uma classificação de transtornos mentais era obter informações estatísticas. (...) A última classificação que antecede o primeiro Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais (conhecido como DSM, devido ao título original em inglês Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders) surge em 1918, no Manual Estatístico para o Uso de Instituições de Insanos, com 22 categorias, entre elas, destacam-se a Psicose, Melancolia, Demência Precoce, Paranoia, Psiconeuroses e Neuroses (DUNKER, KYRILLOS NETO, 2011).

Até a Segunda Guerra Mundial, a psicanálise e a psiquiatria perpetuaram um sistema de trocas, o qual promoveu o progresso da psicopatologia, abarcou importações conceituais,

⁸⁴ Fernanda Martinhago é pós-doutoranda em Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina, doutora em Antropologia e Comunicação pela Universitat Rovira i Virgili; Sandra Caponi é doutora em Lógica e Filosofia da Ciência pela Universidade de Campinas, professora do Departamento de Sociologia e Ciência Política da Universidade Federal de Santa Catarina.

criou campos de confluência metodológica, mutualismos diagnósticos, derivações semiológicas e hipóteses etiológicas (QUINET, 2001). No período entre os anos de 1900-1950, a psicanálise fundamentou a classificação norte-americana das doenças mentais, principalmente, com base nos conceitos de personalidade, estrutura e psicodinâmica (DUNKER, 2014).

A partir da segunda metade do século XX, surgiu a necessidade de organizar sistemas diagnósticos, de modo que houvesse uma padronização nas categorias de doenças, as quais atenderiam às finalidades acadêmicas, terapêuticas, legais, administrativas e financeiras (ALARCÓN; FREEMAN, 2015). (...) Com este propósito, em 1952, a Associação Americana de Psiquiatria (APA) publicou a primeira versão do DSM I com 106 categorias, pautado em um enfoque predominantemente psicanalítico (DUNKER; KYRILLOS NETO, 2011, p. 6).

[...]

No final da década de 1970, a confusão de línguas na psiquiatria era enorme, foi quando DSM III adotou os critérios da medicina baseada em evidências, recém surgidos na época. (...) Segundo Campos; Onocko-Campos e Del Barrio, a perspectiva da medicina baseada em evidências preconiza uma hierarquia de evidências, em que umas esclareceriam mais a realidade que outras, dependendo do delineamento da pesquisa. Deste modo, os dados já estão estabelecidos a priori, independente de uma explicação da realidade.

[...]

O DSM III é o marco da mudança de paradigma no âmbito da psiquiatria, que até o momento era regida, principalmente, com fundamentação na psicanálise. As patologias psiquiátricas passam a ser definidas por agrupamentos de sintomas, o que ocasionou a supressão das histórias de vida, das narrativas dos pacientes, das causas psicológicas e sociais que possivelmente causaram algum sofrimento psíquico e/ou sua manifestação em determinado comportamento (CA PONI, 2014). Esta transformação ocorre em função de um grupo de psiquiatras americanos, autodenominados neokraepelinianos e que, fundamentados nos novos avanços científicos, apresentavam estudos populacionais, bancos de dados quantitativos, descobertas da neurologia, anatomopatologia cerebral e da genética para elaborar o DSM III e as sucessivas edições do Manual (CAPONI, 2012). Esta transformação na psiquiatria demarcada pelo DSM III, ao apresentar um sistema classificatório teórico e operacional das síndromes psiquiátricas, modificou a concepção de pesquisa e da prática psiquiátrica. Esse manual disponibilizara à psiquiatria, sob a ótica descritivo-terminológico, um sistema preciso de diagnóstico e suporte para a pesquisa empírico-experimental. Os diagnósticos tornaram-se instrumentos convencionais, excluindo qualquer referência ontológica. Passou-se a exigir apenas a concordância no plano descritivo (DUNKER; KYRILLOS NETO, 2011). Com base em considerações descritivas, as classificações psicopatológicas passaram a ser definidas como síndromes, houve o abandono do enfoque psicodinâmico, prevaleceu o modelo biomédico para averiguar a diferença entre o normal e o anormal, e ainda foram acrescentadas muitas categorias novas de transtornos (MALDONADO et al, 2011).

Pela primeira vez, a psiquiatria se posiciona em oposição à psicanálise, acusando os psicoterapeutas de criarem demandas e serviços para as pessoas que estavam apenas descontentes e não realmente doentes. Responsabilizava -os também pela superpopulação de internos nas instituições psiquiátricas (MAYES; HORWITZ, 2005). A psicanálise era um entrave para os psiquiatras que tinham uma visão fiscalista dos transtornos mentais, os quais estavam ligados à pesquisa experimental, e também para os psiquiatras progressistas, que acusavam a psicanálise de psicologizar problemas de ordem social (DUNKER; KYRILLOS NETO, 2011).

As transformações nos conceitos das enfermidades psiquiátricas no DSM III fazem com que os profissionais da saúde mental mudem os estilos de entrevistar, passando de um modo psicodinâmico, orientado pelo insight, para um modo descritivo, orientado pelo sintoma. Na entrevista orientada pelo sintoma parte-se do pressuposto que os distúrbios psiquiátricos se manifestam por meio de um conjunto peculiar de sinais e sintomas, um curso previsível e uma resposta a um tratamento específico. A meta neste tipo de

entrevista é classificar as queixas e disfunções do paciente mediante as categorias determinadas pela classificação DSM. Assim, o diagnóstico indica um curso futuro e auxilia a selecionar o tratamento mais eficaz, porém não é possível um conhecimento sobre suas causas (OTHMER, 1992 apud DUNKER; KYRILLOS NETO, 2011).

[...]

Na versão atualizada deste Manual, no ano 2000, denominada de DSM -IV- TR, aparecem mais 21 categorias no apêndice B, além das 297 já existentes na versão antiga. Nesta, há uma valorização de comorbidades e cruzamentos entre eixos diagnósticos (DUNKER; KYRILLOS NETO, 2011). A edição DSM-IV-TR não apresentou modificações substanciais, as críticas apontaram a falta de operacionalização dos diagnósticos e as retificações de muitas das entidades listadas.

[...]

Martínez-Hernández (2000a) relata que nos novos DSMs se faz alusão à interpretação dos sintomas e dos transtornos mentais como não sendo uma tarefa própria da classificação, mas do clínico que fará um diagnóstico, de acordo com seu conhecimento e sua experiência. No entanto, a interpretação do que relata o paciente fica limitada à própria estrutura descritiva dos critérios diagnósticos já postos no DSM. Deste modo, torna-se mais difícil a compreensão e uma interpretação das expressões do paciente, uma vez que já haviam sido reconstruídas em um formato de manifestações biológicas.⁸⁵

“Planta circular”, de Marta Barcellos, pode ser resumido como a história de uma família que perdeu o filho mais velho. Ou como a história de uma mãe que busca vender o apartamento da família após o filho mais velho cometer suicídio. Ou como a história de uma mãe que busca vender o apartamento da família antes do filho cometer suicídio. Ou como a história de uma mãe que finge que nada estranho aconteceu naquele apartamento – que seu filho mais velho não morreu, muito menos em decorrência de um suicídio – para que assim o apartamento não perca valor diante dos olhos do casal que o visita com interesse de compra. E também como a história de uma mãe que, diferente do seu marido e do filho mais novo, que não a ajudam com as visitas, ainda não realizou o luto, ainda não superou a morte – o suicídio do filho – e por isso age como se o filho ainda estivesse vivo. Ou a história de um pai desleixado, que fica assistindo ao futebol enquanto sua esposa mostra sozinha todo o apartamento aos possíveis compradores. Ou a história de um pai que, diferente da mãe, compreendeu a perda do filho, de maneira que está tomado pela melancolia, enquanto a mãe, mantendo-se ativa para não se entregar a uma admissão da perda, fala pelos cotovelos com as visitas, a quem pretende convencer da qualidade da apartamento à venda. São essas histórias todas numa história de cinco páginas.

⁸⁵ MARTINHAGO, Fernanda; CAPONI, Sandra. Breve história das classificações em Psiquiatria. Revista Internacional Interdisciplinar INTERthesis, p.73-90.

Um elemento interessante do conto é que as duas pesquisas citadas em seu texto (inclusive em notas de rodapé) de fato existem, e Marta copiou e colou trechos dessas pesquisas no seu conto, de maneira que o texto mescla escrita original e a chamada escrita não-original. Porém, o que chama atenção é que a autora o faz sem que um tipo de escrita se sobreponha ao outro – tanto a voz da narradora quanto o texto científico apropriado são ambos cruciais para todas as possibilidades narrativas que o leitor pode apreender ou imaginar. A apropriação não entra aqui como algo a mais, mas sim como parte plenamente integrada ao desenvolvimento da narrativa, sendo esse trecho, o resumo de uma pesquisa, o que elucida para o leitor o que aconteceu com os personagens antes apresentados e quem são eles. Fazer isso por meio de um documento levemente alterado – para incluir o personagem Edgar – é algo marcante no conto de Marta. Ao contrário da poesia conceitual, Marta não busca expor o documento, mas colocá-lo em vizinhança com o texto escrito por ela, e assim, assentá-lo dentro de uma narrativa escrita, não de uma narrativa a ser criada pelo pensamento de quem lê (ainda que também nessa, é claro). Não há relação de superioridade ou mesmo um desnível de importância, para a narrativa, entre o que foi escrito de primeira mão pela autora e o que foi apropriado. Criação de voz de personagem e não-criação/apropriação de texto científico convivem harmoniosamente para a produção do efeito literário.

A psiquiatria – campo científico em que se insere o texto apropriado – é uma das maiores fabricantes do real no presente, tanto é que a depressão já foi divulgada por diversas revistas científicas como a doença do século XXI. O conto de Marta Barcellos procura estabelecer um jogo entre realidade e ficção, e fabricação de realidade e expansão dessa fabricação por meio da fabulação, que cria personagens e situações inseridos naquilo que foi fabricado pela ciência. A popularização do discurso psiquiátrico, chamada criticamente no campo da psicologia de “medicalização da vida”, nos permite dizer, assim como Josefina Ludmer, que esta literatura entra na realidade do cotidiano.

Interessante também é que Edgar, antes de falecer, sofria de depressão e era considerado obeso mórbido. Podemos especular o que tenha levado Edgar a viver um estado de obesidade mórbida. Depressão e obesidade mórbida, para pesquisadores como Alain Ehrenberg e Byung-Chul Han, são doenças oriundas da falta de limites. Oriundas do eu que não encontra contorno, o eu que pode tudo, pode inclusive comer de tudo, até que o limite que se encontra é a própria vida - uma metáfora para o que Josefina Ludmer chamou de “literatura pós-autônoma”, se considerarmos que o apetite dessa abordagem

coloca em risco a vida da própria literatura como campo específico, assim como Alex Hamburguer e Raphael Sassaki colocam em risco a poesia. Retornando à depressão: ela seria oriunda do eu que acredita que basta querer e será possível fazer – insuflado, no universo textual, pelo sucesso estrondoso nas últimas décadas dos livros de autoajuda e motivação –, este eu que de repente se depara com limites e se frustra e deixa de ver sentido. Importante notar que este estado teria tido início, para Edgar, quando ele se encontrava com apenas 20 anos, um pouco mais ou um pouco menos. Trata-se de um jovem que passou a viver sob ou com um diagnóstico. Em muitos casos, o diagnóstico pode ser libertador, pois é a partir dele que a pessoa pode orientar sua vida e tomar atitudes considerando a sua condição, quando antes parecia navegar sem bússola. Para outros, o diagnóstico, principalmente tão cedo, pode ser uma prisão e, mais do que isso, uma precipitação, que impele a pessoa a se enxergar limitada ao quadro, a não se testar para além dos limites impostos pelo quadro daquela condição. O diagnóstico, como um documento que, para ser materializado, teoricamente passa por um processo científico, exerce uma função de fiel do real. Ele diria a verdade sobre a condição mental de uma pessoa. Não nos é dito, com segurança, se Edgar vivia uma relação de libertação ou de opressão com o seu diagnóstico. Mas a questão está trabalhada no conto: o quanto alguém é o seu diagnóstico?

A pesquisa da qual Marta Barcellos se apropria é uma pesquisa real, com dados reais. O conto de Marta fabrica uma vida para um personagem que poderia constar, como dado, como participante, da pesquisa real. Esse movimento nos parece interessante pois faz exatamente a transição de um dado para uma pessoa (um personagem) com uma história, invertendo o movimento de automonitoramento e da lógica dos dados de transformar pessoas em perfis ou reduzi-las aos seus rastros. Marta extrai do dado e do arquivo o seu personagem.

Como já dissemos, dados, arquivos, perfis – a metodologia que resulta no chamado Big Data – parecem, hoje, causar em nós, humanos, certo efeito semelhante ao que a psicanálise causou em fins do século XIX e início do século XX. A psicanálise é considerada uma ferida narcísica no homem pois parte da premissa de que o ser humano não tem o controle de si e é governado por paixões, pulsões e traumas irracionais que ele mesmo, em geral, desconhece. Ou seja, haveria algo, em cada pessoa, que a moveria e diria muito sobre ela, sem que ela tenha acesso a isso, a não ser com trabalho empregado nesse sentido. O mesmo se dá hoje com os dados, os traços que deixamos ao longo dos nossos trânsitos digitais e que são capturados e podem ser rastreados – os quais foram

utilizados por Nicholas Feltron para fazer seus relatórios que mais parecem arte de design, os quais foram capturados por Kenneth Goldsmith e Raphael Sasaki e propostos como poesia conceitual. Informações que, por meio de sua captura não para arte, mas no uso cotidiano das redes, são matéria-prima para que empresas possam nos conhecer melhor e prevejam nosso comportamento, e, se as empresas estão pagando muito por elas, parece que realmente são eficazes. O que interessa aqui é: a massa de informações, marcas, pegadas que deixamos por aí diz muito sobre nós sem que nós tenhamos acesso ou mesmo condições de nos tornarmos cientes delas.

Se eu me sento com uma pessoa e converso com ela e lhe conto a minha vida, essa pessoa poderá ter uma boa noção de quem eu sou e de como me tornei quem sou. No entanto, talvez ela nunca tenha noção de como eu ajo da maneira que poderia ter se lhe fossem fornecidos relatórios extensos contendo meus rastros de comportamentos impulsivos, como compras, postagens, comentários, uma lista de todos os arquivos armazenados em meu computador, mas não só em ambiente digital, como também fora dele, por exemplo, em recibos, notas fiscais, cartões, ingressos, bilhetes, tudo aquilo que gera um dado e passa a fazer parte, em determinado banco de dados, do meu perfil. De certa forma, o Big Data forma uma grande massa com informações sobre comportamentos nossos que raramente se tornam conscientes para nós. E por isso, numa sociedade em que cada indivíduo é visto como consumidor ou consumidor em potencial, a análise desses dados pode dizer algo sobre eles. Como usá-los literariamente? No conto de Marta Barcellos, os dados deixam de confrontar a narrativa para se tornarem fonte e parte integrante dela. A ciência da psiquiatria não é, no conto de Marta, apenas uma realidade histórica com o qual os personagens fabulados se debatem, mas sim parte da construção do próprio personagem, porque a ciência da psiquiatria é tomada como um discurso que molda subjetividades, personalidades e comportamentos, tanto quanto outros artefatos da cultura.

Em relação ao uso de texto de pesquisa científica, em sua dissertação de mestrado a escritora diz que estudou a teoria da chamada “escrita não-criativa”. Para Marta Barcellos,

mais do que apontar a importância do contexto e da forma, e a relativização do conteúdo, como já fizeram outros movimentos artísticos, a uncreative writing atribui valor às técnicas de apropriação, edição e pós-produção oferecidas pelo universo digital – enfim, a cultura do remix que permeia nossa cultura na contemporaneidade. Para Goldsmith, o trabalho de escritor agora consistiria em

filtrar o conteúdo já existente – nossa memória coletiva –, e não tentar criar algo novo.⁸⁶

Mais adiante, ela diz, a respeito de uma entrevista que Kenneth Goldsmith deu ao jornal *Valor Econômico*,

Sob o efeito da leitura desta entrevista e de seu ensaio “Processos infalíveis” (e talvez, também, das narrativas híbridas de Lydia Davis no livro *Tipos de perturbação*), acabei utilizando a técnica da colagem de texto alheio na parte final do último conto escrito para a oficina de Cláudia Lage. Em “Planta circular”, coleí frases inteiras de um estudo científico sobre os efeitos psicológicos das cirurgias bariátricas, encontrado na internet por meio do mecanismo de buscas. Por causa da linguagem científica, o trecho causou estranhamento na oficina, um dos participantes perguntou como eu conhecia aqueles termos técnicos, e respondi tranquilamente que tinha cortado e colado da internet.⁸⁷ [

Parece mesmo que a palavra vive seu apogeu no quesito mobilidade. Nesse sentido, a escrita pós-moderna, que embaralha registros e desloca textos, apesar de ainda causar estranhamento em seu próprio meio (como numa oficina literária), estaria, por outro lado, bastante pareada, bastante adequada ao contexto econômico e de produção dentro da qual toda obra e toda mercadoria se desenvolve. O colapso da separação entre economia e cultura está presente em teses sobre a pós-modernidade, como naquela desenvolvida por Frederic Jameson, e a questão do uso de textos apropriados e da indistinção entre registros e gêneros, textos que flutuam entre ficção e realidade,

corresponderia à ubiquidade do mercado. Quando se torna impossível distinguir a fronteira entre a economia e as diferentes esferas da vida social, também já não se poderiam distinguir os limites do ficcional (e do literário), porque eles estavam fundados precisamente numa ideia adomiana da arte como resistência à lógica do capital, numa suposta separação entre arte e mercado que hoje já não se sustentaria⁸⁸

Se está feito o diagnóstico de que a realidade em que estamos inseridos é uma realidade fabricada, senão mediada, construída por meio de narrativas, relatos, linguagem – e uma dessas é a linguagem da programação – e discursos – e um desses discursos é o discurso dos dados –, e pela circulação e nivelamento desses, por que e como a ficção haveria de se diferenciar dessa realidade? Trata-se mais de se indiferenciar, fazendo assim tanto parte da cultura quanto um outro discurso. Assim, a poesia se indiferencia da interface digital. A arte se indiferencia do monitoramento e coleta de dados. Amalgama-se com os outros discursos que constroem o real. Não exatamente representar o real, mas

⁸⁶ BARCELLOS, M. A oficina de escrita como lugar de (re)criação e inserção literária, p.53. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/29988/29988_1.PDF

⁸⁷ Ibidem.

⁸⁸ ANDRADE, A; PEDROSA, C [et al] (organizadores), *Indiccionário do contemporâneo*, p.170.

incluir os seus rastros, seus indícios, comungando com ele, porém, intervindo no mesmo. Ao fazer uso do texto científico, Marta Barcellos intervém nele justamente ao lhe acrescentar contexto, que o retira de uma esfera de dado para levá-lo a uma situação de drama. Não mais temos uma estatística, passamos a ter – pela intervenção no texto e no acréscimo de algo ao seu redor – uma pessoa, uma personagem, com sua história pessoal, envolvido em uma teia de outros personagens e que age e causa consequências. Em geral, documentos buscam transparência por meio da linguagem formal, uma linguagem mecânica, operacional, positivada, como costuma acontecer no resumo de uma pesquisa quantitativa do campo da psiquiatria. E, nesses casos, em geral, elimina-se a ambivalência em prol da comunicação clara e objetiva. Marta Barcellos, de certa forma, corrompe essa expectativa, ou melhor, essa premissa do documento, ao fazer com que seja exatamente esse documento que leve o leitor para uma região de plurissignificação. O documento, lido após a primeira e a segunda partes do conto, fica prenhe de dramaticidade.

Um mundo que consistisse apenas de informações e cuja comunicação fosse apenas a circulação de informações, livre de perturbações, não passaria de uma máquina. A sociedade positiva é dominada pela “transparência da informação em uma articulação tal, que já não há mais qualquer acontecimento”. A coerção por transparência nivela o próprio ser humano a um elemento funcional de um sistema. Nisso reside a violência da transparência.⁸⁹

A pesquisa científica é uma busca por transparência. Uma busca por penetrar em determinado campo, tema ou acontecimento, torná-lo compreensível, plano, transmissível, e levá-lo, nesta nova roupagem, a interlocutores – fazer circular a informação.

