

Literatura digital e memória no contexto tecnopoético latino-americano

Claudia Kozak

Este texto apresenta alguns dos resultados de minha pesquisa sobre as políticas das tecnopoéticas contemporâneas latino-americanas. Em particular, o texto enfoca a relação entre literatura digital e formas de problematizar a questão da memória no contexto da cultura digital. Após uma apresentação de conceitos que permitem dar um marco de referência – tecnopoéticas; domínio e disposição digital; técnica, memória e temporalidade – analisam-se obras de dois artistas latino-americanos contemporâneos cuja produção pode ser lida, ao menos em parte, como literatura digital: o mexicano Eugenio Tisselli e a argentina Gabriela Golder.

Tecnopoéticas e domínio digital

Entendo por *tecnopoéticas* as práticas artísticas que implicam numa conceptualização do fazer artístico em relação simultânea com a téc-

nica artística e com o fenômeno técnico-social que dá forma a certos modos de ver o mundo em cada tempo e lugar. Toda tecnopoética supõe, assim, teorias e concepções acerca do fazer artístico e técnico, as quais podem ser lidas explícita ou implicitamente nas obras. Embora toda arte implique uma dimensão técnica, as tecnopoéticas seriam modos de assumir, desde o fazer, ao mesmo tempo o espaço técnico-artístico e o espaço técnico-social.

Em particular, as tecnopoéticas *digitais* assumem em formas diversas o que chamo – um pouco com um jogo de palavras – o *domínio digital* no qual se inscrevem, isto é, o ambiente, a disposição e a dominação digital.

Nossas vidas, hoje, se passam, em grande medida, em ambientes, entornos, territórios e localizações digitais. Domínio digital é, nesse cenário, um ambiente envolvente, como atmosfera que, devido à sua envolvimento, parece ubíqua e não localizada, mas que tem, apesar disso, localizações precisas, como endereço de IP, URL, GPS, que são formas para nomear, na língua da atmosfera digital, algumas dessas localizações. Entretanto, em tais ambientes, ao se envolverem as abreviaturas, suas significações completas aparecem e desaparecem simultaneamente. Ou seja, a significação está lá, mas um pouco escondida; se desdobramos as abreviaturas, no entanto, suas significações se põem em evidência: em inglês, *Internet Protocol Address*, *Uniform Resource Locator*, *Global Positioning System*.

As tecnopoéticas que tratam sobre e com o assunto são consideradas, muitas vezes, em relação com a tecno-vigilância. O “*art-veillance*” (BRIGHENTI, 2010) e as “estéticas da vigilância” (LINS e BRUNO, 2010) implicam uma linha de trabalho artístico muito presente na América Latina, as quais, embora não sejam objeto deste artigo, considero uma linha tecnopoética interessante, que impulsiona um estranhamento em relação aos sentidos naturalizados da

vigilância distribuída em rede (BRUNO, 2013) na vida cotidiana contemporânea, incluindo, mas, também, levando para além a vigilância panóptica disciplinar da visibilidade, uma vez que dissemina uma vigilância menos visível, que eu chamaria de *vigilância algorítmica*, vinculada “ao monitoramento, coleta e classificação de informações sobre indivíduos e populações no ciberespaço” (BRUNO, 2013, p.22). [1]

Domínio digital é também a disposição dos objetos técnicos digitais, entendendo por disposição a *forma em que estes se dispõem* no mundo e as *características dos dispositivos* que os orientam. Em conhecidos conceitos de Lev Manovich (2006) a disposição digital envolve: representação numérica (em termos de código digital programável), modularidade (estrutura modular composta de coleções de elementos discretos), automação (dos processos, derivada das possibilidades da representação numérica e da modularidade), variabilidade (capacidade de produzir versões potencialmente infinitas) e transcodificação entre a lógica do computador – com suas categorias, tais como os processos e os pacotes de dados, as classificações e as concordâncias, os algoritmos e a estrutura de dados – e a lógica cultural que organiza a significação humana e social, além da informatização. De acordo com Manovich, ambas as lógicas se influenciam e produzem uma cultura do computador, uma cultura digital que organiza nossas maneiras de estar no mundo ou de compreender a realidade. As tecnopoéticas digitais devem, então, ser consideradas em relação com essa mútua influência.

Mas também deveríamos ter em conta que essa cultura digital implica muito geralmente percursos estandardizados pelos quais as pessoas interagem com os dispositivos digitais. E, nesse sentido, o domínio digital pode ser entendido como dominação, ou, ao menos, como construção de sentidos hegemônicos. As tecnopoé-

ticas que tratam sobre isso muitas vezes tentam desnaturalizar tais percursos e esses sentidos sempre que reconhecem a estandardização intrínseca aos objetos técnicos digitais, sem a qual não teríamos cultura digital alguma, no sentido em que todo objeto digital supõe a estabilização técnica de certos padrões que garantem seu funcionamento (BERTI, 2017).

Tecnopoéticas digitais, memória e temporalidade

Se avançarmos agora sobre o tema específico deste artigo, tecnopoéticas digitais e memória, creio ser relevante perguntar-se pelas relações entre memória, técnica e tempo. Isto é, se as tecnopoéticas se relacionam de alguma maneira com a memória, não é somente porque elas tratam o tema da memória, algo que, por sinal, elas podem fazer, mas, sim, porque enquanto técnicas, elas implicam uma relação em vários níveis com a temporalidade e com a memória.