No caso do conto, a pesquisa utilizada procura tornar menos opaca e mais clara a relação entre depressão, cirurgia bariátrica e suicídio. Dentro dessa pesquisa, Edgar é um elemento, um número, e, só por ela, não teríamos acesso ao que representa o acontecimento do suicídio – Edgar seria apenas um “elemento funcional de um sistema”, no caso, um objeto de pesquisa. O que o conto de Marta faz é recuperar o acontecimento. O choque do acontecimento. É fazer com que o dado seja um acontecimento dentro da vida de um ser humano e com consequências para aqueles que vivem em torno dele. Marta tira Edgar da violência de se tornar um dado transparente e o traz – junto com sua família – para a experiência ambivalente da vida. Marta contrapõe, aos fatos desnudos e hiperreais, planejados e transmissíveis, a dinâmica brumosa das relações familiares.

⁸⁹ HAN, Byung-Chul, Sociedade da transparência, p.12-13.

Para Byung-Chul Han, uma “sociedade da transparência é uma sociedade sem poetas”⁹⁰. Mas estamos certos de que Han não pensou em como poderia ser fazer poesia a partir da sanha de transparência, como fazem Hamburguer e Sasaki. Apenas não é a poesia com a qual estamos acostumados, e muito provavelmente não é aquela que agrada a Han. Marta cria um desvio na poética da exposição de dados e não expõe dados puros, não os propõe como uma poética radical do nosso tempo, uma poética sem espanto, sem emoção, mas negocia com esse estado de coisas e usa a transparência para compor a sua narrativa. À linguagem plana e operacionalizada da pesquisa científica, Marta associa a linguagem ambígua e nuançada da criação narrativa, produzindo assim um conto complexo. Dessa maneira, Marta alcança um resultado interessante dentro da estética pós-moderna porque trabalha com o espaço em branco, trabalha com arcos narrativos sem fechá-los, deixando algumas pontas propositalmente soltas, pois são nesses espaços que a voltagem dramática do conto ganhará seus efeitos a depender de como o leitor realiza a sua montagem mental do conto.

Em *Pós-modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio*, ao comparar uma pintura de Van Gogh com um quadro de Andy Warhol, ambos centrados na figura de sapatos (os primeiros usados, gastos, sujos e largados na terra; os segundos, novos, brilhantes, para vender na vitrine), Frederic Jameson afirma que uma das diferenças entre o alto modernismo (a pintura de Van Gogh é de 1886) e o pós-modernismo seria o “aparecimento de um novo tipo de achatamento ou de falta de profundidade, um novo tipo de superficialidade no sentido mais literal”. Para ele, essas são talvez as mais importantes características formais dos pós-modernismos. É interessante notar que uma das maiores críticas daqueles que enxergam no avanço da psiquiatria neste século XXI uma grave tendência à extrema medicalização da vida é exatamente em torno de um suposto efeito de normalização das personalidades e padronização dos afetos, o que levaria, via tratamentos e substâncias, a um possível achatamento ou falta de profundidade emocional.

Tais achatamentos ou falta de profundidades poderiam ser vistos, no campo da arte textual, na obra de Kenneth Goldsmith, principalmente em *Traffic*, *Weather* e *Sports*, como pensado em pesquisa anterior. Como um pupilo de Warhol, há na obra de Goldsmith uma busca pela dessubjetivação – ainda que seja impossível chegar ao grau zero dela, dado que, como já vimos, na escolha do conteúdo, no gesto, na sua modulação,

⁹⁰ HAN, Byung-Chul. *Sociedade da transparência*, p. 91.

sua editoração há uma série de decisões que envolvem a subjetividade do autor. Há, no entanto, como afirmamos, um achatamento, uma planificação, certa falta de profundidade, o que leva a obra de Goldsmith a figurar como um exemplo muito bem-acabado dessas características elencadas por Jameson. Nesse esteio, as obras de Sasaki e a de Hamburger elevam tais características a novos níveis, ainda que na de Sasaki possamos reconhecer alguns títulos de arquivos que remetem a obras pelas quais nutrimos algum afeto. Ficamos então meio que navegando na massa catando migalhas, algum título o qual possamos dotar de maior afeto ou relevância. Já a de Hamburger, deixa-nos realmente espantados por seu imenso bloqueio.

Como Marta Barcellos afirma, a própria prática de Goldsmith a inspirou na criação do conto “Planta circular”. A ideia dele de uma escrita não-criativa, ou recreativa (melhor nomeada, para mim, como “escrever sem escrever”), a mobilizou a ponto de se sentir inclinada a tomar posse de textos não-literários e com eles fazer literatura. E daí vem o uso da pesquisa científica como parte nevrálgica de seu conto. No entanto, Marta não repete o gesto, mas o aproveita como uma possibilidade a mais para a sua escrita. No documento frio, quantitativo, impessoal, que achata a experiência pessoal e retira profundidade dos acontecimentos, Marta injeta alguma história, algum passado, algum futuro, e personagens com suas dores e desejos, seu cotidiano e seus defeitos – ainda que estejam, esses personagens, envolvidos em certa atmosfera – na aparência, e isso é muito importante – de normalidade. Uma atmosfera de afetos esmaecidos. O marido vê o futebol. O filho mais novo joga videogame. Relacionamentos homem–tela. A mãe se relaciona com outras pessoas – os visitantes –, e então ou ela finge, ou ela nega, ou ela deixa de compreender ou ignora aquilo pelo que passa o filho no quarto próximo. A negação, é claro, passa por um relacionamento profundo com aquilo que é sua causa. E é por isso que é tão importante a sua aparência, pois é na aparência que se infiltra o teatro da normalidade. E é por como a mãe se comporta diante dos visitantes, como ela aparece para eles, que podemos inferir outras camadas da situação que ela vive. Porque intuímos, de forma mais clara e imediata do que se lêssemos um documento transcrito, que há algo para além da aparência. Mas é justamente pela leitura do documento que acabamos por, mesmo que mentalmente, reler a narração da mãe, e aí sim, decididamente saímos da mera aparência. De certa forma, poderíamos dizer que o conto de Marta Barcellos faz retornar aquilo que fica reprimido num texto quantitativo, científico, operacional. É o

retorno do dramático reprimido em todo dado⁹¹.

⁹¹ Se podemos fazer uma menção um tanto veloz e curta demais, mas que vai ao encontro dessa afirmação a respeito da capacidade do dado de solapar a narrativa e instaurar seu próprio critério, mencionáramos a postagem da professora Ana Kiffer, na rede social Facebook, no dia 27 de agosto de 2020, a respeito da sua leitura de uma nota de rodapé do primeiro capítulo de *Poética da Relação*, de Édouard Glissant: “Penso no tanto que carregamos do não escrito, penso nesse livro de contabilidade, espécie de registro mortuário e ao mesmo tempo prova cabal, não apenas da atrocidade do sistema escravocrata, mas dos devires dessas línguas faladas desde aqui – que deveriam cada vez mais serem ouvidas como modos de pensar distintos desse grande edifício ruinoso do ocidente. Todos os restos – ruínas, corpos, arquivos sem livros, cadernos e traços, pruridos e notas ecoam ainda entre nós”, escreve Ana Kiffer, para então citar a nota de rodapé de Glissant, da qual o trecho que mais nos chama atenção é: “No barco negreiro, o único escrito é o livro de contabilidade que diz respeito ao valor de troca dos escravos. No espaço do barco, o grito dos deportados é abafado, como o será no universo das Plantações. Este choque ecoa até nós.” Aqui se encontra a postagem: <https://www.facebook.com/ana.kiffer.5/posts/3260785937333870>

4. INTERFACE COMO FORMA POÉTICA E A NARRATIVA DOS DADOS

Como é característico da minha trajetória de investigação, esta pesquisa em torno de relações da literatura, da poesia, da arte em geral com noções de quantificação, monitoramento e bancos de dados digitais tem se desenrolado por meio de retroalimentações entre o pensamento teórico e a prática artística. Às vezes, uma questão que se torna estimulante justamente por estar mal resolvida decorre de uma leitura teórica, ou de uma questão trazida por um professor em sala de aula, e acaba por se colocar para mim de forma que sou impelido a trabalhar sobre essa questão não por meio de artigo acadêmico ou pensamento teórico num primeiro momento, mas de uma outra forma, como se formulasse por meio da prática artística algum desdobramento para aquela questão. É o caso de *O meu trabalho*, um texto-imagem que chamo de “poema-interface”. Outras vezes, ponho em ação um desejo de prática artística, ou crio um trabalho, sem compreender por quais questões teóricas ele é mobilizado, atravessado e quais ele mobiliza ou atravessa. Depois de algum tempo, em meio a aulas e leituras, aos poucos passo a tornar compreensível o meu próprio pensamento sobre o trabalho realizado e seus vetores, ou seus impulsos. É o que aconteceu, por exemplo, com o *A última Bahia*.

Como se percebe, não são duas maneiras inconciliáveis de se fazer teoria ou arte. Vejo mais como diferentes pontos de partida e diferentes pontos de chegada, que se perpassam constantemente. Neste capítulo trarei esses dois trabalhos literários/artísticos – *O meu trabalho* e *A última Bahia* – e as questões que me levaram a eles ou que me chegaram a partir deles, as quais são centrais para esta pesquisa.

4.1 O MEU TRABALHO E A INTERFACE COMO FORMA POÉTICA

Por que chamo *O meu trabalho* de poema-interface? A inquietação para a produção deste texto-imagem veio da leitura de Lev Manovich em *The language of new media*, livro publicado originalmente em 2001: para o teórico russo, o ambiente digital dos computadores e das máquinas não teria criado uma linguagem própria, mas aproveitado tanto as nomeações quanto as imagens – que se tornaram “ícones” – daquilo que é oriundo do ambiente físico. Manovich reviu essa afirmação anos depois, quando passou a estudar a estética da inteligência artificial e os algoritmos, que se tornaram parte

do cotidiano das pessoas muito recentemente, e são produto de uma linguagem nativa do ambiente digital, ainda que acessada somente por especialistas. Em 2001, Manovich estava interessado na interface – que poderíamos chamar de a “fachada” do sistema operacional. Pastas, arquivos, documentos, os comandos possíveis, os quais considerou como metáforas que simulam os objetos aos quais damos os mesmos nomes na realidade física.

Seriam representações ou simulações? Por enquanto, podemos dizer que é difícil até mesmo chamar um arquivo digital de algum outro nome que não “arquivo”. Fazemos distinção entre documento – geralmente é textual, algo do Word, do PDF, do txt – e arquivo – que pode tanto ser um documento quanto outras terminações e mídias, como foto, filme ou som. Já as pastas são espaços de armazenamento de documentos e arquivos – os quais, numa perspectiva mais ampla, são dados, com peso, tamanho e um espaço determinado que ocupam na memória digital.

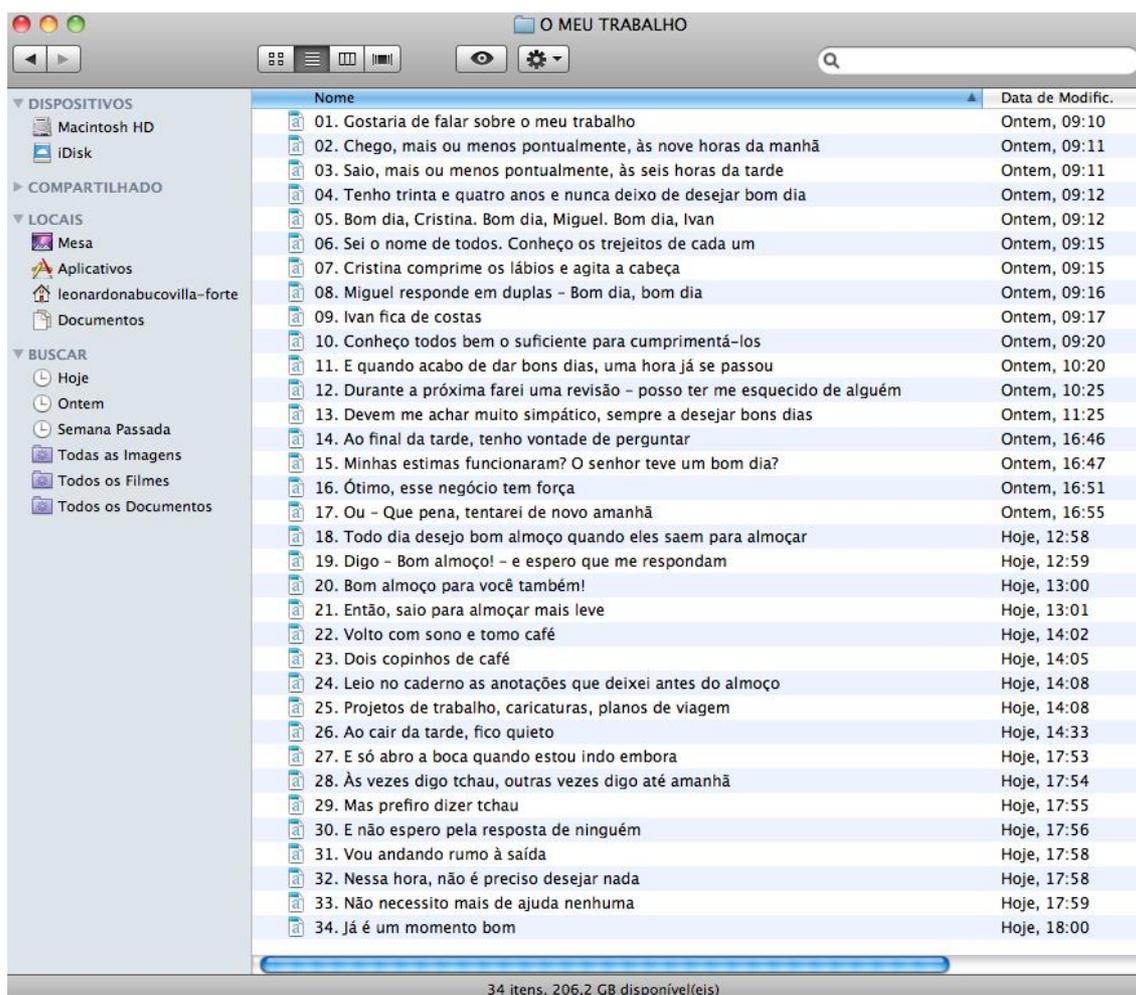


Figura 1. O meu trabalho

O meu trabalho foi realizado num computador Mac. Como uma inscrição em pedra ou argila, o trabalho mistura-se às restrições e características de seu suporte, assim como as mensagens trocadas em 11 de setembro – apresentadas na introdução dessa tese –, mensagens enviadas e recebidas por pagers e celulares, trazem rastros da linguagem de operação desses dispositivos. *O meu trabalho* tem o visual de uma pasta digital à moda das interfaces gráficas do usuário (GUI, em inglês – *Graphic Interface User*) dos computadores Apple. Seu formato retangular, as cores cinzas, branco e uma paleta de azul, enquanto as letras se apresentam em preto e, no alto, talvez inspirado num sinal de trânsito, o vermelho para fechar, o amarelo para diminuir, o verde para aumentar. Tal complexo emana clareza e funcionalidade – características essas sempre muito comentadas como “vantagens” da interface da Apple sobre interfaces de outras marcas de computadores. *O meu trabalho* é a imagem de uma pasta que contém 34 arquivos. Cada arquivo tem um título, e estes títulos se tornam os versos do poema-interface. Mas não só de títulos são feitos os versos. Eles conjugam também um número e uma data, composta por dia e horário. Dia e horário em que os arquivos foram modificados pela última vez. Assim como seus versos, *O meu trabalho* é um complexo de informações.

Na coluna da esquerda, temos uma lista de “Dispositivos”, o sinal de que a pasta foi compartilhada, mais abaixo as opções de busca, que seguem dois princípios – o tempo (hoje, ontem, semana passada) e o tipo de mídia (imagens, filmes, documentos) – e, talvez mais relevante para nós, opções de “locais” na memória do computador, como a mesa de trabalho, a pasta de aplicativos, uma pasta de documentos, e o local geral, que engloba todos os anteriores, designado com o meu nome em versão corrida sem espaços, leonardonabucovilla-forte. Todas as informações no complexo poema-interface foram escolhidas e deixadas por motivos específicos, de maneira proposital. Essa última, no entanto, traz um motivo ainda mais interessante para nós porque é a informação do nome do autor. Pensei, com a escolha dessa informação – que poderia não estar lá, ou seja, não foi uma imposição do design da interface –, em inscrever no trabalho a assinatura do poeta/artista/programador. É o meu nome, mas é também um local. A pasta “O meu trabalho” se localiza dentro da área “leonardonabucovilla-forte”. Trata-se então de um local virtual, ao mesmo tempo em que é o único nome pessoal inscrito na imagem, e, assim, simula uma espécie de assinatura do artista. A assinatura possível, que é aquela permitida pelos mecanismos e engrenagens do computador Mac. O meio modula a forma como a obra resulta, e tendemos a ver no meio digital simulacros ou analogias ao mundo

físico. Aqui, no entanto, é agregada a categoria do espaço. O espaço virtual, é claro. O nome de uma pessoa – o meu no caso, o nome do autor – é signo de um espaço, o diretório leonardonabucovillaforte. Nome de autor e identificação de espaço virtual se confundem. Esta área na máquina não tem um nome próprio, é o meu nome que a identifica. Não é como se em um trabalho não digital viesse gravado, por exemplo, o nome da oficina ou escritório onde o trabalho foi feito, a não ser que a oficina ou o escritório tivesse exatamente o mesmo nome da pessoa que fez aquele trabalho. Mas se pensarmos por exemplo em escritórios de advocacia ou até mesmo em ateliês de grandes artistas que trabalham com colaboradores, a equivalência não se realiza, pois nesses contextos o trabalho é coletivo, com frequência não feito diretamente por aquele que empresta seu nome ao local. Aqui, o nome do local digital é o meu nome, e eu poderia dizer que o fiz sozinho, sem quaisquer colaboradores, a não ser a modulação das ferramentas da interface Apple. Com essas escolhas busco trazer para o resultado a própria imagem da parceria humano-máquina que se desenvolveu durante o processo.

O meu trabalho é fruto de uma tentativa de dialogar com duas questões: primeiro, com o que Lev Manovich levanta sobre a falta de uma linguagem específica na superfície do ambiente digital; e, segundo, com o que Max Weber aponta sobre a racionalidade-explorarei isso mais adiante –, que desemboca hoje no chamado sujeito quantificado, que se automonitora, e que é o sujeito proposto pelo poema-interface. Só que, e talvez aí esteja a nota dissonante do trabalho, ao mesmo tempo em que este sujeito, ou este eu-lírico se monitora, podemos perguntar: o que é que ele monitora? A que se referem os registros que ele cria?

O sujeito inicia o texto anunciando que gostaria de falar sobre o seu trabalho. No que consiste o seu trabalho, quais atividades exerce, que funções ele cumpre? Não sabemos. O que é registrado são as interações sociais e os momentos de não-trabalho, como o almoço, o café, a saída. O trabalho em si só é mencionado no verso 25 e, mesmo assim, como “projetos de trabalho”, o que é bastante vago. De maneira que este eu-lírico cria uma dissonância. Talvez esteja tentando burlar o monitoramento do trabalho? Talvez não encare como “trabalho” o serviço que ele mesmo presta? Talvez, para ele, o trabalho esteja localizado mais em colocar a cada dia da semana o seu corpo, um corpo cujos deslocamentos são extremamente regrados, naquele espaço – o escritório – do horário 9:00 até 17:00 ou 18:00, mais ou menos. Habitar uma forma, habitar um espaço. O que acaba por englobar o almoço, o café, as interações sociais. Ou talvez ele esteja fazendo uma crítica ao desinteresse e irrelevância do seu próprio trabalho, tratando-o como algo

que não é digno de ser mencionado em detalhes. Ou ainda: assim como a interface dos nossos computadores estimula um embaralhamento entre prazer, trabalho, convívio, serviço, relaxamento – por se tratar de uma metamídia, uma mídia que aglomera outras mídias – a relação entre o registro e o que é registrado reflete a maneira como trabalho e não-trabalho convergem para a mesma interface. Tomar café, dizer tchau, ir almoçar, voltar do almoço. Não sendo possível fazer uma distinção entre o que faz e o que não faz realmente parte do trabalho, o que se pode distinguir com clareza é o tempo: o horário de entrada e o horário de saída. Seja o que couber entre esses dois horários, acaba por fazer parte deste embaralhado.

Voltando ao complexo imagético que forma o poema-interface, esse trabalho é uma demonstração de que, dos anos 1990 para cá, o computador deixou de ser “uma tecnologia particular (calculadora, processador de símbolos, manipulador de imagens, etc) para se tornar um filtro para toda a cultura, uma forma por meio da qual toda a produção artística e cultural é mediada”, como diz Lev Manovich, *O meu trabalho* tem a intenção justamente de ser uma imagem da relação humano-interface digital como, podemos dizer, boa parte da poesia concreta pode ser pensada como imagens da relação humano-página impressa. Considerando, é claro, este humano como poeta usuário do alfabeto. A página impressa propõe o seu modelo de mundo. Seu tamanho, seu limite. Assim como a interface, que é resultado não da transformação da madeira em papel, mas da operacionalização de códigos em máquinas que fazem uso da eletricidade. Ela também propõe o seu modelo de mundo, e o humano é atravessado por ela. E, é claro, o humano propõe o modelo de mundo da interface, dado que foi criada por humanos. Com a popularização dos computadores pessoais, com suas interfaces e mecanismos, os humanos passaram, em massa, a ser atravessados por essa lógica da máquina, uma lógica que, como já vimos, é a da quantificação e da aparente transparência, uma transparência de superfície, que é com a qual lidamos, a maioria de nós, meros usuários sem conhecimento técnico aprofundado de programação. Para realizar *O meu trabalho*, por exemplo, tive que fazer da maneira mais analógica possível dentro do ambiente digital, se é que podemos dizer assim: para que cada parte alfabética de cada verso ficasse gravada de acordo com cada devida parte numeral (os horários e dias), não pude alterar, como num programa de design, esses horários e dias. Como não tenho esse conhecimento, tampouco programas avançados de design, tive que fazer o mais simples e demorado: alterar o horário e o dia registrados pela máquina e no intervalo entre o início desse novo minuto e antes que viesse um novo minuto, abrir um novo arquivo, intitular o arquivo de

acordo com a primeira parte do verso (a alfabética, digamos) e salvá-lo na pasta “O MEU TRABALHO”. Por exemplo: para gravar um arquivo intitulado “01. Gostaria de falar sobre o meu trabalho”, eu abri as preferências de data e hora e alterei a data para o dia anterior – de maneira que a máquina entendeu como “ontem” – e alterei o horário para 09:10. Então abri um documento novo de Word, digitei nele “01. Gostaria de falar sobre o meu trabalho”, de maneira que, ao salvar o arquivo na pasta “O MEU TRABALHO”, criada antecipadamente”, o título sugerido para o documento já fosse exatamente esse: “01. Gostaria de falar sobre o meu trabalho”. Em seguida, salvei o documento, transformado em arquivo, na pasta. O que precisava levar menos de um minuto para que, no relógio da máquina, não se completasse a passagem no horário de 09:10 para 09:11, mudança essa que atrapalharia a gravação do verso – a transformação do documento/arquivo em verso, o acréscimo de mais um dado em minha máquina – como eu o queria. E assim foi com os outros trinta e três versos restantes.

O pensamento dicotômico ocidental tradicional, do qual é tão difícil se desgarrar, como apontou Jacques Derrida, tende a olhar para os objetos e as coisas a partir de duas categorias: forma e conteúdo. Como se o conteúdo já existisse em algum lugar antes de ser materializado em alguma forma. O que era comum na arte clássica, com seus motivos e iconografias pré-existentes à sua representação. Ao longo do século XX, no entanto, teórico das artes e artistas, como os dadaístas ou os expressionistas abstratos, propuseram que o meio, o suporte e a forma fazem parte da arte tanto quanto seu conteúdo. Ou seja, para eles, o meio não é transparente. Lev Manovich diz que as novas mídias, ou seja, os computadores, as máquinas que nos dão acesso ao ambiente digital, geralmente invadem a arte que é produzida nelas com uma “dimensão informacional”. Essa dimensão seria a característica, desses ambientes, em armazenar, dar a ver e organizar informação quantificada. São características do meio que, numa obra, se tornam características do que vemos como forma. São características do próprio ambiente de uma interface e como ela se organiza, justamente, com pastas, arquivos, e a exibição de horários registrados, de números de arquivos dentro de uma pasta e assim por diante. A questão, em *O meu trabalho*, foi tentar fazer com que a dimensão estética e poética do resultado chegasse a tal ponto que sobrepujasse a dimensão informacional contida no design da interface, de maneira que a dimensão informacional fizesse parte do complexo imagético-textual não apenas como características da interface viabilizadoras da obra, mas assumindo elas próprias características da obra. Características como a maneira particular com que as interfaces configuram o tempo, o espaço e a superfície. Diferente de um conteúdo padrão

veiculado em computador, o uso da interface em *O meu trabalho* foi uma escolha. É uma decisão motivada por uma intenção. A intenção de fazer com que o texto e a imagem se conjuguem num complexo só, sem que um possa ser separado do outro.

Lev Manovich diz que a interface de um computador é um resultado híbrido de algumas interfaces culturais anteriores, como a tela do cinema e o texto impresso, e, ainda, um painel de controle como o painel de um carro ou uma espaçonave. Ou seja, a interface é tanto algo para o qual devemos olhar quanto algo por meio do qual nós ativamos funções e realizamos operações. Manovich diz, no entanto, que há alguns itens nos quais podemos mexer, como os ícones, pastas, arquivos, e outros em que não podemos, e aqui ele dá como exemplo o desktop e a programação. É claro que desde a publicação de *The language of new media* para cá, isso se alterou, o que faz com que tenha aumentado a intensidade da noção de que, na máquina, tudo é alterável pela nossa ação e tal percepção acaba por se expandir para qualquer outro objeto para o qual olhamos, tema que trabalhei bastante em *Escrever sem escrever*. Mas podemos ainda dizer, com Manovich, que esse hibridismo da interface digital faz com que “a tela do computador se torne um campo de batalha para um certo número de definições incompatíveis: profundidade e superfície, opacidade e transparência, imagem como um espaço ilusório ou como um instrumento para ação”. Talvez possamos apenas retirar a palavra “incompatíveis” pois esse campo de batalha tem durado tanto na cultura que já não podemos ser categóricos assim. A convergência acabou com a ideia de incompatibilidade. *O meu trabalho* busca ser algo para ser olhado, mas também intenciona remeter a certas ações, como a de salvar um arquivo ou nomear um arquivo, e, ainda, a uma pessoa que fez essas ações – e aqui, o autor do poema e eu-lírico se confundem porque o resultado depende das ações que a máquina pede que transcorram para atingir aquele resultado. Em um poema eu poderia escrever que o eu lírico fez isso e fez aquilo, ou sente isso e sente aquilo, ou vê isso e vê aquilo, e não estariam em primeiro plano as ações – o ato da escrita – necessárias para a realização daquele poema, a não ser que seja um poema metalinguístico. Assim chegamos à ideia de que, apesar do poema-interface não dizer em seus versos nada sobre fazer um poema-interface, ele é uma obra metalinguística. Não pelo que está contido nos versos em termos alfabéticos, mas por tudo aquilo que, numa distinção entre conteúdo e forma, seria a sua “moldura”, mas nele deixa de ser separado. Claro, tendo a intenção de não fazer do seu meio algo transparente, mas algo participante e contribuinte para o sentido, a obra se torna metalinguística. A ideia é usar as funções e imagens desenvolvidas para guardar, indexar, catalogar informações justamente como uma poética em si. Manovich

diz que, na interface, “as tradições da palavra e do cinema competem entre si. Uma empurra a tela do computador para que seja densa e uma superfície plana de informação, enquanto a outra quer que ela se torne uma janela para um espaço virtual”.

O poema-interface simula uma espécie de acesso do leitor à pasta digital do eu-lírico. É como se este leitor estivesse diante de um computador e abrisse uma pasta onde certos dados estão armazenados, ou este leitor recebesse um *print* – uma captura de tela – da pasta deste personagem. No entanto, na dimensão informacional da interface, os dados já estão lá – as pastas, arquivos, horários, títulos dos documentos. Em *O meu trabalho*, não. Todas as informações foram mantidas e escolhidas para a criação de *O meu trabalho*. Os horários, o título dos arquivos, a quantidade de arquivos, o título da pasta, as informações que estariam no lado esquerdo da imagem, etc. Não há algo que esteja ali apenas porque não tinha como não ficar. Exceto, é claro, pelo imenso filtro que já é feito das possibilidades e impossibilidades da interface. Em uma metáfora com o campo biológico, Lev Manovich diz que “a informação inicial provida pelo programador atua como o genótipo que será expandido em um fenótipo completo pelo computador.” E, assim, ele acrescenta: “um trabalho artístico é o resultado da colaboração entre o artista/programador e o programa de computador, ou, se o trabalho é interativo, entre o artista/programador, o programa de computador e o usuário”.

Com a mudança do uso do computador como uma ferramenta, no início dos anos 1990 – ferramenta na qual trabalhávamos textos, vídeos, imagens, para depois eles ganharem o seu meio próprio, como páginas impressas, cinemas, álbuns de fotos, revistas –, para uma interface geral de todo o material cultural produzido, ou seja, uma máquina universal para produzir, armazenar, distribuir e dar acesso a todo tipo de mídia, cada vez se torna menos aparente que estamos nos relacionando com um computador/smartphone e mais com a cultura em si. Isso acontece de forma mais ou menos invisível, e até confortável, justamente pelo resgate ou aproveitamento que a máquina faz de termos e imagens da realidade física, ação essa que faz a mediação entre homem e novas máquinas soar mais como um deslizamento marcado por fluidez do que como uma transformação violenta. Assim, *O meu trabalho* se insere numa espécie de tradição contemporânea da arte que tem como uma de suas intenções tornar essa passagem, essa transformação, essa relação menos transparente e mais visível, mais tangível, mais observável. É importante lembrarmos da não transparência do meio e do fato de que estamos nos relacionando com a cultura, sim, mas a cultura modulada pela linguagem das interfaces das máquinas. *O meu trabalho* não existe, da maneira como é, sem as características da linguagem onde

foi moldado. Como ele ficaria sem a modulação tão direta da interface de pastas, arquivos, datas e horários do computador?

O meu trabalho

Gostaria de falar sobre o meu trabalho
 Chego, mais ou menos pontualmente, às nove horas da manhã
 Saio, mais ou menos pontualmente, às seis horas da tarde
 Nunca deixo de desejar bom dia
 Bom dia, Cristina. Bom dia, Miguel. Bom dia, Ivan
 Sei o nome de todos. Conheço os trejeitos de cada um
 Cristina agita a cabeça, comprime os lábios e sorri
 Miguel responde em duplas: bom dia, bom dia
 Ivan fica de costas
 Conheço todos bem o suficiente para cumprimentá-los
 E quando acabo de dar bons dias
 Uma hora já se passou
 Durante a seguinte farei uma revisão: posso ter me esquecido de alguém
 Devem me achar muito simpático
 Sempre a desejar bons dias
 Ao final da tarde, tenho vontade de perguntar
 Minhas estimas funcionaram?
 O senhor teve um bom dia?
 Ótimo, esse negócio tem força
 Ou: Que pena, tentarei de novo amanhã
 Também desejo bom almoço
 Sempre que eles saem para almoçar
 Digo: bom almoço!
 E espero que me respondam
 – às vezes todos ao mesmo tempo –
 Bom almoço para você também!
 O que de fato acontece diversas vezes
 Então, saio para almoçar mais leve
 Volto com sono e tomo café
 Bastante café
 Leio no caderno as anotações que deixei antes do almoço
 Algumas de trabalho
 Outras, planos de viagem
 Depois, ao cair da tarde, fico quieto
 Só abro a boca quando estou indo embora
 Certas vezes, digo tchau; outras vezes, até amanhã
 Prefiro dizer tchau
 E não espero pela resposta de ninguém
 Vou andando rumo à saída
 Nessa hora, penso que não é necessário desejar nada
 Que não preciso mais de ajuda nenhuma
 Já é um momento bom⁹²

⁹² VILLA-FORTE, L., O explicador, p.71-72.

Torna-se outro trabalho, não?

Entre esse e o poema-interface, a parte do texto alfabético central é a mesma – não há os numerais à frente de cada início alfabético de verso –, mas é como se o poema-interface tivesse tantos elementos contidos em si que a parte textual do centro da imagem fosse apenas só mais uma entre elas. Talvez essa percepção somente se torne mais clara após reproduzir esse texto da coluna central da imagem, sem o complexo que é a imagem. É assim que todos os outros elementos do poema-interface que não são esse texto apresentam mais claramente a sua importância na produção do significado do complexo texto-imagem que faz *O meu trabalho* ser o que é. Digo “esse texto” porque, como vimos, o poema-interface apresenta muitos outros textos como o título do diretório onde a pasta se localiza, “leonardonabucovilla-forte”, e o próprio título da pasta, que se torna o título do poema-interface, um complexo imagético-textual.

“O meu trabalho”, texto, e não poema-interface, foi publicado em meu primeiro livro de ficção, *O explicador*, de 2014. O poema-interface é anterior, de 2013 e foi exibido em uma exposição naquele ano. Para frisar a diferença entre os dois preciso até mesmo grafar um deles entre aspas e sem itálico e o outro em itálico, o que demonstra a diferença entre um texto publicado em livro em meio a outros textos e uma obra que nunca esteve em publicação impressa alguma, mas em telas exibidas em exposições e em revistas digitais com a revista *Garupa*, e que não faz parte de nenhum conjunto, existindo isolada. Eu imagino que, se esta tese for lida em um material impresso, *O meu trabalho* perca ainda mais força em seu impacto do que já perde ao ser inserido em meio a este texto, com início, meio e fim determinados, ainda que, em arquivo Word, ele permaneça em ambiente digital. Seja publicado em página impressa ou inserido em página digital, a simulação de uma pasta aberta que realiza *O meu trabalho* perde força, porque ele sai do contexto onde pode ser confundido com aquilo que simula. Em página impressa, claro, a força se perde ainda mais porque há uma segunda camada de distanciamento do ambiente de navegação da chamada Home. Talvez, em página impressa, o poema-interface adquira ares de documento de arte, e não de poema-interface. Algo como um documento impresso para constar em historiografia sobre arte e poesia em campo expandido. Primeiro, o gesto de inserir o arquivo jpg de *O meu trabalho* no arquivo digital da tese. Em uma impressão em papel, ele é retirado do seu ambiente de melhor performance, pois já não poderá simular o acesso de alguém a uma pasta digital. Se o poema-interface já se propõe a não deixar transparente a linguagem da mídia onde foi feito, mas sim torná-la parte integrante do complexo poético-visual, a impressão em papel lhe daria uma nova quebra de

transparência, porque o retiraria de seu contexto original. E isso aconteceria ainda que a linguagem das pastas e arquivos compartilhe convenções com as publicações impressas.

Desde o códex até hoje, livros têm índices (sumários), que inspiraram a organização dos arquivos dentro de uma pasta, por exemplo. O formato retangular dos arquivos também se inspira em livros. E, mesmo assim, *O meu trabalho* no computador e “O meu trabalho” em *O explicador* são trabalhos completamente diferentes. A pretensão de transparência é revelada quando sua linguagem é descontextualizada e recontextualizada, como demonstrou *Doctypes*, de Alex Hamburger, que deixa mais claro para o leitor como a linguagem alfanumérica dos códigos, que governa as profundezas da máquina, não é transparente para quem não é especialista. Então precisamos dessas chamadas à não-transparência dos meios para lembrarmos que, assim como a escrita impressa, a interface das máquinas tornou-se, nos últimos trinta anos principalmente, parte da nossa cultura e de como a experiência humana, sua memória, seus tempos e seus espaços é representada. O que está em jogo na interface oferecida ao humano é toda uma forma de administração de si mesmo e de suas atividades, a qual, como já apontamos, estimula o que viemos chamando de sujeito quantificado.

Nas primeiras décadas do século XX, Max Weber apontava uma mudança na orientação do homem para uma vida cada vez mais guiada pela racionalidade e tendo como aspecto central o trabalho tecnicado, trabalho esse retirado de qualquer possibilidade de espiritualidade ou encantamento, hostil à magia e à imaginação, e movido pela alienação da rotina, que impediria algum caráter emancipador pela autorrealização. Podemos ver em *O meu trabalho* um sujeito que realmente pouco nos diz sobre as suas atividades de trabalho, como se ele estivesse ciente de que não é aquilo que lhe importa. Importariam mais os contatos humanos ao longo do período de trabalho e, finalmente, a hora de ir embora. Ou melhor, chegar e ir. Os momentos em que a realidade de sua vida muda: quando chega, quando faz intervalos e quando vai embora. Mas daquilo que encaramos como trabalho real, realização de tarefas, o sujeito se mostra satisfatoriamente alienado. É nos momentos de dar bons dias ou almoçar com os colegas que ele enxerga oportunidades para autorrealização. Não é no trabalho em si. Ao mesmo tempo, nós o alcançamos por meio das regras de comunicação, ou expressão, da interface. Ele se comunica por ela. Ou seja, ele fala na língua dela. Mas não fala de trabalho. Trata-se de uma disputa entre o meio que modula a linguagem e o que é dito por meio dessa linguagem. Se é que podemos separar assim. Com essa pequena distância entre a regra, a clareza, a eficiência, a quantificação à qual nos obriga o meio e o vazio do que diz o

personagem em relação ao trabalho em si, tentei inserir um pequeno drama no poema-interface. Nele, operei com a ideia do drama possível. Qual será o drama possível, qual será a chance de expressão de um drama, por meio da poética da interface?

Aqui nos interessa mais essa aversão ao mágico espiritual como um dos elementos-base para o desencantamento que, a partir do final do século XXI, termina por ser invertido numa espécie de encantamento pela própria técnica e a tecnologia. Encantamento esse que, artisticamente, podemos ver em obras analisadas no capítulo anterior e, na sociedade, podemos encontrar nas imensas filas que se formam na porta de lojas da Apple que estão prestes a abrir em grandes cidades pelo mundo, ou, ainda, nas apresentações que fazia Steve Jobs para cada novo iPhone ou cada novo produto de sua empresa, que se configuravam em verdadeiras palestras-espetáculo, recheadas de expectativa e ovação. O próprio toque físico na máquina ganhou um caráter de erotismo: para quem já usou um computador Mac é conhecida a sensação de leveza, quase uma maciez, ao roçar a ponta do dedo no espaço de comando da seta na tela (o antigo *mouse*), aquele espaço logo abaixo do teclado. Tal sensação de prazer é proporcionada pelo contraste. Os outros espaços do teclado têm texturas mais ásperas, de maneira que, ao colocarmos o dedo no espaço de comando da seta o contraste é imediato, como se tivéssemos tirado a mão da areia para mergulhá-la na água. O dedo flui quase numa relação de masturbação entre homem e máquina, e, portanto, entre homem e si mesmo por meio da máquina. A interface e a máquina que a suporta, como já dissemos, são hoje centrais para todo tipo de atividade, seja trabalho, descanso ou lazer, e entre essas atividades estão as relações eróticas ou sensuais. Não há dúvidas de que um dos maiores feitos dos homens de tecnologia e suas equipes de publicidade do final do século XX e início do século XXI foi conseguir associar a imagem dura de computadores e smartphones a ideais de sensualidade. No início dos anos 1980 e até o início dos 1990, quem tinha grande interesse por tecnologia e passava boa parte dos seus dias em contato com as máquinas em ambiente virtual costumava ser caracterizada, em filmes, revistas, programas de televisão e na cultura popular como um todo, como um *outsider*, uma pessoa fora do que a cultura padrão propunha como um ser atraente. A sexualidade estava em outro lugar, fora das máquinas. Isso mudou por completo, e para que isso mudasse houve um trabalho bastante bem feito de convencimento ao longo dos últimos trinta anos aproximadamente. Não se trata da criação de uma imagem falsa. Como a máquina aglutina hoje todas as nossas atividades, o sexo, o erotismo, a sensualidade passa a atravessá-la e por ela ser atravessado. Daí os nudes, as selfies, as trocas de fotos e vídeos,

os aplicativos de paquera, e o sexo virtual. Mais do que isso, porém, nos últimos anos, a relação com os smartphones (e a escolha do aparelho, seu modelo, sua cor), por exemplo, deixou de ser algo de *nerds* para ser algo que se ostenta como ostentamos uma roupa que nos cai muito bem. Passar muito tempo trabalhando por meio das máquinas passou a ser bem visto. Até mesmo a ideia de ser uma pessoa ocupada, sem tempo, constantemente tendo de atender a telefonemas e enviar mensagens, passou a ocupar, via publicidade, um lugar de sensualidade na cultura contemporânea. Como se alguém que usasse muito o celular fosse mais desejável. A questão é que passamos a entender que as máquinas de uma pessoa e o uso que ela faz delas dizem muito da própria pessoa. Por isso, também, a intenção de fazer um poema em que a linguagem da máquina dissesse tanto quanto o que alguém quer dizer “por meio” da máquina. O poema-interface trata o seu resultado como um conjunto de diferentes blocos de informação – texto, imagem, elementos gráficos – com a mesma importância. E aqui uso tais separações para fins de pensamento, porque o objetivo era que essas categorias se fundissem em um complexo.