A filosofia tem muitas maneiras de abordar isso. Para alguns filósofos da técnica, por exemplo, Bernard Stiegler (2006), ou, ainda, Peter Sloterdijk (2000), se pudermos pensá-lo assim, a técnica é primeiramente uma questão de tempo. De acordo com Sloterdijk (2000), em disputa com Heidegger, seres humanos são primeiro técnicos e logo linguísticos. O gesto de lançar uma pedra para matar um animal, por exemplo, é gesto de rasgar o meio ambiente envolvente em puro presente em que o animal pré-humano morava antes de ser homem. E esse é um gesto técnico no tempo. Os seres humanos moram assim em passado e futuro, não em permanente presente do animal que já não podem ser, embora o sejam também. No mesmo sentido, de acordo com Ortega y Gasset (2006), a técnica é sempre

projeto: para ter técnica é preciso imaginação, vale dizer, projetar no tempo uma ideia.

E aquilo para que a relação entre técnica e tempo seja possível é justamente a intermediação da memória, a capacidade de entrelaçar passado, presente e futuro. Contudo, embora a humanidade seja sempre produto da técnica, da memória e da temporalidade, há diferentes formas culturais de organizar isso. Para Henri Bergson, por exemplo, uma coisa é o tempo cronológico que permite organizar a vida cotidiana dos homens, e outra muito diferente é a duração como dimensão da existência no tempo. Uma dimensão na qual presente, passado e futuro se entrelaçam e permitem a *memória pura*, afirma Bergson:

Em resumo, a pura duração poderia ser não outra coisa que uma sucessão de câmbios qualitativos que se fundem, que se penetram, sem contornos precisos, sem tendência alguma para exteriorizar-se uns em relação com outros, sem parentesco algum com o nome: isto seria a heterogeneidade pura. (BERGSON 1994, p. 16) [2]

Ainda mais, acrescentaria, memória pura e duração são, para Bergson, condição da criação e da invenção. O novo, que tanto tem a ver com a técnica – embora frequentemente na forma da novidade, que somente implica a substituição de uma coisa por outra e não o radicalmente novo (KOZAK, 2012) – é questão da memória. Frente a um tempo linear, extensivo, homogêneo, a duração propõe um tempo simultâneo, intensivo, heterogêneo. Muitas vezes, as práticas das vanguardas do princípio do século XX foram pensadas desse modo (BUCK-MORSS 2004). E se fosse possível analisar algumas tecnopoéticas digitais em direção para duração, mas não em direção para o tempo cronológico, talvez pudéssemos ter aí alguma coisa interessante.

Como adiantei, a sociedade digital, a sociedade informacional se ordena, porém, segundo uma simultaneidade que não logra o novo, mas apenas a novidade. Walter Benjamin, a quem interessou em parte a perspectiva de Bergson, achava que informação – a superabundância de notícias, por exemplo – se ligava ao esquecimento antes que à memória, que ele considerava mais afim da noção do relato (BENJAMIN 1982 e 1986).

De tudo isso, derivam-se vários problemas gerais que podem ser considerados, alguns dos quais, tentarei dar conta de forma particular na análise de obras de literatura digital na última parte deste texto. Há, por um lado, relação entre memória e grande disponibilidade tecnológica que poderia conduzir a uma indiferença por superexposição, a um esquecimento por novidade, coisa que alguns autores analisam em relação com a superabundância de imagens e textos na cultura digital, sua aparição e desaparecimento vertiginosa na web (BORHNAUSEN, 2014), não porque verdadeiramente sejam impossíveis de acessar – aspecto que tem a ver mais com a obsolescência tecnológica, como veremos – mas devido à rapidez com que desfilam antes em fluxo contínuo e substitutivo. Mas, por outro lado, também, a relação entre obsolescência tecnológica e esquecimento (HOFMAN y ROZO, 2009) é muito presente na cibercultura, algo que se debate frequentemente na crítica das tecnopoéticas digitais, enquanto se dá com bastante assiduidade a impossibilidade de acessar as obras de apenas vinte ou, ainda, menos anos atrás; o que, em termos de temporalidade da história, é praticamente nada. Isso porque, para que os conteúdos na Internet tenham algum grau de estabilidade, é preciso trabalho constante de suporte técnico. As causas da obsolescência são muitas: desde simples erros informáticos e falta de atualizações por parte dos artistas, até empresas que descontinuam *software* proprietário com o qual as obras foram criadas.

E, finalmente, tudo isso leva à pergunta mais abarcadora, que é a de como fazer sentido nesse presente contínuo e fluido que não dura.

Contudo, há quem ache que esses problemas assim planteados ficam ancorados em categorias por demais “modernas”. Nesse sentido, há uma noção do teórico e crítico José Luis Brea que poderia ajudar a enfocar de outro modo a questão. Embora no contexto de sua apresentação, no livro *Cultura_RAM* (2007), a crítica resulte talvez otimista por demais. O autor fala de duas maneiras de pensar a memória no trânsito de consolidação da cultura digital. De um primeiro momento em que, na cultura digital, ainda era possível o funcionamento de uma memória do arquivo, do documento e do monumento, a um novo momento em que se trata, sobretudo, de uma cultura da memória de processo e rede. Se bem que há, ainda agora, no computador, uma memória de armazenamento, uma memória ROM (*Read-Only Memory*), de modo que a cultura tem se virado para uma memória de processamento, memória RAM (*Random Access Memory*), mais fluida e instável.

Em termos da filosofia dos objetos digitais, e segundo um artigo recente de Yuk Hui (2017) que analisa a proposta de Stiegler, por exemplo, os objetos digitais seriam memórias externalizadas – mas também fluidas, segundo Brea – que condicionam nossa recuperação do passado e antecipação do futuro. É o que Stiegler entende como retenção terciária que suplementa os modos da “consciência tempo”, segundo Husserl, que envolvem a retenção primária (a retenção do agora) e a retenção secundária (a recordação da retenção primária). A grande diferença é que a retenção primária e a secundária são finitas, enquanto a terciária se liga com um repertório infinito de memórias feitas possíveis pela digitalização. Ainda mais, a retenção terciária funciona também como fonte para as duas primeiras, com as quais adquire em grande medida certo grau de autonomia, o que

abre perguntas em relação ao controle social, no sentido em que os objetos digitais e seus algoritmos controlam a retenção.

Assim, como é que fazemos sentido nesta cultura da memória externalizada, fluida e instável? As tecnopoéticas se perguntam muitas vezes isso. Por exemplo, na literatura digital, se pode constatar uma tensão entre memórias “modernas” ligadas aos conceitos do arquivo, coleção, estabilização, e as disposições das memórias em fluxo e processo do entorno digital, que a leitura tenta fixar, embora momentaneamente.

Literatura digital, fluxos e memórias^[3]

Entendo por literatura digital um tipo de literatura expandida, em geral multimídia, isto é, que envolve imagem, texto, som, mas que evidencia um alto grau de implicação da linguagem verbal com função poética, se inscrevendo marginalmente na instituição literária a partir de um diálogo mais ou menos específico com a história literária em sentido amplo, e com a literatura tecno-experimental em particular. A diferença da literatura associada ao livro é literatura gerada em/por/desde/para dispositivos eletrônicos, atualmente digitais, quer dizer, por fora dos meios eletrônicos analógicos (a rádio, a televisão, vídeo analógico gravado em fitas magnéticas, por exemplo). Literatura programada em código binário através da criação e uso de diversos *softwares* e experimentada em vinculação com interfaces digitais. Não é literatura digitalizada, como traslado de textos desde o meio impresso para a tela do computador, mas nascida digital e em cujos procedimentos é intrínseca a criação ou utilização do código informático (código fonte e código executável) e da estrutura de dados.

Na América Latina, e tendo em conta, além disso, contextos de desenvolvimento geopolítico desigual, uma linha significativa da literatura digital é sensível às interdependências sociais, políticas e econômicas implicadas nos dispositivos digitais. Embora artistas assumam esses dispositivos como potências criativas, tais interdependências, como aponte, em realidade, são partes dos dispositivos. Haveria então uma tensão intrínseca nas artes digitais quando assumem os aspetos sociais, políticos e económicos da cibercultura. Daí, há também uma tensão entre um dentro e um fora das paisagens tecnológicas contemporâneas, globalizadas e estandardizadas e seu *domínio* digital.

A isso se agrega a problematização que se dá, em algumas zonas da literatura digital latino-americana, de realidades interculturais que implicam em deslocar-se de modelos artísticos hegemónicos ocidentalizados. Neste sentido, destacam, por exemplo, algumas produções atuais de Eugenio Tisselli, artista mexicano que pode ser conhecido por seu projeto *ojoVoz*, no qual, como ele mesmo comenta (2015b), intervém não só na qualidade de artista, mas de *infiltrado* em equipas transdisciplinares de biólogos e agrónomos que trabalham em comunidades, em geral, de campesinos. Essa posição do artista/infiltrado tem por objetivo habilitar processos de produção de relatos. Assinala, assim, Tisselli (2015b) que projetos como

Sauti ya wakulima, em Tanzânia, ou *Los ojos de la milpa*, em Serra Mixe de Oaxaca, são intentos por inserir o presente das comunidades campesinas (que muitos modernos chamam arrogantemente passado) em nosso próprio presente urbano (...) eu me infiltro nas comunidades com as que trabalho e convivo. Procuo instigar assim a criação de *memórias comunitárias digitais*. (grifos meus)

Nesse sentido, contra a fluidez e a instabilidade da circulação de informações na cibercultura, os projetos de *ojoVoz* procuram reinventar o relato concebido como coisa da memória comunitária. Porém, isso não é feito completamente por fora do domínio digital, mas *nele e contra ele*. O que permite vincular esses projetos com os modos da duração em que passado-presente-futuro, dizíamos com Bergson, se entrelaçam dando lugar a um acontecimento *novo*, em sentido forte, e não somente inovador.

Outra obra de Tisselli que problematiza a relação entre memória e textualidade na cibercultura é *The 27th. El 27*, uma obra de ativismo artístico algorítmico ou de poesia conceitual tecnológica que ele põe abaixo o rótulo de *política algorítmica* e que intervém no necrocapitalismo contemporâneo – conceito que Tisselli (2015a) reformula a partir da noção de necropolítica de Achille Mbembe. Trata-se de uma obra onde um algoritmo controla traduções aleatórias para o inglês de fragmentos do artigo 27 da Constituição mexicana, após sua reforma neoliberal, de 2013. Esta reforma trata da posse de recursos naturais nacionais, de modo que possam ser desviados para propriedades privadas.

O algoritmo de tradução que intervém é disparado pelo mercado. No ângulo esquerdo superior da obra se lê o seguinte texto explicativo: “Cada vez que o Índice Composto da Bolsa de Valores de Nova York (Símbolo: NYA) fechar com uma variação porcentual positiva, um fragmento do artigo 27 da Constituição Política dos Estados Unidos Mexicanos será traduzido automaticamente para o inglês” (*Figura 1; Figura 2*).