O fato da máquina ter pego “emprestada” a linguagem do meio físico, não virtual, como os já mencionados “pasta”, “arquivo”, “documento”, produz em nós a sensação de que, ao entrarmos no universo da máquina, estamos em contato com um universo já conhecido previamente, sensação esta, decorrente dos nomes e ícones, que camufla a passagem de um meio para o outro. Ou seja, é uma estratégia que facilita a transparência do meio, como dissemos. O *Doctypes* de Alex Hamburger propõe a não transparência do meio. Propõe que olhemos para a linguagem que é só da máquina e não de algo anterior a ela. O que é específico da máquina e não está em sua interface, mas por trás dela, programando-a.

A escolha por fazer *O meu trabalho* como um poema-interface, como uma obra que fala da racionalização da vida, com seu cronograma, sua imagem que emana eficácia e eficiência e clareza, uma espécie de vida achatada, limitada ao que foi previsto, ao que é esperado e deve ser executado, ou seja, àquilo que cabe dentro de uma grade – a grade da pasta, da interface – se deu também porque assim eu poderia fazer um trabalho no qual o suporte tela não é apenas um meio para veicular o trabalho, mas ele comunica sobre o trabalho. Uma tela é uma superfície plana e retangular. Simétrica, previsível, ajustada, sem desvios. No entanto, o poema-interface traz uma vida narrada, ou melhor, dois dias narrados, com início, meio e fim, a chegada ao trabalho e saída do trabalho, e algo do que acontece entre um e outro. Algum drama da vida deste eu-lírico é expresso. Quando, nos versos finais, ele diz que, ao se preparar para deixar o trabalho, não precisa de mais ajuda

nenhuma, pois aquele já é um momento bom, então notamos como todos os eventos relatados antes, as diversas buscas por interação social, a procura por se mostrar agradável com os companheiros de escritório, traziam inquietações, incômodos, desconfortos a esse que fala, os quais ele só expressa às 17:59 e 18:00, após um dia inteiro convivendo com os mesmos. Ainda que ele mesmo apresente certa distância com os afetos com os quais convive: às 17:58, diz: “Nessa hora, penso que não é necessário desejar nada”. O uso do verbo “pensar” cria um distanciamento para o que entendemos como uma premência do desejo, premência essa que não passaria por filtros do pensar. Estivesse o eu-lírico mais próximo de seus desejos, diria “Nessa hora, não desejo mais nada”. Mas ele está mais próximo do pensamento sobre o desejo do que do desejo em si. A aproximação é feita no verso seguinte, mas ainda não de forma completa: “Não preciso/não necessito mais de ajuda nenhuma”. Precisar e necessitar trazem uma acomodação do afeto na pessoa que fala, pois reconhecem demandas internas que o eu-lírico viveu ao longo do dia. Até que o afeto – o alívio, o conforto em estar consigo mesmo – se acomoda inteiramente no próprio eu-lírico, justamente quando ele sai do ambiente de trabalho. E isso acontece às seis em ponto, o que aumenta a carga dramática do desconforto que o eu-lírico vivia. Uma carga dramática aumentada pela informação do horário em sua forma de registro de arquivo. O registro do horário aumenta a carga dramática, expressa urgência no comportamento do personagem e, conseqüentemente, intensifica a noção – ao ser lida junto com “Já é um momento bom” – que o eu-lírico então se entrega e se pacifica com uma sensação de alívio. Dessa maneira, procurei criar um complexo poético-artístico, alimentado por questões teóricas, que conjugasse em si a frieza, a transparência, a regulação, o enquadramento da interface e dos dados e os dramas vividos por um sujeito quantificado.

Nesse sentido, *O meu trabalho* dialoga com projetos como *Soliloquy*, de Kenneth Goldsmith, e o *Feltron Relatory*, de Nicholas Feltron. Ambos partem da noção de arte como captura e armazenamento de si mesmo – gestos centrais para pensarmos o sujeito quantificado. *Soliloquy* é o registro de toda palavra que Kenneth Goldsmith pronunciou ao longo da semana de 15 a 20 de abril de 1996, desde quando acordou na segunda-feira até ir dormir na noite de domingo. Para isso, o poeta e artista criou um mecanismo de rastreamento e registro da sua voz: ele usou, escondido do olhar de terceiros, um gravador ativado por voz. É claro que isso gravou também a voz de outras pessoas, e quando o trabalho se tornou público – primeiro como uma exibição textual em 1997, depois numa tiragem de 50 exemplares da galeria, e depois em tiragem maior e com o texto completo

pela Granary Books em 2001 – Goldsmith teve alguns problemas com amigos, conhecidos e familiares. Porque mesmo que a voz dessas pessoas tivesse sido retirada da transcrição das gravações, em alguns momentos podia-se entender o contexto das falas só de lermos a voz de Goldsmith transcrita. Consequências de tamanha fidelidade ao registro de si mesmo.

So who all was there, who else? Alix? Like Kevin? Does she look fat too? Oh Carl looks really bad. I saw him at Andrea's thing. Yeah. You see Andrea? Yeah, Graham's a good guy. Who say he was gay? Remember someone had just been to his studio. Was it Andrea? She thought, in the end, he was gay? Hello Kenny. So what did the Yalie crowd say to you? They didn't talk with you? He's all talk and no action. What ever happened to his big school? He's an asshole. You know, for years. I don't like him. Bullshit. Yeah. He's a flatterer. Flattery doesn't get you something. Well maybe we'll see. Maybe they'll want her. Maybe not. Who else did you talk to? Same weirdness, huh? Well what I get a sense from Richard, and it's sort of sad, hold on. I get a sense like this. Well, back when we first met him, although the work that he was doing wasn't deeply content it had some sort of a sense of avant about it in some way, you know? There was something he was pushing for. He didn't know what it was but, you know, those works, while they might have, you know, they were what they were but at least they had a sense of trying to do something new. Then Richard kind of goes into this long decline as he begins drinking, um, he tries to go for content that's not really his, this kind of heavy metal stuff and they're not successful, you know, and he sort of just slides away, you know, and I think a lot of that is career and drink. You know, and then he kind of picks stays out of things and picks himself back up and kind of like a in some weird security blanket, the kind of card that Richard always held was that he was an amazing painter, like the portraits of the junkie and stuff. Um, he wanted so bad to be loved and to be respectable that he played that card which he had which is essentially the same card he had in high school, you know?⁹³

Essa abordagem que poderíamos considerar até como uma espécie de documentário absurdo de si mesmo inspira um movimento de autoexame do artista, e exame do público sobre suas palavras. Ao mesmo tempo, as palavras de Goldsmith ao final do livro não chamam atenção para o que há de reflexividade e exame na obra, mas faz exatamente um chamada para o que ele tem de desvirtualização daquilo que, no dia-a-dia, nos é invisível, nos é incontável, nos é pouco verificável: as palavras que dizemos por aí. “Se toda palavra falada diariamente na cidade de Nova York se materializasse de alguma maneira em um floco de neve, a cada dia haveria uma nevasca”, é tudo que Goldsmith escreve no posfácio. Aqui, ele chama atenção para a quantidade de informação que cada um produz individualmente e diariamente – no caso, oralmente. Após a realização dessa obra, Goldsmith passa a ter a noção de que semanalmente ele escreve,

⁹³ GOLDSMITH, K. Soliloquy, p.324.

com a voz, um livro quase 500 páginas – e com o detalhe desse livro ter fonte pequena e espaçamento simples entre as linhas.

Nicholas Feltron, um designer de infográficos que auxiliou na criação da interface do Facebook e era amigo de Aaron Schawrz, homenageado por Goldsmith com *Printing out the internet*, não se coloca tanto como artista ligado a texto e escrita, mas como artista designer de dados. Entre 2005 e 2014, ou seja, ao longo de dez anos, ele gravou minúcias da sua vida cotidiana e publicou dez relatórios, os tais Feltron Reports, que são marcos para o que hoje é pensado como Design Thinking e Data Design. Assim é como Feltron apresenta o último relatório, cobrindo 2014 e publicado em 2015 com três mil cópias impressas (mas todas as páginas de todos os relatórios podem ser vistas no site feltron.com):

O décimo e último Relatório Anual Feltron examina o estado do automonitoramento por meio de aplicativos e dispositivos largamente disponíveis. Quando o projeto começou em 2005, o site de rastreamento de músicas Last.fm era o único mecanismo capaz de capturar automaticamente categorias definidas de dados pessoais. Dez anos depois, os hábitos de audição musical podem ser acrescentados de confiáveis dados locais, categorias e volumes de atividade física, sono, peso, ritmo cardíaco, níveis de álcool no sangue, padrões de direção e uso de computador. Esse relatório tenta combinar todas essas informações em um formato que revela conexões, fornece contextos e sugere correlações.⁹⁴

O Relatório Anual Feltron de 2014 é um trabalho extenuante em termos de quantidade de informação. Essas são algumas das imagens com apenas um conteúdo parcial do que ele apresenta.

⁹⁴ FELTRON, N. Annual Report. Disponível em: <http://feltron.com/FAR14.html> Tradução do autor.

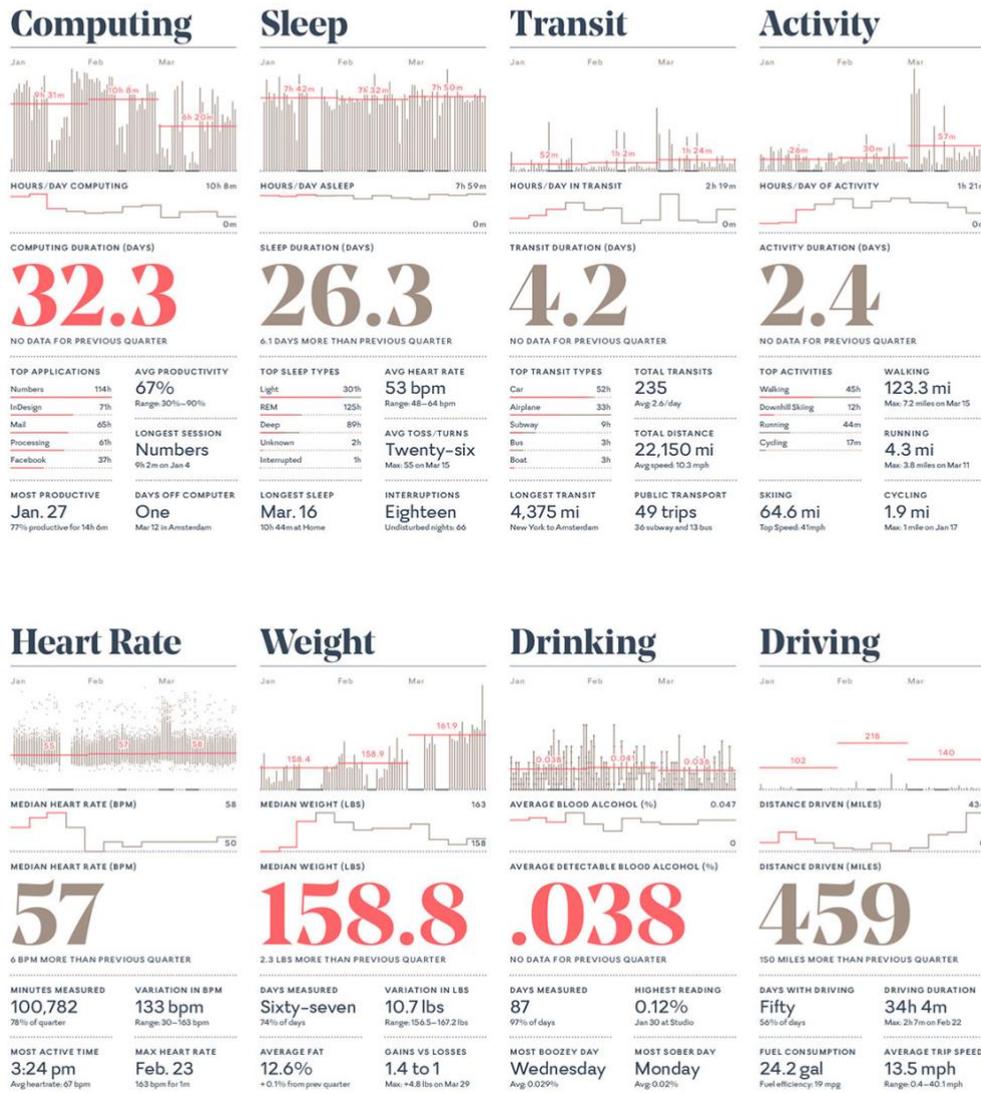


Figura 2. Feltron annual relatory, 2014.

Totals

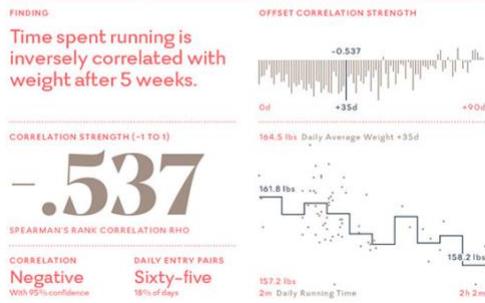


PUC-Rio - Certificação Digital Nº I612463/CA

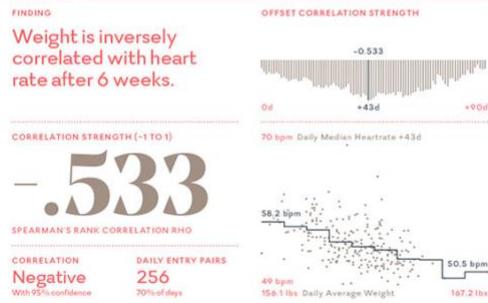
Figura 3. Feltron annual relatory, 2014.

Correlations

Running vs Weight



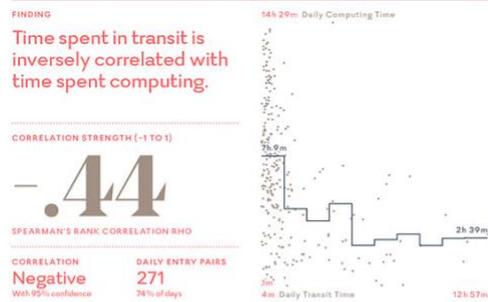
Weight vs Heart Rate



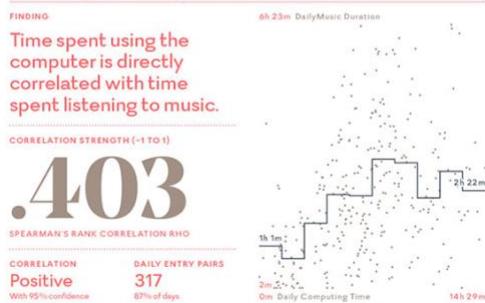
Temperature vs Heart rate



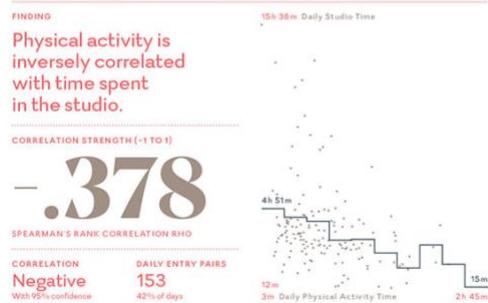
Transit vs Computing



Computing vs Music



Activity vs Studio



DISCLAIMER: WHILE CONFIDENT IN THESE FINDINGS, THE AUTHOR HAS RECEIVED NO FORMAL STATISTICS EDUCATION AND HAS UNDOUBTEDLY ABUSED STANDARD PRACTICES TO DEVELOP THESE CORRELATIONS.

Figura 4. Feltron annual report, 2014.

A iniciativa de Feltron se torna profícua para pensarmos os diálogos e tensões entre narrativa e quantificação justamente numa época em que a literatura tem se relacionada bastante com as abordagens confessionais, literatura de depoimento, auto-observação. Em que medida as práticas de automonitoramento e produção de dados sobre si mesmo podem ser pensadas como uma forma de expressão?

Com Feltron, Goldsmith e Sasaki, a prática adquire ares de registro fiel à vida real, ainda que um trabalhe com design e estatísticas, outro com escrita e poesia conceitual, e outro com a memória digital da sua máquina. Uma diferença fundamental desses para *O meu trabalho* é que no meu trabalho não há estratégia de fidelidade, mas sim criação fabulatória, justamente sobre um sujeito que – não sabemos – ou se monitora ou é monitorado.

4. 2. OS RASTROS DA MERCADORIA: A REIFICAÇÃO COMO PRODUTORA DE NARRATIVAS MEDIADAS POR DADOS

Se os bancos de dados digitais são resultado da captura dos nossos movimentos nas redes, movimentos esses que podem ser localizados por links – há o link para cada curtida que dei no facebook, há o link para cada postagem que fiz no Twitter –, há também os rastros físicos, os rastros off-line, de movimentos efetuados virtualmente. Uma compra por cartão de crédito, por exemplo. Tiro meu cartão da carteira, insiro na máquina do vendedor, ele digita o código referente ao produto, ou o valor do produto, e eu digito a minha senha, liberando a transação comercial por meios virtuais. Então o vendedor me pergunta se quero recibo. Se eu disser que sim, passo a ter comigo um rastro físico, off-line, em papel, um bem tangível e mais ou menos durável, do movimento virtual efetuado. Claro, o recibo também pode ser coletado após uma operação a débito – que segue virtual – ou por uma operação com dinheiro material, dinheiro em espécie, o que aos poucos se torna cada vez menos comum. O recibo é, assim, um pedaço de papel que comprova uma compra e uma venda. E no recibo estão não apenas referências ao produto comprado, mas dados que conferem a este produto vendido/comprado uma história, localizando-o em certo lugar e em certo tempo. Não como produção, mas como objeto adquirido. Esta localização, esta história da compra pode ser encontrada nas informações com o nome do local onde a compra foi efetuada – registrado no recibo –, o endereço do local onde a compra foi efetuada – registrado no recibo –, o dia em que a compra foi efetuada – registrado no recibo –, e o horário em que a compra foi efetuada – registrada no recibo

(às vezes até o formato da compra, se foi em duas vezes, três vezes, assim por diante). Os recibos também costumam informar o CNPJ da loja vendedora ou da companhia prestadora de serviço, assentando aquele local em um sistema burocrático – que as notas fiscais fazem ainda mais, por trazerem dados sobre impostos e valerem também como documentos de tributação (informações relativas a percentuais). Ainda mais preciso e prene de uma relação que pode ser muito frutífera entre dados e narrativas é o recibo que informa até mesmo cada um dos produtos comprados, quando é uma compra grande, feito compras de supermercado, quando nós podemos, pelos dados do recibo, não só saber do que se alimenta a pessoa consumidora como também as quantidades – o que pode nos levar a imaginar quantas pessoas comerão, ou por quanto tempo – e, é claro, o quanto é pago por isso. É dessa maneira que penso os recibos por meio do livreto *A última Bahia*.⁹⁵ Os recibos como esse documento que inclui dados a partir dos quais podemos criar narrativas. Dados concretos, impressos, que, reunidos em conjuntos, acabam por produzir indícios de narrativas.

Podemos pensar também que todo documento, mesmo o documento não poético, o documento não ficcional, se ele também fabrica o real, é porque ele enquadra, ele molda, ele representa, e assim cria imaginários. Cria posteriores realidades de uma certa maneira. O recibo tem a sua.

Se uma narrativa é constituída de eventos encadeados, espaço, tempo, personagem e movida por algo que um personagem deseja ou um problema que ele precisa contornar, o recibo oferece já alguns desses elementos. O objeto adquirido é já algo que o personagem desejou (necessitou, quis, procurou), e ao mesmo tempo a necessidade da posse desse objeto ou do consumo desse objeto pode ser um problema que o personagem precisava contornar. Tenho fome, vou até a lanchonete e como um sanduíche. Enfrentei meu problema. Sinto uma dor de cabeça que não me deixa dormir nem trabalhar. Vou até a farmácia, compro um remédio, tomo o remédio. Enfrentei meu problema. Viajei com a família para um fim de semana em uma casa na serra. Queremos passar os dias comendo e cozinhando juntos, sem sair de casa. Vou ao supermercado, faço compras de diversos produtos alimentícios. Dei vazão ao desejo. O recibo diz aonde estive comprando, então temos um espaço. O recibo diz quando comprei, então temos um quando. O recibo diz o

⁹⁵ Uma edição única desse trabalho integrou a programação de exposições durante o Festival Sesc de Inverno 2013 e depois a exposição “Deus não surfa”, com curadoria de Marta Mestre e Santiago Navarro, no Capacete no final de 2013.

que comprei. Então temos uma motivação, algo desejado ou um problema a ser resolvido. O que falta? O encadeamento de eventos e o personagem.