Até agora, a obra foi posta em linha duas vezes: a primeira vez, em 1º de janeiro de 2014, há vinte anos da assinatura do Tratado de Livre Comércio de América do Norte (TLCAN), mais conhecido por sua sigla em inglês, NAFTA. A segunda vez, em fevereiro de

2016, uma vez que o texto da Constituição foi substituído quase completamente pela tradução automática para o inglês. Segundo informa o autor (Tisselli, comunicação pessoal, 1º de fevereiro de 2017) no presente – desde fim de outubro de 2017–, o algoritmo deixou de funcionar devido a um erro ainda não determinado, o qual poderia ter relação com o modo com que os dados captados desde a Bolsa de Valores de Nova York são extraídos. Mas, certamente, o texto da Constituição foi já novamente substituído quase por completo pela tradução automática para o inglês. Tudo indica que, assim que for corrigido o erro do algoritmo, a obra poderá ser relançada. O que indica também que, por ser obra digital, no ciberespaço, ela está sujeita a flutuações e instabilidades, e que, tal como Tisselli prefere pensar nela, é mais uma performance que obra fixa (comunicação pessoal, 31 de janeiro de 2017). Obsolescência tecnológica é, assim, parte da obra e, portanto, sintoma de memória precária que dança na corda bamba.

The 27th. El 27.

[EN] Each time the New York Stock Exchange Composite Index (Symbol: ^NYA) closes with a positive percent variation, a fragment of the 27th article of the Mexican Constitution is automatically translated into English. [more]

[ES] Cada vez que el Índice Compuesto de la Bolsa de Valores de Nueva York (Símbolo: ^NYA) cierra con una variación porcentual positiva, un fragmento del artículo 27 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos será traducido automáticamente al inglés. [más]

Code: ^NYA
Name: NYSE COMPOSITE INDEX
Last closing price: 10773.443
Last closing date: 7/15/2016
Last closing time: 4:54pm
Percent Change: -0.125%

ARTICULO 27. LAND PROPERTY AND FALLING WATERS WITHIN THE BOUNDARIES OF THE NATIONAL TERRITORY. ORIGINALLY CORRESPONDS TO THE NATION, LA CUAL HA TENIDO Y TIENE EL DERECHO DE TRANSMITIR EL DOMINIO DE ELLAS A LOS PARTICULARES, CONSTITUYENDO LA PROPIEDAD PRIVADA.

LAS EXPROPIACIONES SOLO PODRAN HACERSE POR CAUSA DE UTILIDAD PUBLICA Y MEDIANTE INDEMNIZACION.

THE NATION WILL HAVE AT ALL TIMES THE RIGHT TO IMPOSE ON PRIVATE PROPERTY MODALITIES THAT DICTATES THE INTEREST PUBLIC, ASI COMO EL DE REGULAR, EN BENEFICIO SOCIAL, EL APROVECHAMIENTO DE LOS ELEMENTOS NATURALES SUSCEPTIBLES DE APROPIACION, IN ORDER TO MAKE AN EQUITABLE DISTRIBUTION OF WEALTH PUBLIC, CUIDAR DE SU CONSERVACION, LOGRAR EL DESARROLLO EQUILIBRADO DEL PAIS Y EL MEJORAMIENTO DE LAS CONDICIONES DE VIDA DE LA POBLACION RURAL Y URBANA, EN CONSECUENCIA, WERE RENDERED MEASURES NECESSARY TO ORDER HUMAN SETTLEMENTS AND ESTABLISH APPROPRIATE PROVISIONS, USOS, RESERVATIONS AND DESTINATIONS OF LANDS, AGUAS Y BOSQUES, A EFECTO DE EJECUTAR OBRAS PUBLICAS Y DE PLANEAR Y REGULAR LA FUNDACION, CONSERVACION, MEJORAMIENTO Y CRECIMIENTO DE LOS CENTROS DE POBLACION; PARA PRESERVAR Y RESTAURAR EL EQUILIBRIO ECOLOGICO; PARA EL FRACCIONAMIENTO DE LOS LATIFUNDIOS; PARA DISPONER, EN LOS TERMINOS DE LA LEY REGLAMENTARIA, LA ORGANIZACION Y EXPLOTACION COLECTIVA DE LOS EJIDOS Y COMUNIDADES; PARA EL DESARROLLO DE LA PEQUEÑA PROPIEDAD RURAL; PARA EL FOMENTO DE LA AGRICULTURA, DE LA GANADERIA, DE LA SILVICULTURA Y DE LAS DEMAS ACTIVIDADES ECONOMICAS EN EL MEDIO RURAL, Y PARA EVITAR LA DESTRUCCION DE LOS ELEMENTOS NATURALES Y LOS DAÑOS QUE LA PROPIEDAD PUEDA SUFRIR EN PERJUICIO DE LA SOCIEDAD.

CORRESPONDE A LA NACION EL DOMINIO DIRECTO DE TODOS LOS RECURSOS NATURALES DE LA PLATAFORMA CONTINENTAL Y LOS ZOCALOS SUBMARINOS DE LAS ISLAS, DE TODOS LOS MINERALES O SUSTANCIAS QUE EN VETAS, MASTO MASAS O YACIMIENTOS, CONSTITUYAN DEPOSITOS CUYA NATURALEZA SEA DISTINTA DE LOS COMPONENTES DE LOS TERRENOS, TALES COMO LOS MINERALES DE LOS QUE SE EXTRAIGAN METALES Y METALOIDES UTILIZADOS EN LA INDUSTRIA; LOS YACIMIENTOS DE PIEDRAS PRECIOSAS, GEM SALT AND THE SALT FORMED DIRECTLY BY THE WATERS MARINE, PRODUCTS DERIVED FROM THE DECOMPOSITION OF ROCKS, CUANDO SU EXPLOTACION NECESITE TRABAJOS SUBTERRANEOS; LOS YACIMIENTOS MINERALES U ORGANICOS DE MATERIAS SUSCEPTIBLES DE SER UTILIZADAS COMO FERTILIZANTES; LOS COMBUSTIBLES MINERALES SOLIDOS; EL PETROLEO Y TODOS LOS CARBUROS DE HIDROGENO SOLIDOS, LIQUIDOS O GASEOSOS;

Figura 1 - Eugenio Tisselli, The 27th. El 27, mercado em baixa, julho 2016. Captura da tela.

The 27th. El 27.

[EN] Each time the New York Stock Exchange Composite Index (Symbol: ^NYA) closes with a positive percent variation, a fragment of the 27th article of the Mexican Constitution is automatically translated into English. [\[more\]](#)

[ES] Cada vez que el Índice Compuesto de la Bolsa de Valores de Nueva York (Símbolo: ^NYA) cierra con una variación porcentual positiva, un fragmento del artículo 27 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos será traducido automáticamente al inglés. [\[más\]](#)

Code: ^NYA
Name: NYSE COMPOSITE INDEX
Last closing price: 12341.01
Last closing date: 10/31/2017
Last closing time: 5:27pm
Percent Change: +0.17%

ARTICLE 27. LAND PROPERTY AND FALLING WATERS WITHIN THE BOUNDARIES OF THE NATIONAL TERRITORY, ORIGINALLY CORRESPONDS TO THE NATION, WHICH HAS HAD AND HAVE THE RIGHT TO TRANSMIT THE DOMAIN OF THESE INDIVIDUALS, CONSTITUTING PRIVATE PROPERTY.
EXPROPRIATIONS MAY ONLY BE BECAUSE OF USEFULNESS PUBLIC AND THROUGH COMPENSATION.
THE NATION WILL HAVE AT ALL TIMES THE RIGHT TO IMPOSE ON PRIVATE PROPERTY MODALITIES THAT DICTATES THE INTEREST PUBLIC, AS WELL AS THE REGULAR, SOCIAL BENEFIT, IMPROVING THE DEVELOPMENT OF NATURAL RESOURCES; IN ORDER TO MAKE AN EQUITABLE DISTRIBUTION OF WEALTH PUBLIC, CUIDAR DE SU CONSERVACION, LOGRAR EL DESARROLLO EQUILIBRADO DEL PAIS Y EL MEJORAMIENTO DE LAS CONDICIONES DE VIDA DE LA POBLACION RURAL Y URBANA. CONSEQUENTLY, WERE RENDERED MEASURES NECESSARY TO ORDER HUMAN SETTLEMENTS AND ESTABLISH APPROPRIATE PROVISIONS, USOS, RESERVATIONS AND DESTINATIONS OF LANDS, WATER AND FORESTS, IN ORDER TO EXECUTE WORKS TO PUBLIC AND TO PLAN AND REGULATE THE FOUNDATION, CONSERVACION, IMPROVEMENT AND GROWTH OF POPULATION CENTRES; TO PRESERVE AND RESTORE THE ECOLOGICAL BALANCE; FOR THE FRACTIONATION OF THE ESTATES. PARA DISPONER, OF THE INCOME THE ORGANIZATION AND COLLECTIVE EXPLOITATION OF THE EJIDOS AND COMMUNITIES; PARA EL DESARROLLO DE LA PEQUEÑA PROPIEDAD RURAL, FOR THE PROMOTION OF AGRICULTURE, DE LA GANADERIA, OF THE FORESTRY AND OF THE OTHER ACTIVITIES ECONOMIC IN THE MIDDLE RURAL, AND TO PREVENT THE DESTRUCTION OF THE NATURAL ELEMENTS AND GIVE THEM TO YOU THAT THE PROPERTY MAY

Figura 2 - Eugenio Tisselli. The 27th. El 27, mercado em alta, outubro 2017.
Captura da tela.

Por outra parte, o mercado com o qual a obra dialoga é associado aqui com a política, enquanto *The 27th. El 27* pode se vincular também com interesses econômico-políticos, como os que no México se ocultam, por exemplo, detrás da desapareção forçada dos 43 estudantes em Ayotzinapa, mencionados por Tisselli (2015a) no ensaio que publicou em relação com esta obra, e que ele vincula como o necrocapitalismo contemporâneo.

Visualmente, também a intrusão do texto em inglês em letras vermelhas que substituem os grises originais do texto em espanhol pode ser associada facilmente com essa linha de sangue do necrocapitalismo, além de que as cores – branco, verde e vermelho – são basicamente aquelas da bandeira mexicana. Sobre um fundo branco, o texto se reparte em duas grandes zonas: a inferior mostra o artigo 27 da Constituição mexicana; a superior fica subdivida em dois painéis, o da esquerda inclui o título e o breve texto explicativo já mencionado, em letras pretas; o da direita, um retângulo que mostra em tempo real a informação do fechamento do mercado de valores, a

cada dia, sobre um fundo vermelho – se o mercado fechou em baixa –, ou verde –, se fechou em alta. As cores da bandeira do México aparecem assim, inversamente, cada vez que o texto de sua Constituição é invadido.