Só conseguimos encadear eventos se há mais de um evento. Então, ou irei fabular um antes e depois, ou vários antes ou vários depois, da compra que resultou no recibo, para assim construir uma narrativa, ou eu irei gerar mais recibos e assim minha narrativa será produzida por meio da sequência de recibos. Em sequência, eles irão expor, exhibir, declarar de onde saí e para onde eu fui, quanto tempo levei de um local ao outro, o que eu comprei em um e o que eu comprei em outro. Já temos aí um encadeamento de eventos. Falta o personagem. Falta o sujeito das ações.

O recibo nos deixa uma certeza: o sujeito das ações é um sujeito que compra. Não sabemos por que ele compra, não sabemos se precisa ou se deseja, ou se foi obrigado por um ladrão, mas sabemos que o sujeito dos dados do recibo é um sujeito que compra. A representação que faz um recibo, o seu registro, é de uma compra, de um pagamento. Trata-se de um documento especializado, inserido em um campo definido: o da mercadoria e do consumo.

O recibo comprova que eu comprei e que eu recebi. Quem eu sou, pouco importa para ele. A não ser quem eu sou por meio dos meus rastros capturáveis pelo recibo: o que comprei, quanto paguei, onde e quando, e de quem. E este quem também pouco importa para além de sua função de vendedor da mercadoria. O recibo é um documento onde, para usar uma expressão de Karl Marx, o homem está alienado de si mesmo, a não ser em sua faceta consumidora, e proprietária do produto adquirido. O recibo comprova a existência de um produto, uma coisa, se assim quisermos, que passou das mãos de um humano (ou uma empresa) para outro humano (ou outra empresa), ou de um serviço que um prestou ao outro, ou ainda, comprova que certa pessoa usufruiu de um dado objeto ou local, como, por exemplo, o recibo de pagamento de um pedágio, comprova que usufruímos da referida rodovia. Nesse caso, não é bem uma mercadoria que está em jogo, mas é o solo pelo qual o carro passa que é olhado como um produto que foi realizado e pelo qual deve pagar quem dele se utilizada. O produto, nesse caso compartilhado, é a rodovia, e seu usufruto é mediado pelo dinheiro.

Karl Marx caracteriza o processo de reificação como um movimento onde homem e coisa confundem-se, por meio da posse e, justamente, da mediação do dinheiro. Que sujeito é esse que paga e que o recibo indexa? Falamos que é um sujeito que ou necessita ou deseja algo, este algo pelo qual ele paga. Mas é também um sujeito que, imerso na sociedade capitalista, para Marx, no limite, só pode necessitar das coisas pelas quais pode

pagar. De modo que, se não soubermos exatamente as condições financeiras deste sujeito, ou seja, se não tivermos dele nem um perfil nem características que façam dele um personagem, não temos como saber, ao olharmos para o recibo de uma compra sua, se aquela mercadoria adquirida específica, daquela marca, naquela quantidade, foi motivada por um desejo (que escapa ao critério financeiro) ou por necessidade (e dentro das necessidades, há muitas, mas elas sempre atuam dentro de uma limitação). Mas há aqueles que podem desejar e realizar seu desejo e aqueles que podem desejar, mas limitar-se às suas necessidades. “O irlandês não conhece outra necessidade senão a de comer, e mais precisamente a de comer batatas, e para sermos mais exatos, a de comer batatas estragadas, a pior espécie de batatas”, diz Marx em *Manuscritos Econômicos-Filosóficos*. Encontraremos em Marx e na sua ideia crítica de reificação uma espécie de prenúncio da noção de sujeito quantificado?

Aquilo que mediante o dinheiro é para mim, o que posso pagar, isto é, o que o dinheiro pode comprar, isso sou eu, o possuidor do próprio dinheiro. As qualidades do dinheiro - qualidades e forças essenciais - são minhas, de seu possuidor. O que eu sou e o que eu posso não são de modo algum determinados por minha individualidade. Sou feio, mas posso comprar a mais bela mulher. Portanto, não sou feio, pois o efeito da feiúra, sua força afugentadora, é aniquilado pelo dinheiro. [...] O dinheiro é o bem supremo, logo, é bom o seu possuidor; o dinheiro poupa-me, além disso, o trabalho de ser desonesto, logo, presume-se que sou honesto; sou estúpido, mas o dinheiro é o espírito real de todas as coisas, como poderia seu possuidor ser um estúpido? Além disso, seu possuidor pode comprar as pessoas inteligentes e quem tem o poder sobre os inteligentes não é mais inteligente do que o inteligente? Eu, que mediante o dinheiro posso tudo a que o coração humano aspira, não possuo todas as capacidades humanas? Não transforma meu dinheiro, então, todas as minhas incapacidades em seu contrário?⁹⁶

Bom, possivelmente teríamos coisas a dizer, a partir de um olhar do século XXI, em meio a movimentos feministas, sobre o exemplo usado por Marx, o exemplo da bela mulher que é comprada ou atraída pelo dinheiro de um homem feio, mas aquele era outro tempo, outra época, outro lugar, e este não é o assunto central a ser tratado aqui. Mas podemos também ver que tanto o homem apresentado por Marx se identifica com seu dinheiro quanto a mulher que ele imagina se identifica com o dinheiro, no caso, o dinheiro do homem. É posta assim a ideia de que a quantidade de posses que se traduzem em dinheiro são o verdadeiro fiador do real quando nos perguntamos quem é uma pessoa, (ideia que está presente, contemporaneamente, em Alain Badiou, por exemplo). Porque, com dinheiro, uma pessoa pode ter mais mercadorias, e a mercadoria, depois do dinheiro,

⁹⁶ MARX, K. *Manuscritos Econômicos-Filosóficos*, p.36 apud KANGUSSU, I. Marx, Benjamin e o fetichismo da mercadoria. Sapere Aude, v.6 – n.11, p.213-223.

é o bem supremo. É o que Marx chama de fetichização da mercadoria. A mercadoria gera um feitiço, ela nos envolve, como se ela na verdade fosse o sujeito que atua em nós. De maneira que o recibo, a partir dessa imagem, poderia ser o registro de um encantamento que um sujeito (a mercadoria) exerceu sobre nós. Nesse caso, o recibo ganha uma maior atmosfera de afeto, quando pensamos nesse encontro mediado pela noção de fetiche. O afeto que dá brilho à mercadoria e esvazia o humano. Ao mesmo tempo em que, se a mercadoria é o sujeito que exerceu seu encantamento sobre nós, o recibo é também o documento que registra o efeito possível sobre esse encantamento: se ele nos enfeitiçou, nós o compramos. Como numa espécie de revanche. Revanche essa que, é importante, seria como que um ato desesperado para provarmos que somos nós os sujeitos, que somos aqueles que agimos (ou reagimos decisivamente).

Assim, o recibo é um documento de uma relação psicológica, além de econômica. Se, para Marx, a mercadoria, como objeto inanimado, aparece como fantasmagoria, pois esconde o tempo investido, os esforços e relações de trabalho empregadas para resultar naquele objeto, o recibo é a comprovação da troca de fantasmagorias. Também porque o dinheiro, ou o cheque, ou o valor investido numa troca comercial digital – por crédito, débito – esconde o tempo investido, os esforços e as relações de trabalho que foram empregadas para a obtenção daquele dinheiro ou valor virtual na conta. Eu troco algo que esconde tempo, esforço, história, local – no entanto, eu conheço esses, porque eu os vivi para obter aquilo que os esconde – por algo que esconde o tempo, o esforço, a história, o local dos outros. Mesmo quando não é um produto de primeiro consumo. Quando compro espaço e tempo, por exemplo: dois dias nas dependências de uma pousada. Pouco sei sobre a construção da piscina da qual usufruo, e do esforço empregado por trabalhadores para que ela passasse a existir. Entre estes homens e eu, há alienação. Mas, de alguma forma, realizo com eles uma troca. Uma troca que está registrada no meu recibo de compra de tempo de usufruto naquele local. De maneira que o recibo não registra apenas uma troca entre o comprador e o vendedor, mas por meio do produto registrado, também uma relação com os fabricantes do produto, ainda que essas fiquem totalmente solapadas pela, como diz Marx, “objetividade espectral” da mercadoria. Se essa tem uma objetividade espectral, aquele sujeito representado no recibo não seria um sujeito espectral? Os dados relativos à sua compra dizem algo sobre ele, quando o dinheiro e a posse são os fiéis da verdade do homem.

Se em *O meu trabalho* temos um sujeito (auto)monitorado ao longo de dois dias de trabalho, e aqui lembramos que o horário de início e o horário de saída são importantes,

ou seja, o regime representativo do poema-interface opera com uma noção de sujeito que só existe dentro do trabalho, pois fora de lá ele não aparece; em um possível encadeamento de recibos, nós teríamos um sujeito monitorado não por critérios de espaço, horário, mas por suas ações. Ou melhor, das suas ações, apenas um tipo: a de compra. Seja onde estiver, seja quando for. Comprou, haverá registro da ação.

Se a mercadoria esconde a sua história, para a compreendermos seria necessário conhecermos as relações e as forças de produção que por detrás dela se ocultam. Nesse sentido, o recibo – como falei, entre dados e narrativa – seria um primeiro indício para que eu lance minha atenção às relações por detrás dessa compra. Aqui os recibos (e notas fiscais também) me interessam não só como documentação da circulação das diversas fantasmagorias da mercadoria, mas também como um conjunto de dados que diz algo sobre alguém. Um conjunto de dados que produz um perfil? Um conjunto de dados capaz de fornecer traços de um personagem? Um conjunto de dados capaz de encadear situações vividas por esse personagem? Que sujeito ele é para esses recibos? E, assim como Marta Barcellos criou um personagem e uma vida de pesquisas psiquiátricas, que narrativa se faz a partir dos recibos desse sujeito? Um sujeito que comprou algo. O que o motivou? Como comprou? Por quê? Para quem? Quando? Por que ali e não em outro lugar? São questões que nos fariam encontrar, como quem aperta um pano molhado e dele extrai toda a água absorvida pelo pano, do recibo, todo o drama reprimido em um dado. Trata-se de tornar visível – ou legível, em *A última Bahia* – o drama oculto no ato de uma compra.

Ou melhor, não exatamente. Como será percebido, o livreto, feito das imagens de recibos, notas fiscais e outros documentos reais, combinados a textos escritos abaixo de cada uma das imagens, e encadeados de maneira a narrar uma sequência cronológica de eventos, não pretende exatamente desvendar ou revelar, ou trazer à tona, o drama contido e antes oculto em cada ato de compra. A narração escrita também é contaminada pela linguagem fria e objetiva do dataísmo. A intenção é demonstrar que a subjetividade desse narrador é, ela mesma, drasticamente, talvez, colonizada pela técnica.

Se para Walter Benjamin, leitor de Marx, principalmente após a Primeira Guerra não só a narrativa como também a poesia lírica teria perdido espaço na recepção do público devido ao avanço da técnica e da racionalidade sobre a vida e o cotidiano, para Lukács, que Benjamin leu e de quem se alimentou, o avanço do fetiche da mercadoria na vida social geraria consequências como a própria colonização da subjetividade do homem. Para Lukács, não só as práticas cotidianas como também a vida interior dos

membros da sociedade seria afetada pela forma estrutural da mercadoria. Assim, a mercadoria é uma forma social reificada. A mercadoria como produção da realidade, produção do próprio homem, que nela concentra o encantamento e nela oculta a história e o trabalho necessários para a sua produção. Mas também oculta as relações humanas que estão para além das relações comerciais. Para Lukács, a essência da estrutura mercantil,

que assenta no facto de uma ligação, uma relação entre pessoas, tomar o carácter de uma coisa, e ser, por isso, de uma “objectividade ilusória” que, pelo seu sistema de leis próprio, aparentemente rigoroso, inteiramente fechado e racional, dissimula todo e qualquer traço da sua essência fundamental: a relação entre homens...⁹⁷

O recibo, assim, seria um rastro da circulação dessa objetividade ilusória e uma documentação da identificação homem-mercadoria, e da alienação do homem para com o outro homem e consigo mesmo, por meio do dinheiro. Não se trata, aqui, de tomar o pensamento de Lukács ao pé da letra quando ele fala em “essência”, dado que esta tese parte da premissa de que a subjetividade humana é exatamente cambiante, o que o próprio Lukács corrobora quando caracteriza a filosofia moderna (Descartes, Hobbes, Spinoza, Leibniz, Kant) como aquela que passa a considerar o objeto de conhecimento não como independente daquele que o investiga, mas como produto do seu espírito. No entanto, devemos entender que o uso da noção de essência, aqui, tem sua motivação na herança do idealismo alemão, onde a sociabilidade humana tem seu lastro originário na intersubjetividade, ou seja, na relação direta entre duas ou mais consciências humanas, sem a mediação da mercadoria. Para essa tradição de pensamento, as relações advindas do racionalismo e da tecnicização não são relações humano-humano, mas humano-objeto fetichizado-humano, e assim por diante. Portanto, aqui, trata-se de pensar justamente os movimentos, com o campo literário e no campo literário, de uma espécie de continuidade com diferenças dessa subjetividade, que no atual momento se aproxima da quantificação, do monitoramento, que tem nos próprios dados que produz uma mercadoria, e que, para escritores como Julián Fuks, se coloca em relação com uma insuficiência de fabulação – o que veremos na conclusão desta tese.

Retomando Lukács, para ele a mercadoria é uma “categoria universal do ser social”, e a maneira de a compreendermos seria nos afastarmos da relação imediata –

⁹⁷ LUKÁCS, G. Ensaios sobre literatura, p.97-98.

provocadora do encantamento, da fetichização – com a mercadoria e a percebermos como uma forma social concreta, histórica, que atravessa diversos campos da sociedade capitalista moderna. Na sociedade de controle, do capitalismo avançado, o capitalismo de dados, que vivemos hoje, a vida social como um todo, como já dissemos, seguiria cada vez mais atravessada pela técnica, e, do final do século XX para cá, cada vez mais a mercadoria teria penetrado, como lógica, nos próprios dados dos consumidores, em uma lógica mais sutil (assim como o crédito virtual é mais sutil do que o dinheiro material). Em troca de acesso a uma rede social, eu envio meus dados. Em troca de receber um produto no conforto do meu lar, eu envio meus dados. Em troca da chance de buscar artigos e textos numa plataforma de busca, eu forneço os meus interesses. Em troca da segurança, para me precaver de ser roubado, eu forneço dados sobre a minha localização. Em trocar de ter mais influência na sociedade, eu forneço minha privacidade. Em troca de ter meu trabalho mais conhecido, eu forneço minhas produções. Em troca de rapidez, eu forneço os endereços da minha família. E assim por diante. Todas as informações se tornam dados, que poderão ser vendidos pelas empresas coletoras, para as empresas em busca de clientes, como fontes de acesso mais imediato ao possível consumidor. De modo que meus dados, que me representam ou me definem, de certa maneira, se tornam a mercadoria. E é esta categoria de mercadoria, os dados – resultantes do monitoramento, veiculados nas plataformas construídas por linguagem de programação, produtores de uma visão de sujeito – que viemos investigando em seus avanços particularmente no campo literário.

Como vínhamos dizendo, seria necessário nos afastarmos da relação imediata com a mercadoria para a percebermos como uma forma social concreta, histórica, que atravessa diversos campos da sociedade capitalista moderna. Em *A última Bahia*, tive a intenção de explorar essas ideias. A inserção de um personagem em contato com os recibos: um personagem que enxerga a história que conta em uma dupla relação com a noção de mercadoria. A mercadoria como objeto encantado não está lá, mas ela está indexada nos recibos, como o espectro de uma mercadoria que existe como objeto ou serviço para fora do recibo. Ao mesmo tempo, no recibo estão os dados. A mercadoria do século XXI. De maneira que o recibo traz a presença espectral da mercadoria como foi pensada por Marx, Lukács e Benjamin, e também uma nova mercadoria, plasmada não no produto que o sujeito consome, mas nas práticas de consumo do sujeito. Dados para definirmos (as empresas de venda online) melhor quem é este sujeito consumidor, compreendermos seus interesses e prevermos quais produtos – e quando – terão mais

chance de serem consumidos e adquiridos por ele. Além desta dupla noção de mercadoria que é operada em um recibo neste momento histórico, ainda há uma outra faceta que nos interessa: a do recibo, quando em papel – que foram os recibos escolhidos para compor o livro –, ser uma desvirtualização de uma operação virtual. Diferente do dinheiro material, que pode ser usado em qualquer troca comercial, um recibo, ainda que material, não pode pagar por alguma outra coisa. Ele é apenas um comprovante de que uma dada operação comercial foi realizada. É um documento inserido local e temporalmente. Se no início desta década, Kenneth Goldsmith pediu a todos que imprimissem a Internet, como uma demonstração da liberdade de fluxo dos conteúdos digitais e uma exibição da massa de informação, conferindo agora a ela um local e um tempo (uma galeria no México em 2013), o recibo é um documento que ao longo da segunda metade do século XX, com a digitalização das operações financeiras, foi ganhando este caráter de vestígio físico de um movimento virtual. É por esse caráter de fisicalidade do recibo, como uma metáfora para um sujeito incorpóreo, que vive em meio a movimentos virtuais, que me interessei para compor *A última Bahia*. Recibos digitais, cada vez mais frequentes, funcionariam? Talvez, como integrantes de uma narrativa, mas não emanariam de si este diálogo entre o presente e o ausente, o material e o imaterial, a memória que ocupa espaço físico e a memória que ocupa espaço digital. O que nos interessa justamente porque o recibo de papel é também ele – como o sujeito interiorizado – cada vez mais um documento antiquado, que começa a extinguir-se.

O recibo pode assim ser pensado como a comprovação concreta de um limite do homem. Um homem deseja viajar do Rio de Janeiro à Bahia para lá passar o fim de ano. Ele pode ir andando, pode ir pedalando, pode ir navegando, pode ir dirigindo, pode ir como passageiro, pode ir voando. Se for andando, ele não chegará na Bahia a tempo do reveillon. E talvez seu corpo não aguente, ou passe por maiores riscos à sua vida. São dois limites: tempo e saúde. Se for pedalando, os mesmos limites se apresentam. Se for navegando... bom, esta é uma opção que o homem nem parece cogitar. Como não é do hábito dos habitantes urbanos se locomoverem pelas águas, essa opção foi descartada de início. Ele não saberia nem como comprar uma passagem de navio para Bahia, ou onde ir para saber como fazer. Se for como passageiro de ônibus, ele chega a tempo e encontra menos riscos à sua saúde, porém também menos conforto do que em carro (o conforto de escolher certa música, de poder fazer paradas quando precisar ou quiser, o conforto de estar com companhias escolhidas) ou avião. Se for voando, ele chega a tempo e não encontra riscos à sua saúde. É uma possibilidade. Se for dirigindo, também: ele chega a

tempo e não encontra tantos riscos à sua saúde. Meios de transporte são meios de aceleração. Um caminho que eu faria, por meio do meu corpo, em dias, semanas, meses andando; eu faço durante horas por avião ou por carro ou ônibus. De maneira que, como membro da classe média ou média alta do Rio de Janeiro, este homem – que não viajará sozinho, mas com sua companheira, membro da mesma classe que ele – pode escolher se prefere um maior ou menor risco ao seu corpo (a companheira encontra maior complexidade nessa questão, e talvez nem possamos chamá-la de escolha), e se prefere chegar antes ou depois do fim do ano. E, bom, qual o preço quer, pode ou não pagar por cada uma dessas opções. O homem, e a companhia, escolhem então ir de carro. Pois assim podem ir parando por lugares no caminho, ir aos poucos subindo o mapa até a Bahia e conhecendo novas cidades ao longo do trajeto, desde que cheguem em Trancoso, onde encontrarão amigos, antes da festa de fim de ano. O homem e a mulher encontram limites: para ir de carro, precisam de gasolina. Então vão ao posto de gasolina, enchem o tanque de gasolina, pagam pelo produto gasolina. Isso gera um recibo. O documento de um limite: sem gasolina não se vai de carro a lugar algum. É claro que, no entanto, ir a Trancoso não era uma necessidade vital, mas um desejo do casal. De maneira que, como membros de classe mencionada, eles têm maior poder de produção de dados relativos a consumo do que um casal de classe mais baixa. Mas seja o casal de que classe for, seja para onde se encaminhem, como habitantes dos centros urbanos, precisarão pagar por gasolina. O recibo da gasolina documenta assim – até pela quantidade de gasolina colocada, o dia (fim de dezembro), o posto (na boca do túnel para pegar viagem) – um desejo de locomoção. Mas só podemos entender o recibo como um índice desse específico desejo se este índice é associado a outros, dentro de uma temporalidade. Se o recibo seguinte é o do pagamento de um pedágio em uma estrada, e o dados no recibo registram um horário pouco posterior ao dos dados no recibo do pagamento de gasolina, e esta estrada não fica tão longe do posto de gasolina cujo endereço está registrado no recibo do combustível, já temos aí uma possível associação narrativa. E aqui uso índice tomando proveito da diferença que Barthes faz do índice para o signo. O primeiro tem uma origem; o segundo, não. É a origem do recibo, a localização histórica e geográfica deste índice, com todas as informações que nele estão contidas, que me leva a propor um uso literário e artístico a ele.

Em *A última Bahia* tento me aproximar da atualização que Walter Benjamin faz da fantasmagoria pensada por Marx, ou seja, nas atualizações de Benjamin, principalmente por meio de *As passagens*, uma vez que nela Benjamin busca representar

a experiência geral da época, ou a ausência da verdadeira experiência, marcada pela lógica da mercadoria, por meio da exposição de conteúdos e materiais encontrados, modulando-a numa experiência estética, alimentada pelo pensamento crítico. Ainda que, interessado em questões subjetivas de uma certa individualidade específica como eu estava em 2012, quando o livreto começa a ser pensado, ele talvez não tenha um alcance político nem mesmo correspondente a uma classe social, mas a uma certo grupo dentro de uma classe social, em relação ao drama exprimido dos dados, ou o melhor, o drama que motiva a viagem, a qual produz os dados – esses sim, me parece, correspondentes a uma experiência político-social de grupos mais numerosos. A experiência, enfim, de uma reificação específica da subjetividade quantificada, que aponta para aquela experiência de identificação com as coisas, com a mercadoria, mas aponta também para uma possível nova modulação dessa experiência, quando não mais somos identificados com as coisas, mas com os dados que produzimos a partir de nossas relações com as coisas e somos dominados pelas suas próprias leis.

O filósofo alemão Axel Honneth, que integra o que poderíamos chamar de uma “terceira geração” de Frankfurt, ao resgatar a ideia de intersubjetividade como lastro original da experiência humana, propõe que na reificação pensada por Lukács existe um reconhecimento dos limites impostos por uma relação entre sujeito e objeto a uma práxis genuína de vida, que é impedida pelos obstáculos dos processos da lógica da mercadoria avançada sobre a vida social e íntima. Isso pode ser percebido também quando Lukács associa a reificação a estados psíquicos de contemplação e indiferença – e nós aqui debatemos, a partir de *Doctypes* e *Minha consciência*, o quanto podemos ver nessas obras algo desses estados psíquicos, na medida em que contemplam a linguagem digital, contemplam o olhar que a linguagem digital dirige a um certo eu, a sua indiferença em relação a hierarquias e relevâncias dos eventos e itens, e assim também veiculam certa indiferença em relação a tudo que é humano mas está fora da esfera e do modelo de captura da linguagem das máquinas (ao mesmo tempo em que o choque proporcionado por tais obras, e isso elas também preveem, pode levar o leitor a um espanto que o tire da indiferença produzida pela normalização e quiçá dominação exercida pelo olhar e da linguagem da máquina – é esta complexidade que as torna obras interessantes).

Para Honnet, a partir da identificação precisa de um impedimento, o pensamento de Lukács carregaria algo de uma tendência não produtivista, com vistas à realização de uma vida realizada entre humano e humano. Na medida em que Lukács, a partir de Weber e Benjamin, pensa a reificação como um efeito no social, ele está realizando uma crítica

cultural de sua época, e, assim, paradoxalmente, sendo esta uma crítica feita e direcionada à época, passa a haver esperança de que tais características da época possam ser reavaliadas e, eventualmente, alteradas. Honnet diz que o necessário para a efetivação dessa mudança, e que, segundo ele, estaria previsto no pensamento de Lukács, é o reconhecimento do outro. O enfrentamento do mundo. A saída das atitudes de contemplação e indiferença provocadas pela reificação e por isso contrárias à práxis engajada na vida. Portanto, para Honnet, a reificação seria um esquecimento do reconhecimento. Situação que aconteceria, como nos explicam Silvio Camargo e Luiz Gustavo de Souza, quando há “uma espécie de amnésia quanto a uma situação originária de reconhecimento que serviu como base para o próprio processo de sociabilidade”.

Na medida em que em nossos atos cognitivos nós perdemos de vista o fato de que estes atos devem sua existência à nossa tomada anterior de uma instância de reconhecimento, desenvolvemos uma tendência a perceber outras pessoas como meros objetos insensíveis. Ao falar aqui de meros objetos ou “coisas”, eu digo que neste tipo de amnésia nós perdemos a habilidade para entender imediatamente as expressões comportamentais de outras pessoas como demandas que nos são feitas.⁹⁸

Dessa maneira, Honneth pensa a reificação não como um diagnóstico de um certo tempo, à maneira de Lukács, mas como uma condição estrutural dos membros de uma sociedade capitalista. Para Honneth, na vida de uma pessoa, os atos de reconhecimento se dão antes dos atos de cognição. As crianças e bebês necessitam da presença de uma segunda pessoa que os identifique, a qual eles também, aos poucos, passarão a identificar. Assim poderão compreender que entre eles e o outro há uma distância. É só a partir disso que os humanos se tornariam capazes de calcular, medir, especular, prever, enfim, realizar atos cognitivos, entre eles, os que fazem avançar a lógica da mercadoria sobre todos os campos. Os atos de reconhecimento, de si e do outro, seriam anteriores, e por isso é que os processos de reificação seriam compostos de graduais esquecimentos dos atos de reconhecer. De maneira que mais do que uma colonização geral e completa da lógica da reificação pela lógica da empatia, as duas variariam de contato para contato entre humanos, cada contato com seus graus e variações. Para Honneth, é o desenvolvimento desse esquecimento que produziria os hábitos mentais resultantes na reificação. E como hábitos são frequências solidificadas no tempo, eles poderiam tanto ser revertidos quanto

⁹⁸ HONNETH, Alex. Reification. A new look at an old idea, p.57-58 apud CAMARGO, Sílvio; CUNHA DE SOUZA, Luiz Gustavo. Axel Honneth leitor de Lukács: reificação e reconhecimento. Pensamento Plural. P.178. Tradução dos autores.

combatidos em situações específicas de experiência. Assim, o pensamento de Honneth desloca a reificação como um diagnóstico crítico da cultura de uma sociedade para uma questão de práxis cotidiana entre subjetividades humanas, as quais podem tanto entrar em conflito quanto negociar e entrar ou não em consenso – seria apenas por meio do consenso entre humanos, ou seja um consenso entre seus esquecimentos ou suas negações ao reconhecimento, que a reificação se daria.

Em *A última Bahia*, cada página é acompanhada da imagem de um recibo. Pela coleção de dados, colocados em sequência e construindo assim uma cronologia, eles despertam uma narrativa que não se encontraria neles como papéis isolados. O narrador-personagem-coletor-expositor dá o tom da sua personalidade, em parágrafos quase sempre únicos a cada página, numa prosa descritiva com baixa voltagem emocional, quase ela mesma em mero caráter de registro, como as próprias notas, emendando assuntos como a quantidade de caixas eletrônicas na cidade, com o preço pago por um passeio ao mar, com sexo e com falta de lâmpada no quarto como se tudo tivesse a mesma relevância, ou como se o narrador fosse incapaz de distinguir as diferenças de temperatura e importância entre as coisas, eventos, gestos e acontecimentos que narra. Na única vez em que usa o verbo “gostar” é para indicar o que sente em relação a uma diferença casual e mecânica na aparência de um recibo emitido. O desejo de continuar a leitura de um livro encontrado em um hotel é expresso por inferência com sujeito oculto: “*São Bernardo* veio na mala.”

A capa traz um texto introdutório à situação que se desenvolve na narrativa. Nessa introdução, o narrador-personagem-coletor-expositor se encontra obviamente num tempo posterior aos acontecimentos exibidos e narrados, como se, após uma experiência vivida entre a exposição dos dados e a narração dos fatos, cheia de conflitos e confusões tensas devidos a identificações falhas ou inadequadas entre coisas e pessoas, o narrador pudesse prescindir da exibição de imagens e apenas contar algo, ainda que a lógica da mercadoria sempre apareça em seu discurso. Antes, por exemplo, de afirmar algo sobre o desejo ou falta de desejo de morar junto com sua companheira, está colocada a questão do preço do aluguel, do aumento nos gastos que uma mudança acarretaria. Mas esse é um assunto que o narrador-personagem, como ele diz, nunca conseguiu deixar claro para a companheira. Como se as trocas comerciais fossem um tema difícil de vocalizar, restando apenas exibí-las, expô-las, evidenciá-las por suas imagens veiculadoras de dados. Nessa mesma introdução, o narrador-personagem já deixa claro que na viagem que o leitor está prestes a acompanhar, ele e sua companheira realizaram seus “últimos pagamentos juntos”.

Primeiro, a entrega do desfecho da trama é justamente para convidar o leitor a conhecer a relação de uma pessoa, ou de um casal, com o dinheiro. Mais do que conhecer os subidas e descidas da vida a dois, e engajar o leitor por um possível mistério quanto ao desfecho do relacionamento. E, depois, é isto: um relacionamento onde o casal realiza “pagamentos”. Se as possibilidades de início de uma nova fase na vida de duas pessoas – morarem juntos ou não – são marcadas pela conta bancária de cada um, o fim do relacionamento também será. A escolha por narrar uma história cujo núcleo emocional são as relações afetivas, o amor, por assim dizer, foi intencional justamente devido à busca pelo maior efeito de contraste possível entre o tema e sua forma de expressão.

Há, no livreto, um jogo, por meio do narrador-personagem e seu olhar, entre aquilo que passa pela lógica da quantidade de dinheiro e aquilo que não passa, aquilo que produz registro e aquilo que não produz. Como quando, na página 9, o narrador diz, ao deixarem o posto de gasolina: “A checagem da água do motor, a calibragem do pneu, a verificação da estepe e a nossa discussão não geraram recibos”. Está em operação aqui a representação narrativa de perguntas que já nos fizemos antes: o que entra no circuito do capitalismo e o que não entra? O que se torna dado e o que não se torna? De que maneira o olhar do outro me captura, me codifica e me representa? Eu me identifico com o seu olhar?

5. CONCLUSÃO

Em artigo recente, Claudete Daflon retoma o tema das “Duas culturas”, debate proposto pelo romancista e físico Charles Percy Snow no final dos anos 1950. A professora e pesquisadora nos alerta sobre o perigo de pensarmos literatura e ciência como duas culturas diferentes, cada uma com suas próprias aspirações e ferramentas de uso, uma como parte da “cultura humanista” e outra como parte da “cultura científica”. É possível que, principalmente na primeira metade da tese, nós tenhamos colocado o humano e a máquina em forte oposição, em duas posições muito distantes entre si, como se fosse uma batalha do homem contra a máquina. Ora, sabemos: a máquina é parte da cultura do homem. É o homem quem a cria. Mas ela também afeta o homem, o sulamericano, por exemplo, que nem mesmo acompanhou o seu desenvolvimento, o homem que, se quiser fazer parte da sociedade, precisa se adequar ao olhar proporcionado pelos programas e os sistemas veiculados por meio da máquina. Nossa separação se deu por motivos de pensarmos os estímulos subjetivos e biopolíticos que as interfaces e aparelhos tecnológicos contemporâneos proporcionam e vê-los como componentes de determinada arte textual contemporânea. Claudete Daflon nos fala das culturas da ciência e da literatura não como antagônicas, mas como diferentes formas de contribuição para o crescimento humano, e que ao longo do século XX e XXI teriam criado cada vez mais semelhanças entre si.

Uma dessas semelhanças seria a especialização. Diferente do que propôs C.P. Snow, a ciência não seria um campo para os especialistas, para os estudados, os técnicos e a arte um campo mais genérico para a população em geral. A arte, ao longo do século XX, vem também caminhando na direção da especialização, da formulação de linguagens e conceitos com ressonâncias internas bastante específicas e que são de difícil percepção e compreensão por parte daqueles que não mantêm relação cotidiana ou mesmo frequente com o campo da arte. Na ciência, a opacidade é uma maneira de viabilizar um lugar de poder, de autoridade, de regulador do discurso sobre a verdade, o saber, a vida e as coisas, e sobre quem pode e quem não pode falar sobre elas. Já na arte, uma hipótese é a de que a opacidade adquirida seja resultado de próprio questionamento da arte sobre si mesma, desenvolvida ao longo do século XX e continuado no XXI. Sobre suas formas e critérios.

Em *A desumanização da arte*, de 1925, Ortega y Gasset já indicava que a arte das vanguardas, por sua impessoalidade, sua hostilidade à tradição, era uma arte feita para artistas, ao contrário da arte figurativa, esta sim querida também pelo povo não iniciado. A arte veio, assim, ao longo do século XX, cada vez mais remetendo-se a si mesma, a diálogos, contrastes e superações dentro da sua própria historiografia. Isso porque, como diz Susan Sontag em “Uma cultura e a nova sensibilidade”, de 1965, os artistas, em trocas e empréstimos com a ciência, teriam se engajado em “programar sensibilidades”. Nisso, a arte teria investido na direção oposta a uma sensibilidade romântica, dramática, emotiva, ainda que ligada aos sentidos, às sensações. Afinal, diz Sontag, um pintor não pode simplesmente jogar tintas no espaço vazio, ele precisa de uma superfície, mesmo uma superfície vista como neutra ou sem textura.

Alex Hamburger programou certa sensibilidade ao deslocar os códigos das suas postagens para a superfície do livro. Nós reagimos, com nossos sentidos, a esse complexo. Assim como reagimos ao PDF de Raphael Sasaki com os índices dos arquivos de seu inconsciente digital trazido à superfície. Assim como reagimos com nossa sensibilidade a trabalhos que enxergam a interface digital como uma forma poética. Com nossa “nova sensibilidade”, como diz Sontag, assumindo a premissa, a qual nós assumimos nesta tese, de que a sensibilidade humana, sua subjetividade, ou seja, a consciência dessa sensibilidade não é meramente biológica, mas fruto de uma história, com “cada cultura privilegiando certos sentidos e inibindo outros”, diz ela. A tendência à quantificação, tanto consequência quanto causa da produção de dados incessante e das práticas de automonitoramento, é um dos sentidos privilegiados na cultura da exterioridade e do capitalismo digital e de vigilância que vivemos hoje.

O que tentamos fazer nesta tese foi tratar de diálogos entre essas formas de saber e de produção de sensibilidades – ciência (a ciência aplicada, das interfaces, dos monitoramentos, dos dados) e cultura (poesia, arte, narrativa), a partir de uma abordagem dos dois campos como moduladores de formas culturais e da subjetividade humana. Por vezes, soamos apocalípticos. Em parte, isso acontece por tentarmos demonstrar a relevância da questão. Nossa posição nunca foi de que a técnica, a ciência aplicada, os dados, nos deixariam “menos humanos”. Tal ação não existe com esta terminologia, visto que a natureza da humanidade é justamente estar em constante recriação de si mesma. Modificar sua subjetividade, sua poética, suas expressões e representações é da natureza humana. A ciência, a técnica, faz parte das reconfigurações do humano e de suas atividades, prática e olhares, e aqui nós exploramos principalmente mudanças que vêm

ocorrendo desde a Revolução Industrial e desembocam hoje na chamada Era Digital. Nossa ideia foi justamente investigar algumas obras que compartilham características de época em suas poéticas e também pensar o que está contido, nelas, da sociedade e do sujeito contemporâneos. Investigar, com tais obras, essa nova sensibilidade que vem se construindo, com olhar atento para os anos mais recentes, e para obras brasileiras.

Para Michel Serres, os literatos contemporâneos não teriam conseguido tornar a ciência um objeto cultural, como tentara Jules Verne no século XIX. Claudete Daflon diagnostica que a posição de Serres aponta para uma situação contemporânea: a radical dissociação entre letrados e cientistas. Nas instituições de ensino, desde a escola até as universidades, a tradição ainda é a da separação de campos de saber, como Daflon aponta, geralmente entre humanidades e ciências. No campo do entretenimento ou no campo criativo das artes mesmo, as coisas se dão menos separadas. Se pensarmos a técnica e a computação como ciências aplicadas, o futuro parece ser cada vez de mais intenso diálogo entre os campos, concentrados em um mesmo meio de trabalho: o computador. Se antes, na época de Jules Verne, um escritor trabalhava com a pena e o papel, e um cientista com lupas e tubos de ensaio, hoje tanto um quanto o outro manejam uma mesma ferramenta da trabalho. Espalhada pelo mundo, a Electronic Literature Organization⁹⁹ promove cada vez mais debates e produções, ainda que muitos de seus membros produzam trabalhos mais próximos de videogames do que textos poéticos ou literários. No Brasil, poetas como André Vallias estão mais próximos da figura do designer e do programador (como um herdeiro da poesia concreta, agora posta em movimento) do que do poeta lírico tradicional. Sem uma produção ligada à ciência computacional, mas às ciências clássicas, Jacques Fux, romancista, físico e pesquisador, pensa as relações entre literatura e matemática em Jorge Luis Borges, Georges Perec e Raymond Queneau – cujo *Cem mil bilhões de poemas* pode ser pensado como uma primeira proposta de poesia algorítmica – o livro apresenta 1014 poemas distintos feitos a partir dos mesmos 14 versos de um soneto. Na Espanha, o físico, poeta, ensaísta e romancista Agustín Fernandez Mallo cria romances hipertextuais que envolvem redes de citação de termodinâmica, lei da gravidade, programações de satélites e arquitetura da internet. São casos isolados nos cenários literários dos países, é verdade. Haveria outros, uma série de poetas e narradores digitais que justamente por veicularem seus trabalhos como locais ou fluxos na rede, onde

⁹⁹ Pode ser encontrada aqui: <https://eliterature.org>

os registros de autoria se diluem, e não em livros, acabam por obter menor destaque para o nome próprio.

Fato é que o cinema ganhou esse espaço, com um ou outro filme baseado em livro, mostrando histórias que imaginaram situações e objetos científicos ou tecnológicos hoje mais ou menos difundidos, ou nem ainda realizados. Como a produção de um animal que existiu e foi extinto, a exemplo de *Jurassic Park*, publicado em 1990 por Michael Crichton e filmado em 1993 por Steven Spielberg; ou tecnologias de vigilância, publicidade e monitoramento altamente avançadas, como em *The Minority Report*, de Philip K. Dick, de 1991, filmado também por Spielberg em 2002. A necessidade das adaptações para cinema para popularizar tais relações da literatura com a ciência é algo, nos parece, como dito anteriormente, que diz mais respeito à perda da centralidade da literatura na sociedade desde fins do século XIX. Se por um lado os autores de narrativas ficam de olho em possíveis adaptações para o audiovisual, escrevendo romances com o registro de um roteiro quase pronto, que já facilitam a impressão de darem bons filmes, ao mesmo tempo, o fato do cinema cumprir com a função clássica de narrativa referencial libera a literatura para enveredar por caminhos mais experimentais, dada uma maior despreocupação com o chamado “mercado”. Despreocupação que sempre esteve presente no campo da poesia, e que encontra em *Doctypes* e *Minha consciência*, uma despreocupação até mesmo com a leitura. Não são textos legíveis, como falamos usando as categorias de Barthes, e, talvez, nem mesmo escrevíveis. São textos deslocados. Textos visíveis. Que expõem a linguagem com a qual os cientistas construíram a máquina e sua interface. De maneira que percebemos nelas uma relação com a ciência diferente daquela que Rancière apontou entre literatura e ciência, qual seja: a comunhão com a lógica da intriga. É o que Claudete Daflon nos lembra ao dizer que

(...) As discussões desenvolvidas por filósofos e historiadores têm questionado a autonomia que se atribuiu à ciência moderna assim como têm considerado as implicações na sua consolidação como campo de conhecimento e no prestígio que alcançou. O questionamento da autoridade científica, em especial no que diz respeito a princípios como a neutralidade e a objetividade, que lhe seriam inerentes, afeta a forma como se compreendem, inclusive em perspectiva histórica, as conexões entre a esfera literária e a ciência. Por esse ponto de vista, deduz-se que um estudo assim orientado asseguraria, ao investigar os espaços e papéis assumidos por literatos e cientistas, um melhor entendimento do contexto sociocultural em que se efetivam aproximações e distanciamentos¹⁰⁰.

¹⁰⁰ DAFLON, Claudete. Uma proposta de reflexão: literatura e ciência entre luso-brasileiros setecentistas, p.31.