Assim, a obra pode ser lida como literatura digital conceitual que discute os modos em que tanto o capital como as linguagens naturais e artificiais intervêm na cultura globalizada contemporânea. O espanhol transmuta em inglês por meio de um algoritmo que captura informação do mercado financeiro global. E essa informação dispara uma mistura de linguagens natural e artificial. Mas, como assinala Tisselli (2015a), não se trata de propor uma inversão que nos liberte da política algorítmica do necrocapitalismo, senão, pelo contrário, de aprofundar ainda mais para direção habitual que adota essa política: quando o mercado fica em alta, a qualidade da linguagem natural decresce, já que o espanhol é substituído por um inglês macarrônico “incorreto, mas eficaz” (2015a). Nenhuma língua ganha: não o espanhol, que vai desaparecendo do texto, não o inglês que o substitui, convertido em uma língua robótica. Há uma coisa da ordem da memória da língua, e seus territórios, que se dilui na transformação do texto e nos interpela desde essa ausência.

O que me permite chegar, por último, a algumas ideias em torno de uma zona das obras de Gabriela Golder, artista argentina. Obras que tanto ela mesma como seus críticos chamam de net.art em geral, mas que sem dúvidas podem ser lidas como poesia digital, em particular. Nessas obras também a memória, a língua e os jogos de localização e deslocalização ficam em primeiro plano.

Por exemplo, *Postales* (2000), um trabalho hipermidial em linha que, de acordo com a apresentação inicial da autora, “fala sobre uma poética do estrangeiro”, e que nos confronta com uma navegação na qual o deslocamento é central. Isso porque há passagens entre idio-

mas, no entanto, a obra apresenta aleatoriamente textos em espanhol e francês, incluindo textos que, ao passar sobre o cursor, mudam para o outro idioma; passagens entre gêneros discursivos diversos – diários íntimos e de viagem, poesia, prosa poética – e passagens entre linguagens que incluem imagens visuais, sons, movimentos e textos.

Integro este trabalho ao que chamo de “corpus migrante da literatura digital latino-americana”, ou seja, um grupo de obras em quantidade considerável que exhibe, discute, dissemina deslocamentos entre linguagens, de uma posição latino-americana, muitas vezes como um comentário em relação aos processos de migração promovidos pela própria globalização. Os próprios artistas são muitas vezes migrantes. Certamente, os deslocamentos das pessoas adquirem diferentes nuances nos contextos de globalização – mais ou menos desejados, forçados ou dramáticos, dependendo do caso –, o que significa que, em geral, o deslocamento de artistas não pode ser atribuído ao mesmo teor que a migração forçada dos deslocados da globalização, ou pelo menos não com o mesmo dramatismo. Porém qualquer experiência migrante deixa uma marca. Embora o deslocamento seja motivado por razões pessoais, econômicas ou profissionais, é permitido ler nas obras a partir de uma série de procedimentos que muitas vezes assumem a estranheza produzida pela diferença linguística.

Postales contem 220 telas – um “cartão postal” em cada caso – que aparecem de acordo com rotas interativas que, no entanto, quem lê/interage não pode predeterminar; aparecem, portanto, na leitura com certo grau de aleatoriedade, embora não sejam completamente aleatórias. Assim, às vezes, algumas rotas parecem sempre levar a um beco sem saída, isto é, a uma tela a partir da qual não se pode continuar; às vezes há caminhos circulares de algum tipo; às vezes, há uma janela *pop-up* que dá instruções de navegação, mas outras vezes, quando é mais esperado, essas instruções não aparecem.

Nesse sentido, o trabalho funciona com alguma opacidade, sobretudo porque os hiperlinks que permitem a interação não são mostrados, mas estão ocultos em muitos dos cartões postais em áreas que não são necessariamente óbvias, então, quem interage deve entrar em sua busca, com insistência, para poder continuar. É um procedimento que exhibe o “reverso do enredo” da cultura digital, desacostumando a vinculação que temos com a navegação online que, em geral, tende a ser amigável e eficiente como forma de manter a atenção do usuário da Internet.

O surgimento de *pop-ups*, além disso, mostra claramente a materialidade da interface como uma forma de desnaturar as rotas e a referencialidade da obra, uma vez que não só esses *pop-ups* podem conter instruções de navegação, mas também notificações estranhas, como as janelas de notificação que indicam na boca do programa “je ne parle pas français” ou “tu ne parles pas espagnol”. Na interação usual com computadores, esses tipos de janelas *pop-up* acostumam-se a um tipo de diálogo com o programa que nos alerta sobre alguma impropriedade por parte de nossa interação. Neste caso, o efeito do distanciamento é reforçado, é claro, porque os *pop-ups* geralmente não nos dizem que não falam francês ou que nós não falamos espanhol. É verdade que essas frases podem ser enunciadas pelo “eu” da obra, o sujeito do enunciado que é reconhecido em uma voz que constantemente fala sobre o deslocamento, o deslocamento de um sujeito em trânsito, a impossibilidade de estar completamente em um idioma outro ou o medo do esquecimento. Mas, do lado da leitura de *Postales*, os *pop-ups*, que também são difíceis de fechar – eles abrem uma e outra vez e, novamente, devemos insistir para fechá-los –, não falam com o interlocutor interno (em espanhol rioplatense: “vos”) do “eu” enunciado nos textos, mas para os leitores fora da obra, destinatários diretos da interface.