Como derivado da matemática e da computação, e da estatística e da programação, a forma do banco de dados seria exatamente um destes vetores com aparência de neutralidade e objetividade, mas que, se pensado ao longo do tempo, deixa revelar suas relações com a literatura. Poetas conceituais como Alex Hamburger e Raphael Sasaki, em *Doctypes* e *Minha consciência*, estão trazendo a linguagem da ciência aplicada da arquitetura de ambientes virtuais, a linguagem da programação, e a acumulação dos dados, para o campo cultural, ainda que, como costuma acontecer com propostas tão radicais, ambas ocupem espaço num certo nicho restrito, justamente porque não negociam com o leitor que não abre mão da narrativas ou da poesia lírica ou do ensinamento moral. A arte textual aqui, assume seu lugar como alegoria à maneira de Benjamin: a corporificação estética da consciência alienada. Fica em suspenso, no entanto, se há, nesta corporificação contemporânea, uma crítica à consciência alienada. Qual o lugar das obras contemporâneas – e não a de Baudelaire ou a própria *Passagens* de Benjamin – numa chamada ideologia da linguagem? Elas estão em luta contra os traumas alienantes? Ou elas se exibem limpas e deslizantes, chocando mais pela desinibição com que propõem o olhar da máquina e a linguagem que veiculam do que por uma possível crítica à transformação da subjetividade e do cotidiano? Será que tais obras investem contra a sociedade, contra a experiência da quantificação e da virtualização do ser tanto quanto investem contra noções consolidadas de poesia?

Será que a real resistência em uma sociedade que nos quantifica e nos monitora e nos transforma em índices alimentadores de estatísticas não seria justamente o formato da narrativa, que demonstra como cada personagem, mesmo em sua vida pequena, passa por momentos relevantes e significativos em sua vida, na relação consigo mesmo e com os outros? São perguntas sobre a política da estética, a política da forma. Será que bradarmos por um retorno à narrativa – à maneira como Benjamin a pensou, em sua ligação com o coletivo, seu compartilhamento com uma comunidade, em oposição ao romance, cujo centro é um indivíduo e não mais um grupo – seria a coisa mais avançada a se fazer hoje, em termos de política da estética literária?

Se formos pensar nas lutas pós-coloniais e decoloniais, percebemos que são exatamente a busca, a investigação, a reconstrução e a divulgação de narrativas (antes fraturadas, desviadas, ocultas) que se mostram como movimentos de maior efeito de resistência nos tempos presentes. Contra a invisibilização do corpo. Contra a

transformação em mero dado¹⁰¹. De maneira que, apesar do menor acesso que temos a artistas de origem africana ou descendentes de africanos usando e trabalhando a questão dos códigos, links e bancos de dados como um elemento artístico e poético dentro da abordagem pesquisada aqui (e, como lembramos no início, não na abordagem dos artistas-historiadores, da qual nos falou Giselle Beiguelman, área em que há mais artistas com repercussão, como Jaime Lauriano), a identificação do humano com o número, sua codificação em dado, é algo vivido de forma violenta pelas pessoas de origem ou descendência africana. De maneira que esse seria um outro capítulo numa tese que já está se tornando longa, um outro capítulo que, é claro, necessitaria de maior tempo de estudo para ser tratado adequadamente, e não como a menção que fazemos agora.

Fica o adendo de que cada vez mais nos intriga o fato da narrativa hoje ser o veículo de luta e libertação para alguns, enquanto para outros ela soa como despropositada, inócua, infértil. Pois alguns já tiveram suas histórias individuais e as histórias de seus povos de origem contada, enquanto outros não. De maneira que para alguns o momento atual parece ser justamente o de fabulação de novos futuros possíveis a partir da restituição das verdades ocultas e desviadas, enquanto para outros, o apego ao real e ao vivido, o apego à verdade e à abordagem realista, tanto trabalhados nos últimos anos na literatura brasileira contemporânea, parece ter se esgotado e representaria um momento de “insuficiência de fabulação”, como apontou Julián Fuks em *Ética e pós-verdade*. Talvez a complexidade dessa situação, composta de vetores que se encontram e se chocam em um mesmo momento histórico, nos leve a novas leituras e escritas.

O fato é que as questões em torno de maior ou menor aderência de algumas das obras pensadas aos valores da sociedade capitalista digital surgem porque tentamos enxergar as obras não apenas dentro da historiografia artística, como estudiosos, participantes e familiarizados, mas também em diálogo com a sociedade e seus movimentos como um todo. Neste sentido, a criação das bolhas de informação, que podem ser vistas também como grupos com diferentes referenciais – herdeiros do fim das ideias universalistas – nos leva a pensar que, por exemplo, a ferramenta da ironia só funciona como ironia quando o outro tem os mesmos referenciais de quem faz a ironia. Se eu retirar a ironia, o que fica de uma obra?, pode ser uma boa pergunta para tentarmos

¹⁰¹ Ainda que tenhamos chegado num momento histórico de tamanho absurdo, principalmente no Brasil, em que tornar-se dado já parece ser um movimento de resistência contra o negacionismo e a falsificação da verdade. Questão pela qual, no entanto, famílias moradoras de lugares menos visados pela mídia, pelo mercado imobiliário, pelos poderes públicos e, principalmente, famílias de pele preta moradoras desses locais, nunca pararam de ter de enfrentar.

compreender uma obra para fora dos próprios diálogos internos ao campo em que se insere. Se os referenciais são outros, o receptor percebe a ironia como pura agressão ou simplesmente não a compreende de maneira alguma. O tiro cai na água. Mas isto realmente é tema para uma outra pesquisa – ao mesmo tempo em que não queríamos deixar de tocar nessas questões e circunscrever esta nossa pesquisa em um ponto distante de qualquer pretensa universalidade. Ao mesmo tempo, entendemos, com Susan Sontag, que, dado o caminho tomado pela arte ao longo dos séculos XX e XXI, a aproximação dela se beneficia de estudo, leitura, meditação. Feito uma alfabetização nos códigos, como acontece para qualquer tipo de linguagem ou forma de expressão. “A arte mais interessante e criativa do nosso tempo não está acessível àqueles educados de maneira geral; ela demanda esforço específico, ela fala uma linguagem especializada”, diz Sontag. Do mesmo jeito, poderíamos dizer que quem anda pela cidade vendo pixos nos muros sem qualquer estudo sobre do que se trata, poderá enxergar apenas vandalismo e sujeira. Já para aqueles que estudam sua história e seus signos, os pixos se tornam muito mais que isso. E, logo, a cidade se torna outra.

A obra contemporânea (dos anos 1960 para cá), ao se remeter à história do seu campo e também ao contato com ideias, noções e práticas de outros campos, tornou-se tanto uma criação quanto um ato de crítica. Nisso, aponta Sontag, arte e ciência se assemelham: em seu aspecto cumulativo. Cada obra aponta para obras do passado e para diálogos com seus pares do presente, tendo assim diversas camadas e forças contidas em si, enquanto a ciência feita no tempo presente é sempre a tentativa de modelar um novo degrau na escada construída ao longo de séculos por pesquisas e descobertas do passado.

Tendo maior ou menor aderência aos valores do capitalismo digital de dados, os trabalhos de Hamburger, Pansini e outros aqui, assim como o conto de Marta Barcellos, nos provocam a pensar em que humano é este, o humano contemporâneo, que, para Achille Mbembe, está mais distante da esfera do humanismo,

Em vez de pessoas com corpo, história e carne, inferências estatísticas serão tudo o que conta. As estatísticas e outros dados importantes serão derivados principalmente da computação. [...] Já em construção, um novo tipo de vontade humana triunfará. Este não será o indivíduo liberal que, não faz muito tempo, acreditamos que poderia ser o tema da democracia. O novo ser humano será constituído através e dentro das tecnologias digitais e dos meios computacionais.¹⁰²

¹⁰² MBEMBE, A. A era do humanismo está terminando. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/eventos/564255-achille-mbembe-a-era-do-humanismo-esta-terminando>

Percebemos assim como a ciência – a ciência aplicada, a ciência da tecnologia – é também criadora, e não neutra. O fato de ser pretensamente denotativa não a exime de escolhas (dos cientistas, dos programadores, dos estatísticos). Denotar é escolher. Como Ana Kiffer nos lembrou com Édouard Glissant, um livro que apenas traga os valores de venda de pessoas escravizadas, se não conta uma narrativa por si, sugere uma narrativa, mas principalmente, com um ato de seleção e edição – e estabelecimento de critérios – escolhe a narrativa a ser apagada. A partir desses dados, se colocados em relação com outras informações, como fez Marta Barcellos em “Planta circular”, e como tentei fazer em *A última Bahia*, então podemos vislumbrar o sentido de uma narrativa se construindo, encadeamentos se formando, causas e consequências aparecendo. De maneira que, se com Hamburger e Sasaki temos o espanto e o tédio, propondo a visão do homem, de seus acessos e bloqueios, pelo olhar eletrônico da máquina, em “Planta circular” e, em minha intenção com *A última Bahia*, temos os dados como índices motivadores de narrativas. Em “Lista de compras para a festa do Miguel”, de Carol Rodrigues, a narrativa surge a partir do gênero textual da lista. Um gênero que, sem as “intromissões” da narradora-personagem que faz a lista, poderia apresentar uma relação de parceria pacífica entre o casal, e não o drama cheio de mágoa e ressentimento que se apresenta a partir do ato de fazer a lista. A sensibilidade que tanto está no fazer da lista quanto naquilo que escapa à mera listagem. Um tensionamento entre a emoção, o sentimento, o passado e a necessidade de praticidade do presente, o preciso, exato.

A forma da narrativa, trazida na pesquisa principalmente pela análise de contos, debate-se com esta nova sensibilidade justamente porque a tradição mostra que é de narrativa – ao contrário da arquitetura, da pintura, da *land art*, da colagem, da arte conceitual, da arte sonora, da fotografia, da dança, e até da poesia – o lugar do personagem. Talvez por isso Sontag tenha apontado que esta nova sensibilidade que vinha se formando não tem como produto típico a obra literária, e, dentro de todos os gêneros, muito menos o romance. O que pode significar, aos inimigos desta nova sensibilidade, que este seria justamente o tempo para escrever romances. E fabricar narrativas. Desta vez, sem que a criação literária seja considerada como o ato cultural fundamental, mas sim um participante empurrado ao lugar desafiador da periferia.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. **Notas sobre literatura**. Tradução: Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.

ALBUQUERQUE, Marco Alexandre dos Santos; MELO, Luís Roberto Melo. **Um dia na vida visto por**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2018.

ANDRADE, Oswald de. **Memórias sentimentais de João Miramar**. São Paulo: Globo, 2004.

ARISTÓTELES. **Poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 1991.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. **Escrever ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

AZEVEDO, Luciene. “A inespecificidade do romance e a anotação”. **Palavras da crítica contemporânea**. Azevedo, Luciene; Pereira, Antonio Marcos (organizadores). Salvador: Boto cor-de-rosa/ParaLeLo S13, 2017.

BADIOU, Alain. **Em busca do real perdido**. São Paulo: Autêntica, 2017.

BARCELLOS, Marta. Planta circular. **Antes que seque**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015.

_____. A oficina de escrita como lugar de (re)criação e inserção literária. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura, Cultura e Contemporaneidade. Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/29988/29988_1.PDF Acessado em 25 de abril de 2016.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. **S/Z**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

_____. “O efeito de real”. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Cultrix, 2004.

BENJAMIN, Walter. “Desempacotando minha biblioteca”. **Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Sobre os modernos e a modernidade**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

_____. **As passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2018.

BEIGUELMAN, Giselle. Impulso historiográfico. São Paulo: revista SeLecT, 2018. Disponível em: https://www.select.art.br/wp-content/uploads/sites/12/2018/09/impulso_historiografico_01102018.pdf Acessado em 12 de fevereiro de 2019.

_____. **Odiolândia**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

BERNSTEIN, Charles. **Histórias da guerra: poemas e ensaios**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BOLAÑO, Roberto. Bolaño Roubo de Livros. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vLXlmCsSx90> Acessado em 20 de maio de 2017.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção: como a arte reprograma o mundo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRIZUELA, Natalia. **Depois da fotografia – Uma literatura fora de si**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

BROOKS, Peter. **Reading for the plot**. Cambridge: Harvard University Press, 1992.

BRUNO, Fernanda. **Máquinas de ver, modos de ser. Vigilância, tecnologia e subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2013.

CAMARGO, Sílvio; CUNHA DE SOUZA, Luiz Gustavo. Axel Honneth leitor de Lukács: reificação e reconhecimento. **Pensamento Plural**. Pelotas [11]: 165-186. Julho/dezembro, 2012. Disponível em: <http://pensamentoplural.ufpel.edu.br/edicoes/11/08.pdf> Acesso em 15 de junho de 2020.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Leitores, espectadores e internautas**. São Paulo: Iluminuras, 2015.

CANDIDO, Antonio. Inquietações na poesia de Drummond. **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2017.

_____. **Formação da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2014.

CARNEIRO, Flávio. **Entre o cristal e a chama: ensaios sobre o leitor**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001.

_____. **O leitor fingido**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador**. São Paulo: Autêntica, 2012.

_____. **Suspensões da percepção. Atenção, espetáculo e cultura moderna.** São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. **24/7 – Capitalismo tardio e os fins do sono.** São Paulo: Ubu, 2016.

COELHO, Frederico. **Livro ou livro-me. Os escritos babilônicos de Hélio Oiticica.** Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.

_____; GASPAR, Mauro. Manifesto da literatura sampler. In: **Plástico Bolha**, edições ao longo de 2007. Rio de Janeiro: Disponível em: <http://www.jornalplasticobolha.com.br/pb11/texto13.htm> Acessado em 08 de outubro de 2016.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação.** Belo Horizonte: UFMG, 2007.

_____. **O demônio da teoria.** Belo Horizonte: UFMG, 2011.

DAFLON, Claudete. Uma proposta de reflexão: literatura e ciência entre luso-brasileiros setecentistas. **Veredas**, vol.19, jun-2013, p.25-49. Disponível em: <http://pesquisadores.uff.br/academic-production/uma-proposta-de-reflexão-literatura-e-ciência-entre-luso-brasileiros> Acessado em 15 de novembro de 2019.

_____; ANTUNES, Alexandre. Abaixo dos pés as tempestades: o desafio interdisciplinar. **Terra roxa e outras terras.** Revista de Estudos Literários. Volume 31, dez-2016. Disponível em: <http://pesquisadores.uff.br/academic-production/abaixo-dos-pés-tempestades-o-desafio-interdisciplinar> Acessado em 15 de novembro de 2019.

DALCASTAGNÈ, Regina. Entrevista à Revista CULT. Quem é e sobre o que escreve o autor brasileiro. 5 de fevereiro de 2018. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/quem-e-e-sobre-o-que-escreve-o-autor-brasileiro/> Acessado em 27 de março de 2018.

DANTO, Arthur. **Andy Warhol.** São Paulo, Cosac Naify, 2012.

_____. **A transfiguração do lugar comum: uma filosofia da arte.** São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2007.

DELEUZE, Gilles. Pós-scriptum sobre a sociedade de controle. **Conversações.** São Paulo: Editora 34, 1992.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo. Uma impressão freudiana.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DUNKER, Christian. **Reinvenção da intimidade – Políticas do sofrimento cotidiano.** São Paulo: Ubu, 2017.

- DWORKIN, Craig; GOLDSMITH, Kenneth (orgs.). **Against expression: an anthology of conceptual writing**. Illinois: Northwestern University Press, 2011.
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- _____. **Sobre a literatura**. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- _____. El museo en el tercer milenio. **Revista de Occidente**, número 290-291. Espanha. Julho-agosto 2005.
- EHRENBERG, Alain. **La fatiga de ser uno mismo – Depresión y sociedade**. Buenos Aires: Nueva Vision, 2003.
- FELTRON, Nicholas. **Feltron relatorios**. 2005-2004. Disponível em: <http://feltron.com/FAR14.html> Acessado em 19 de setembro de 2018.
- FIGUEIREDO, Vera Follain de. **Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio/7Letras, 2010.
- _____. Além dos limites do possível. **Políticas da Ficção**. Belo Horizonte: UFMG, 2015.
- _____. Ficção e resistência na cultura de arquivo. **Revista MATRIZES**, v.11, n.3, set-dez 2017, p.57-70.
- _____. **Da profecia ao labirinto**. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- FITTERMAN, Robert; PLACE, Vanessa. **Notes on conceptualisms**. Nova York: Ugly Ducking Press, 2010.
- FLUSSER, Vilém. **A escrita. Há futuro para a escrita?** São Paulo: Annablume, 2011.
- FRANKEL, Roy David. **Sessão**. São Paulo: Luna Parque, 2017.
- FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Vega, 1992.
- _____. **O governo de si e dos outros**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- FOSTER, Hal. An archival impulse. **October**, Vol.110, pp 3-22. Massachusetts: MIT Press, 2004.
- _____. **O retorno do real**. São Paulo, Cosac Naify, 2014.
- FUKS, Julián. A insuficiência da fabulação na literatura contemporânea. **Ética e pós-verdade**. Porto Alegre: Dublinense, 2017.
- GALERA, Daniel. Obsolescência. Newsletter enviada pelo autor em 7 de maio de 2019.
- GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais – Morfologia e História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GINZBURG, Jaime. Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios. **Alea: Estudos Neolatinos**, vol.5, n.1, jan-jul 2003. Disponível em:

https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2003000100005

Acessado em 03 de novembro de 2019.

GOLDSMITH, Kenneth. **Fidget**. Nova York: Coach House Books, 2000.

_____. **Soliloquy**. Nova York: Granary Books, 2001.

GOMES, Renato Cordeiro. Janelas indiscretas e ruas devassadas. Duas matrizes para a representação da cidade. **Políticas da Ficção**. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

GROYS, Boris. **Arte Poder**. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora da PUC-Rio, 2010.

HAMBURGUER, Alex. **Doctypes**. Rio de Janeiro: Circuito, 2015.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Rio de Janeiro: Vozes, 2015.

_____. **Sociedade da transparência**. Rio de Janeiro: Vozes, 2016.

_____. **No exame – perspectivas do digital**. Rio de Janeiro: Vozes, 2018.

_____. **Psicopolítica – O neoliberalismo e as novas técnicas de poder**. São Paulo: Ayine, 2018.

HARARI, Yuval. **Homo Deus: Uma breve história do amanhã**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

KANGUSSU, Imaculada. Marx, Benjamin e o fetichismo da mercadoria. **Sapere Aude**, v.6 – n.11, 2015.

KAKUTANI, Michiko. **A morte da verdade**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2018.

KAPROW, Allan. A Educação do Não-Artista, Parte I (1971). **Concinnitas: Revista do Instituto de Artes da UERJ**, ano 4, nº4, março de 2003.

KIFFER, Ana. A escrita e o fora de si. **Expansões contemporâneas – Literatura e outras formas**. Belo Horizonte, 2014, p.47-68.

LOPES, Denílson. Estéticas do artifício, estéticas do real. **Novos realismos**. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

JAMESON, Frederic. **Pós-modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1997.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. **Sopro**, número 20. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. **História e consciência de classe**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

MAIA, Elisa. Jenny Holzer: entre a palavra e a imagem. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura, Cultura e Contemporaneidade. Rio de Janeiro, 2012. Acesso: http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/1012035_2012_completo.pdf

MANOVICH, Lev. **The language of new media**. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001. _____ . **AI Esthetics**. Moscou: Strelka Press, 2019. Disponível em: <http://manovich.net/index.php/projects/ai-aesthetics> Acessado em 10 de janeiro de 2020.

MASCARO QUERIDO, Fabio. Fetichismo, reificação e fantasmagoria: Walter Benjamin leitor de Marx. **Herramienta – revista de debate y critica marxista**. Buenos Aires. Sem data. Disponível em: https://herramienta.com.ar/articulo.php?id=2234#_ftn1 Acessado em 15 de janeiro de 2020.

MARTINHAGO, Fernanda; CAPONI, Sandra. Breve história das classificações em Psiquiatria. **Revista Internacional Interdisciplinar INTERthesis**: Santa Catarina, 2019.

MBEMBE, Achille. A era do humanismo está terminando. Tradução de André Langer. Site do Instituto Humanitas Unisinos: São Paulo, 2017. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/eventos/564255-achille-mbembe-a-era-do-humanismo-esta-terminando> Acessado em 22 de março de 2018.

PANSINI, Diego. **Nenhuma poesia**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019.

PATO, Ana. **Literatura expandida – arquivo e citação na obra de Dominique Gonzalez-Foerster**. São Paulo: Edições Sesc: Associação Cultural Videobrasil, 2012.

PEDROSA, Celia; KLINGER, Diana; WOLFF, Jorge; CÁMARA, Mario. **Indiccionario do contemporâneo**. Belo Horizonte: UFMG, 2018.

PERFLOFF, Marjorie. A invenção da colagem. **O momento futurista**. São Paulo: EDUSP, 1993

_____. **O gênio não-original**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

PIGLIA, Ricardo. Teoría del complot. **Revista Casa de las Américas**, Havana, n.245, p.1, out-dez. 2006, disponível em: <http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistacasa>

_____. **O último leitor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **Formas breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

- PORTELA, Patrícia. **A coleção privada de Acácio Nobre**. Porto Alegre: Dublinense, 2017.
- PROSE, Francine. **Para ler como um escritor**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- PUCHEU, Alberto. **Do tempo de Drummond ao (nosso) de Leonardo Gandolfi. Da poesia, da pós-poesia e do pós-espanto**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2014.
- PUJOL FILHO, Reginaldo. **Não, não é bem isso**. Porto Alegre: Não editora, 2019.
- RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. São Paulo: Editora 34, 1995.
- _____. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2005.
- _____. **O fio perdido. Ensaio sobre a ficção moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2017.
- RICOUER, Paul. **Tempo e narrativa – vol.1. A intriga e a narrativa histórica**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- RODRIGUES, Carol. Lista de compras pra festa do Miguel. **Sem vista para o mar**. São Paulo: Edith, 2015.
- ROSA, Hartmut. **Aceleração. A transformação das estruturas temporais na modernidade**. São Paulo: UNESP, 2019.
- SASSAKI, Raphael. **Minha consciência**. São Paulo: Shiva Press, 2017.
- SANT'ANNA, André. **Amor**. Rio de Janeiro: Oito e meio, 2014.
- SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- _____. **Depois do afeto? Os destinos do realismo contemporâneo. Políticas da Ficção**. Belo Horizonte: UFMG, 2015.
- SCWHARCZ, Roberto. **As ideias fora de lugar**. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2014.
- SHIELDS, David. **Reality hunger – a manifesto**. Londres: Vintage, 2011.
- SOUZA, Eneida Maria de. A biografia, um bem de arquivo. **Alea: Estudos Neolatinos**, vol.10, no.1. Rio de Janeiro, jan-jun 2008.
- STELARC. Entrevista a Academy of Media Arts, Colônia, Alemanha. Sem data. Disponível em: https://web.stanford.edu/dept/HPS/stelarc/a29-extended_body.html Acessado em 03 de junho de 2018.
- SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo das letras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- TAVARES, Gonçalo M. **Atlas do corpo e da imaginação**. Lisboa: Caminho, 2013.

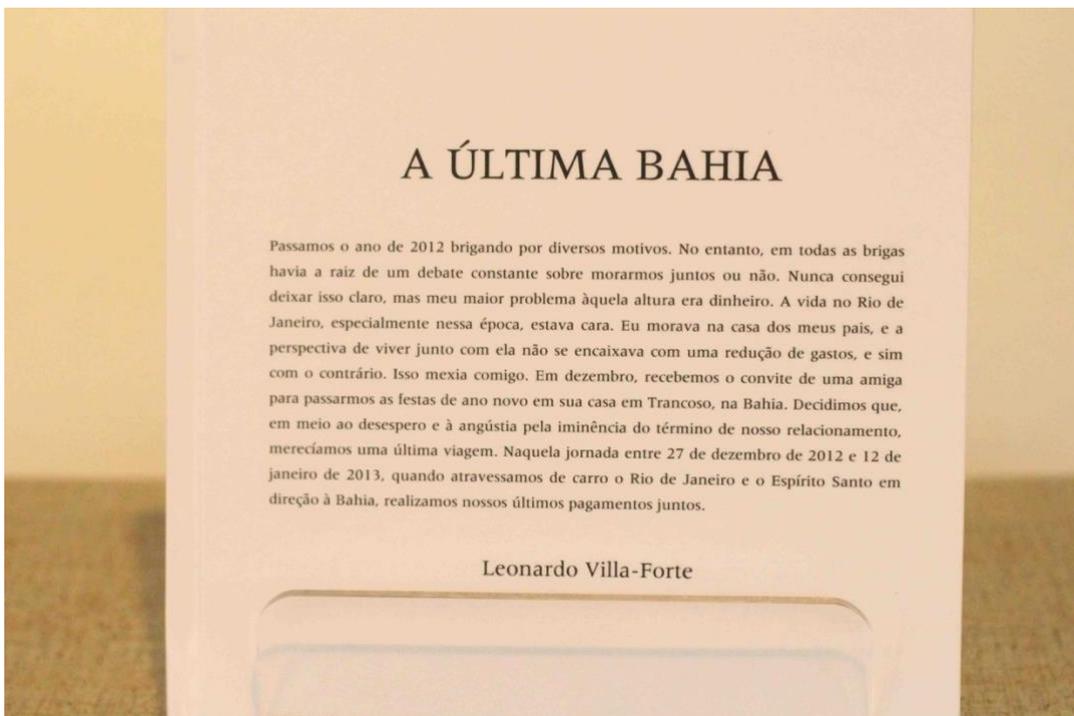
- THIRY-CHERQUES, Hermano Roberto. Max Weber: o processo de racionalização e o desencantamento do trabalho nas organizações contemporâneas. **Rev. Adm. Pública** vol.43, n.4. Rio de Janeiro, jul-ago 2009. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-76122009000400007 Acessado em 03 de março de 2020.
- TODOROV, Tzevetan. **A literatura em perigo**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- TORRES, Bolívar. Literatura do acaso. **Jornal O GLOBO**. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/literatura-do-acaso-as-experiencias-com-bot-what-would-say-518117.html> Acessado em 15 de abril de 2020.
- ULMER, L. Gregory. “The objetct of post-criticism”. **Postmodern Culture**. Org: FOSTER, Hal. Londres: Pluto Press, 1985.
- VICENTE, José Luis de. “Armazenando o eu: sobre a produção social de dados”. **Futuros possíveis**, 2015. São Paulo: Peirópolis, 2014.
- VILLA-FORTE, Leonardo. **A última Bahia**. Edição artesanal do autor, 2013.
- _____. **O explicador**. Rio de Janeiro: Editora Oito e Meio, 2014.
- _____. O meu trabalho. **Revista Garupa**. Edição 978-85-561-1970-3. Rio de Janeiro: Garupa, 2015.
- _____. **Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI**. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Editora da PUC-RJ/Relicário Edições, 2019.
- VIRILIO, Paul. **Estética da desapareição**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- WOLF, Gary; DE GROOT, Martijn. A Conceptual Framework for Personal Science. **Front. Comput. Sci.** 2:21. Suíça, 2020. Disponível em: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fcomp.2020.00021/full#h12> Acessado em 15 de julho de 2020.
- WOOD, James. **Como funciona a ficção**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- _____. **A coisa mais próxima da vida**. São Paulo: SESI-SP, 2017.
- ZAFRA, Remedios. **El entusiasmo – Precariedad y trabajo creativo en la era digital**. Barcelona: Anagrama, 2017.

7. APÊNDICE: TRECHOS DE A ÚLTIMA BAHIA



Passamos o ano de 2012 brigando por diversos motivos. No entanto, em todas as brigas havia a raiz de um debate constante sobre morarmos juntos ou não. Nunca consegui deixar isso claro, mas meu maior problema àquela altura era dinheiro. A vida no Rio de Janeiro, especialmente nessa época, estava cara. Eu morava na casa dos meus pais, e a perspectiva de viver junto com ela não se encaixava com uma redução de gastos, e sim com o contrário. Isso mexia comigo. Em dezembro, recebemos o convite de uma amiga para passarmos as festas de ano novo em sua casa em Trancoso, na Bahia. Decidimos que, em meio ao desespero e à angústia pela iminência do término de nosso relacionamento, merecíamos uma última viagem. Naquela jornada entre 27 de dezembro de 2012 e 12 de janeiro de 2013, quando atravessamos de carro o Rio de Janeiro e o Espírito Santo em direção à Bahia, realizamos nossos últimos pagamentos juntos.

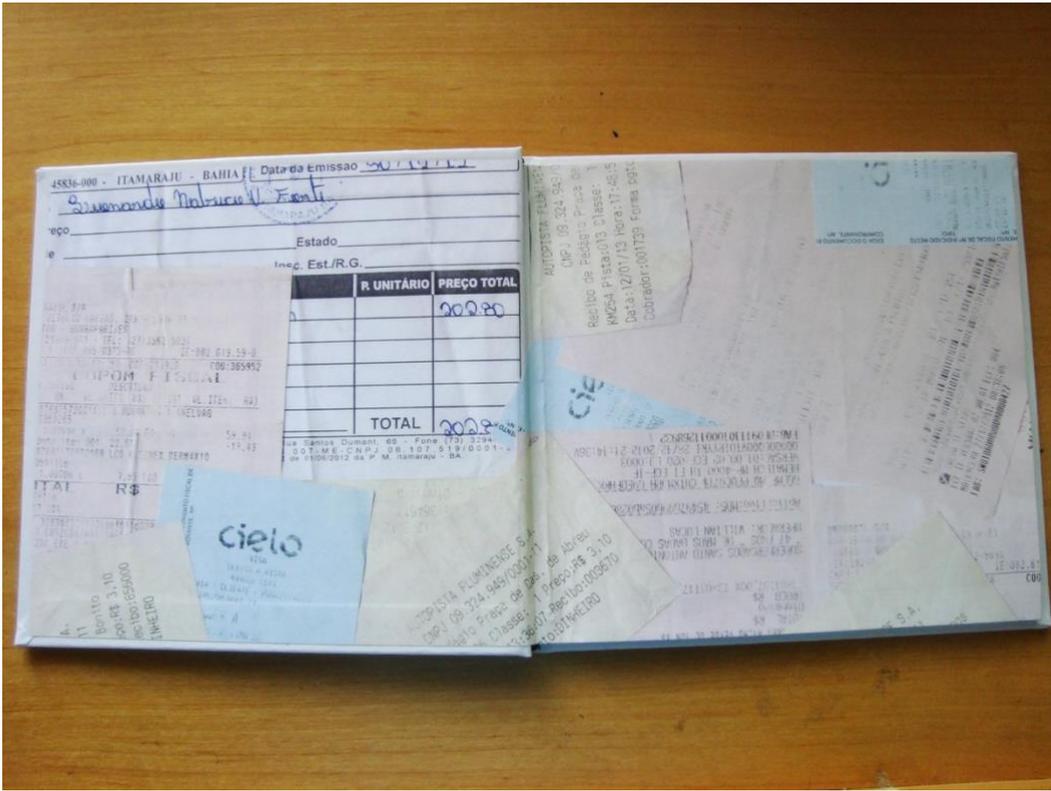
Leonardo Villa-Forte



A ÚLTIMA BAHIA

Passamos o ano de 2012 brigando por diversos motivos. No entanto, em todas as brigas havia a raiz de um debate constante sobre morarmos juntos ou não. Nunca consegui deixar isso claro, mas meu maior problema àquela altura era dinheiro. A vida no Rio de Janeiro, especialmente nessa época, estava cara. Eu morava na casa dos meus pais, e a perspectiva de viver junto com ela não se encaixava com uma redução de gastos, e sim com o contrário. Isso mexia comigo. Em dezembro, recebemos o convite de uma amiga para passarmos as festas de ano novo em sua casa em Trancoso, na Bahia. Decidimos que, em meio ao desespero e à angústia pela iminência do término de nosso relacionamento, merecíamos uma última viagem. Naquela jornada entre 27 de dezembro de 2012 e 12 de janeiro de 2013, quando atravessamos de carro o Rio de Janeiro e o Espírito Santo em direção à Bahia, realizamos nossos últimos pagamentos juntos.

Leonardo Villa-Forte





2. E enchemos o tanque.

çamos a água do motor, calibramos o pneu, verificamos o estepe. Entre uma coisa e outra, discutimos. Tínhamos dúvidas sobre a viabilidade emocional da viagem. Mais de uma hora se passou da compra da garrafa de água na loja do posto até o pagamento da gasolina. A checagem da água do motor, a calibragem do pneu, a verificação do estepe e a nossa discussão não geraram recibos.



3. Na ponte Rio-Niterói, nosso primeiro pedágio.

A ponte estava engarrafada. Levamos mais de meia hora para cruzá-la.

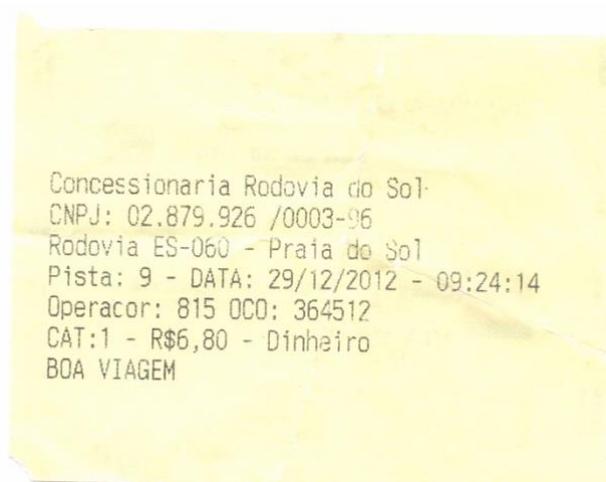
DROGASIL S/A
 RUA GETULIO VARGAS, 219 - LOJA 01
 CENTRO - GUARAPARI/ES
 CEP:29200-180 - TEL: (27)3362-5031
 CNPJ:61.585.865/0375-86 IE:082.619.59-0

28/12/2012 12:49:26U CCF:215923 COO:365952

CUPOM FISCAL

ITEM	CODIGO	DESCRICAÇÃO	QTD.	UN.	VL.UNIT(R\$)	ST IAT	VL.ITEM(R\$)
001	07897572001411	& NUVARING 1 ANELVAG					
	CI:0360265						
		1,000Un x	59,94	F1	A		59,94
		desconto item 001	22,51				-13,49
002	07891172172168	LCO KLEENEX DERM4X10					
	CI:0551106						
		1,000Un x	7,85	T00	A		7,85
TOTAL R\$							54,30
TEFDEBITO							54,30
T00=17,00%							
MD-5: 32836f53ff20bdef611d029223bc1c02 Ve:117 COSZCDSZARSRSAES*360057*5670134*1 SIACFISC.EXE V:08.02.01 Op:062138 Laiza Da Silv --> & = PIS/COFINS 0% Lei 10147/00 Você economizou em descontos 13,49 NAO FAZENOS TROCAS SEM O CUPOM FISCAL							
CNPJ/CPF consumidor: NAO OBTIDO NOME: LEONARDO NABUCCO VILAFORTE END: 97000129620269000120059/EXCLUSIVO 2xX+T!bSp~RTW/x@#=#+X-SbR=V*hpXRS#xps~RQ\$/KSShb# ZPH ZPH/2EFC LOGGER ECF-IF VERSAO:03.04.00 ECF:002 LJ:0292 OPR: AAAAAAAAAAOCNSIAUP 28/12/2012 12:50:10U FAB:ZP030814407							

7. No dia seguinte, fomos a uma farmácia. Compramos um anel vaginal anticoncepcional. A atendente perguntou se eu gostaria de me cadastrar. Perguntei quais eram as vantagens em me cadastrar. A moça explicou. Preenchi um formulário e me tornei cliente cadastrado da Drogasil. Isso nos proporcionou um desconto de 22,51% no produto. Adquirimos também lenços de bolso.



11. Segundo dia de estrada rumo à Bahia.

Pagamos pedágio na altura do quilômetro 30 da ES-060, mais conhecida como Rodovia do Sol, ainda em Guarapari. Ficamos felizes com o recibo nos desejando “BOA VIAGEM”. Os recibos da BR-101 não haviam nos desejado nada.

19. Deixamos a casa de Trancoso. Almoçamos no mesmo restaurante do dia anterior. O caixa eletrônico da cidade continuava em manutenção. Tínhamos dinheiro suficiente para comer e beber em Caraíva e pagar parte da hospedagem, mas precisávamos fazer as transferências de metade do valor da reserva de três dias na Pousada Beira Mar e de um dia no Hotel Porto Abralhos, nossa parada após Caraíva.

Uma opção seria transferir por Internet usando a rede coletiva de uma lan-house do Quadrado. Isso não nos pareceu uma boa ideia. Tentamos meus pais. Estavam viajando, e seus celulares, fora de área. A mãe dela estava no Rio, porém, atolada de trabalho. Disse que não podia interromper suas atividades pelo tempo necessário para solucionar o nosso problema.



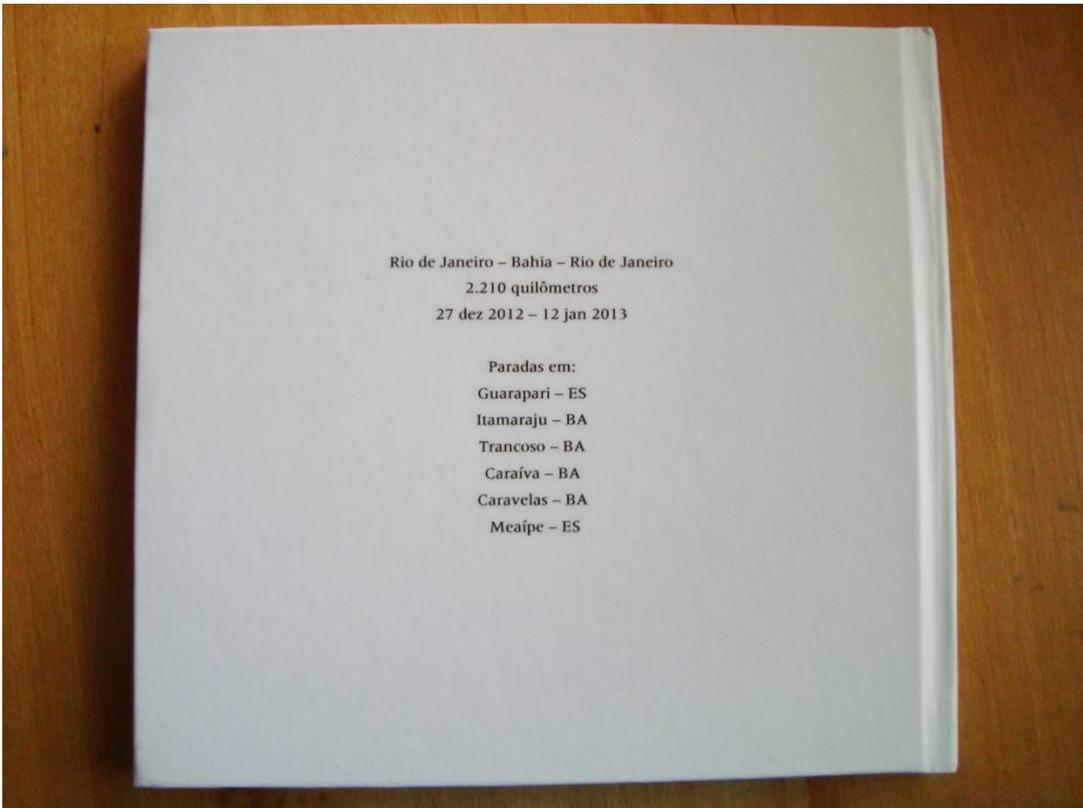
Pouco depois, nos ligou dizendo que havia tentado falar com a gerente da sua conta, mas não conseguiu. Esperávamos sentados. Na nossa frente, o caixa em manutenção. A mãe dela ligou de novo. Disse que havia tentado mais uma vez e nada. A hora passava. Resolvemos pegar a estrada e contar com a sorte. Uma viagem deveria ser assim. No meio do caminho, a mãe dela liga e anuncia: a transferência estava feita. Prosseguimos rumo à Caraíva, península onde não existem caixas eletrônicos.



26. A ausência daquele recibo mexeu comigo. Já era desagradável aceitar as coisas que não geravam recibos. Ter um recibo, mas perdê-lo... Eu precisava de um recibo. Fui até a recepção, paguei a conta da hospedagem. Deixáramos o lugar somente no dia seguinte, mas agora eu já tinha um recibo. Esse ela não ia jogar fora.

AUTOPISTA FLUMINENSE S.A.
CNPJ 09.324.949/0001-11
Recibo de Pedágio da Praça de Campos
KM 124 Pista:005Classe: 1 Preço:R\$ 3,10
Data:12/01/13 Hora:15:32:29 Recibo:025739
Cobrador:000131 Forma pgto:DINHEIRO

Sáimos da Pousada Lagoa da Mata, em Meaípe e tomamos a BR-101 em direção ao Rio de Janeiro. O
neiro pedágio da volta foi na altura de Campos, já em nosso estado natal.



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Leonardo Villa-Forte

ENTRE TRAMAS E DADOS:

**Da experiência narrativa à subjetividade quantificada
em certa poética contemporânea**

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da PUC-
Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Letras

Orientadora: Vera Lúcia Follain Figueiredo

Rio de Janeiro
Agosto de 2020