A estética de *Postales* é minimalista e íntima. As cores são muito poucas: tela preta, letras e linhas brancas, cinzas ou vermelhas, imagens em branco e preto ou com cores apagadas. Várias fotos de família, paisagens urbanas, corpos nus que ligam uma história de desarraigamento e esquecimento com uma história de amor se entrelaçam com os itinerários. As imagens ou textos podem ficar fixos, suspensos na tela, mas, também, às vezes têm movimento, movem-se horizontalmente ou verticalmente. O conjunto oferece uma narrativa da viagem fragmentada em um tom de prosa poética um pouco opressiva ou melancólica que, embora pareça focada apenas na história de intimidade de um “eu” e um “você” – também um “je” e um “tu”, mesmo “moi” e “toi” que em alguns dos cartões postais são trocados entre si ao passar o cursor sobre o texto –, também fala a partir das imagens e do dispositivo da história que excede o íntimo e conecta a viagem com o desarraigamento (*Figura 3; Figura 4*).

O trabalho, por outro lado, cai também do lado da obsolescência tecnológica, já que atualmente o som não funciona e a artista, que não é programadora, o deixou de alguma forma à deriva.

Outro trabalho de Golder que converte o net.art em literatura digital é *Rescate* (2009), uma obra construída com palavras extraídas, resgatadas de livros censurados durante a última ditadura militar na Argentina. Palavras lembradas, voltadas do esquecimento através de um algoritmo aleatório, uma estrutura de dados e a interação daqueles que pretendem lê-las. As palavras aparecem aleatoriamente na tela e nos pedem para prendê-las passando o cursor. Em um fundo branco, essas palavras soltas em tipografia negra e traço regular se movem, se engrandecem, como se viessem do fundo para o primeiro plano, e assim criam poemas visuais e sonoros – apenas por contiguidade – que se formam e se deformam, se fazem e desfazem (*Figura 5*).



Figura 3 - Gabriela Golder, Postales, captura da tela.



Figura 4 - Gabriela Golder, Postales, captura da tela.



Figura 5 - Gabriela Golder, Rescate, captura da tela.

Pouco depois de começar a interagir, percebemos que é necessário estar atentos à aparição das palavras que mais nos convocam, de modo que, quando são capturadas, elas se aproximam e seu som é modificado. Em primeiro momento, as palavras que aparecem na tela são ditas por uma voz que, como a tipografia, é regular, mas quando são “presas” pelo cursor, em vez disso, elas são ditas em um sussurro. Daí que, como em muitas outras obras da literatura digital, cada texto é muitos textos, tanto quanto a nossa atividade de leitura/ interação dura. “Porque são ditas, as palavras são. Porque são ditas, escapam para o esquecimento”, diz o texto explicativo da obra da própria autora, qual texto curatorial.

Como é que as múltiplas variações e combinações de *Rescate* fazem sentido? É possível trazer uma ausência à presença? É possível *lembrar* na interação com o automatismo algorítmico digital? Em primeiro lugar, o paratexto do trabalho – como esse texto curatorial ou de apresentação intitulado “Sobre o projeto” – enquadra e dá sentido geral, cria um marco a partir do qual nossa atividade de leitura selecionará zonas para tornar visíveis e audíveis algumas e deixar as outras passarem. Mas os poemas que podemos assim criar continuam. Eles não ficam fixos. Eles chegam ao primeiro plano momentaneamente e depois se dispersam sem que a mesma escolha de palavras seja oferecida novamente na mesma ordem. Assim, são construídos poemas efêmeros que ressoam apenas naqueles que interagiram nesse preciso momento e lugar. De tal maneira, a obra permanecerá como uma caixa de som potencial. O que está ligado a essa noção de memória instável, fluida, de processo e de rede. O próprio arranjo digital coloca isso em evidência.

Quanto às palavras específicas que nos são oferecidas nesta obra, não está claro de que livros eles vêm. É apenas explicado que poderiam ter sido outros livros e outras palavras. Mas estes são, e,

com eles, fazemos poemas basicamente nominais. Observa-se, de fato, que esta seria uma poesia substantiva, nominal, feita quase que inteiramente de substantivos, muito poucos adjetivos e muito poucos verbos, quase sempre em infinitivo, nominalizados. Quase nada mais. Resgatadas do esquecimento, da ausência, as palavras são ditas e, portanto, são. Por isso, elas se nomeam, e por isso elas modulam outra voz sendo evocadas e trazidas à presença. Dar nome, dar palavra, na ausência de corpos ausentes, pessoas desaparecidas e histórias silenciadas, é o que o *Rescate* exige. Em vez de corpos, livros ausentes trazidos ao presente em palavras dispersas e sussurros. Algo que, na ausência desses corpos violentamente negados, ainda é necessário, embora seja em redes fluidas, sempre em processo e inacabadas.

Em conclusão, as obras analisadas mostram a potência de experimentar roteiros alternativos da memória no contexto do dispositivo digital. Mostram também que ainda ao tomarem posição contra a ilusão de uma memória fixa ou definitiva, não o fazem apenas por seguirem o fluxo da corrente do domínio digital, mas para encontrar outras memórias possíveis e habitáveis. Assim, este tipo de literatura reinventa a memória das memórias digitais contemporâneas. Uma tarefa que vale à pena assumir.

Notas

- [1] Alguns exemplos: obras do artista mexicano Rafael Lozano Hemmer, concebidas como plataformas de intervenção pública que envolvem o desvio de sistemas robóticos, vigilância informática e redes telemáticas (<http://www.lozano-hemmer.com/index.php>); Rabioso (2012-2013), do coletivo argentino Funka (Silvia Sánchez, Natalia Forcada), instalação que intervém no debate pela espetacularização da privacidade forçada dia a dia com câmeras de seguridade

(<https://www.facebook.com/funka.colectivodearte>); vídeos e instalações do artista brasileiro Lucas Bambozzi; como Tempo desfalcado (2012) y SPIO, self surveillance system, instalación robótica, (www.lucasbambozzi.net); obras de literatura digital como Intimidad do argentino Leonardo Solaas, composta com capturas da tela do árvore de diretório completo do seu computador (<http://solaas.com.ar/works/intimidad/>), ou a obra Degenerativa (2005) do mexicano Eugenio Tisselli, com um algoritmo corruptor do texto visível cada vez que o leitor entra no site, que poderia ser lido como mecanismo aleatório de vigilância sobre a atividade no ciberespaço (<http://motorhueso.net/degenerativa/>).

- [2] Minha tradução da versão em espanhol.
- [3] Fragmentos deste apartado são reelaborações do desenvolvido em KOZAK, 2017.

Referências

BENJAMIN, Walter. “Experiencia y pobreza”. Discursos interrumpidos I. Madrid: Taurus, 1982. p. 165-173.

_____. El narrador. Sobre la obra de Nikolai Leskov. Sobre el programa de la filosofía futura. Barcelona: Planeta-Agostini, 1986. p. 189-211.

BERGSON, Henri. Memoria y vida. Barcelona: Altaya, 1994.

BERTI, Agustin. “La referenciabilidad discreta de las Palabras esquivas: procedimientos de la Poesía web argentina”. Perífrasis, Bogotá, v. 8, n. 15, ene.-jun., 2017, p. 10-28.

BORHNAUSEN, Diogo (2014). “Memória, disponibilidade e excesso: Sobre as (in) capacidades do consumo das memórias virtuais”. Disponível em: <http://www.espm.br/download/Anais_Comunicon_2014/gts/gt_sete/GT07_BORNHAUSEN.pdf>. Acesso em: dia mês abreviado ano.

BREA, José Luis. Cultura _RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica. Barcelona: Gedisa, 2007.

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

BUCK-MORSS, Susan. Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste. Madrid: Antonio Machado Libros/La balsa de la medusa, 2004.

HOFMAN, Vanina y ROZO, Consuelo (Orgs.). Conservación del arte electrónico: ¿qué preservar y cómo preservarlo? Buenos Aires: CCEBA, 2009.

HUI, Yuk. “¿Qué es un objeto digital?”. Virtualis, Ciudad del México, v. 7, n. 15, ene.-jun., 2017, p. 81-96.

KOZAK, Claudia. “Poesia digital e políticas do acontecimento”. In.: FERRAZ, Maria Cristina Franco e BARON, Lia Cabral (Orgs.), Potências e práticas do acaso: o acaso na filosofia, na cultura e nas artes ocidentais. Rio de Janeiro: Editora Garamond/FAPERJ, 2012, p. 193-210.

_____. “Literatura expandida en el dominio digital”. El taco en la brea. Centro de Investigaciones Teórico-Literarias (CEDINTEL), Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe. Año 4, n. 6, nov. 2017, p. 220-245. Disponível em: <<http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ElTacoenlaBrea/issue/archive>>. Acesso em: 01 jan. 2018.

LINS, Consuelo e BRUNO, Daniela. “Práticas artísticas e estéticas da vigilância”. In.: BRUNO, Fernanda Bruno, KANASCHIRO, Marta e FIRMINO, Rodrigo (Orgs.) Vigilância e visibilidade. Espaço, tecnologia e identificação. Porto Alegre: Sulina, 2010.

MANOVICH, Lev . El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. Buenos Aires: Paidós, 2006.

BRIGHENTI, Andrea Mubi (2010). “Artveillance: At the Crossroads of Art and Surveillance”. *Surveillance & Society*, Vol. 7, n° 2, 2010, p. 137-148. Disponível em: <<http://www.surveillance-and-society.org/ojs/index.php/journal/article/viewArticle/artveillance>>. Acesso em: 16 fev. 2018.

ORTEGA Y GASSET, José. “Meditación de la técnica” [1939]. In: _____. *Meditación de la técnica y otros ensayos*. Madrid: Alianza, 2006.

SLOTERDIJK, Peter. “La domesticación del ser. Por una clarificación del claro”. In: _____. *Sin salvación. Tras las huellas de Heidegger*. Madrid: Akal, 2011.

STIEGLER, Bernard. La técnica y el tiempo I. El pecado de Epimeteo. Hondarribia: Hiru, 2002.

TISSELLI, Eugenio (2015a). “Article 27 | Artículo 27”. Urgeurge (Ultimate Reseau General intellect Emerges). Disponível em: <<http://urgeurge.net/2015/03/09/article-27-articulo-27/>>. Acesso em: 30 jan. 2018.

_____. (2015b). “Poéticas, lo humano a flote. Entrevista a Eugenio Tisselli, por Isaura Leonardo”. Registromx. Disponível em: <<http://registromx.net/ws/?p=5708>>. Acesso em: 20 jun. 2017.

Websites de artistas referenciados

<http://motorhueso.net/>

<http://www.gabrielagolder.com/>