

**Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas**

CIBERCULTURA E ARTE “IN VITRO”

Jorge Luiz Borges Bezerra

Brasília
2007

Jorge Luiz Borges Bezerra

CIBERCULTURA E ARTE “IN VITRO”

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, para obtenção do título de Doutor em Teoria Literária.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Araujo

Brasília
2007

Jorge Luiz Borges Bezerra

Cibercultura e arte “in vitro”

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, para obtenção do título de Doutor em Teoria Literária.

Brasília, 2007.

Prof. Dr. Ricardo Araújo (Orientador) - TEL/UnB

Prof. Dr. Jorge Luiz Antônio - FPA/SP

Prof. Dr. Roland Azeredo Campos - IF/UNB

Profa. Dra. Cíntia Schwantes - TEL/UnB

Prf. Dr. João Viannei Cavalcanti Nuto - TEL/UnB

Prof. Dr. Rogério Lima - TEL/UnB

DEDICATÓRIA

Este trabalho gostaria de fazer homenagem a um ensaísta, e poeta – Octavio Paz; e ao crítico da cultura Jean Baudrillard, em que pesem analogia e ironia pertencerem a campos distintos.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Estadual do Maranhão, patrocinadora.

E apesar de limitações e impedimentos (paralizações de biblioteca; nesta (em laboratório de informática) perda parcial ou total de arquivo; aqui, acervo precário, acolá, indisponibilização de infraestrutura material (computadores, por exemplo), etc.

RESUMO

As novas tecnologias digitais oriundas da Informática e Cibernética, juntamente com o desenvolvimento no âmbito das ciências biológicas (engenharia genética, biotecnologia, por exemplo) infiltram-se cada vez mais no tecido social configurando o mais recente horizonte do que se vem atualmente convencendo chamar de “cibercultura” e de seus produtos, o ciberespaço, as comunidades virtuais, a realidade virtual e sua simulação em tempo real, a imagem sintética, ciberarte e poesia digital, hipertextual, etc. De acordo com Pierre Lévy, filósofo da informação e das tecnologias comunicacionais, a “virtualização” se apresenta como conceito central que poderia explicar o conjunto das atuais transformações em âmbito de uma ciber-sócio-cultura tecnológica (em prosseguimento a um processo de evolução da espécie humana em resposta a um fenômeno por ele designado de “antropogênese por virtualização”). Com o auxílio de autores como Jean Baudrillard, Eduardo Subirats, Walter Benjamin, Paul Virílio, este trabalho acadêmico busca discutir o alcance e a pertinência da aplicabilidade dos conceitos do virtual e da virtualização como agentes de uma “inteligência coletiva” e do “universal sem totalidade” na condição de principais produtos da tecnociência que se desenvolve contemporaneamente, descritos e argumentados pelo filósofo do neo-iluminismo em questão, a fim de que se discuta seu entendimento da arte enquanto “virtualização da virtualização”. A segunda parte deste trabalho trata da Poesia Visual, desse gênero de poesia experimental, intersemiótica, nascida do vanguardismo poético concretista, do poema processo, semiótico, etc, dos efeitos e alterações em seu modo de produção e em seu potencial expressivo proporcionados pelas novas tecnologias digitais. De uma poesia que, acompanhando o ritmo frenético do surgimento de tecnologias midiáticas, desprende-se da bidimensionalidade da página e se “desterritorializa” pelas redes e dispositivos hipertextuais do ciberespaço (de supermercados,

também). Recorre para tanto à teorização de autores como Philadelpho Menezes, Jorge Luiz Antônio e Antônio Miranda, dentre outros.

Palavras-chave: arte e tecnologia, cibercultura, virtual, virtualização, poesia visual, poesia digital.

ABSTRACT

This work explores the emerging field of cyberculture in its relationship with art and technology, computer-mediated telecommunication such as the internet and the World Wide Web (cyberspace, virtual communities, virtual reality, visual, digital poetry and so on). In order to achieve his purpose, divided in two parts, it discusses some concepts, specifically virtual and virtuality as “part” of reality, cyberspace as a metaphorical space of computer systems and networks. It focuses on the work of Pierre Lévy (among others like Jean Baudrillard, Eduardo Subirats, Walter Benjamin and Paul Virilio) a world-leading thinker on “collective intelligence” and cyberculture; on the development on information and digital networks, hypertextual communication. This work develops the concept of “digital virtualization” as an alternative one to Pierre Lévy’s theory that speculate the art in his technological context is a “virtualization of virtualization”. As an interdisciplinary work, the second part of it, focused on Philadelpho Menezes’ works and papers, discusses the visual poetry in order to study the phenomena of transition into the digital and “virtual” technological language. The new digital technologies has provided the contemporary experimental poetry with a new potential source of expressive instruments such as three-dimensional appearance and hypertextual links.

Key-words: technological art, cyberculture, cyberspace, virtual, visual and digital poetry.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: a Virtualização Pós-moderna	11
Capítulo 1	
As Aporias do Virtual	19
1.1 A Arte da Virtualização	37
1.2 A Virtualização da Arte	50
Capítulo 2	
A Arte na Época de sua Virtualização Digital	64
Capítulo 3	
Do Analógico ao Hiperanalógico: o visual da poesia e a poesia do visual.....	93
3.1 “Vide Verso”: o koito/zen da metapoesia visual	114
3.2 A poesia visual na Época da eletricidade: o poema em rede	124
CONCLUSÃO: O Pintor da Vida Pós-Moderna	131
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	143

INTRODUÇÃO: a virtualização pós-moderna

Because something is happening
But you don't know what it is
Do you, Mister Jones – Bob Dylan

“The Medium is the Message” it is a look-around to see what's happening.
It is a collide-oscope of interface situations” – M. McLuhan

A atual sinergia que se configura do interior de uma pós-modernidade sócio-cultural entre arte e tecnologia alcança dimensões até então insuspeitas. Da reprodutibilidade técnica da obra de arte (fotografia, fonógrafo, cinema, rádio, televisão e vídeo) às tecnologias informática e cibernética de numerização, assiste-se a um turbilhão de experimentalismo que vai da imagem sintética e infográfica à criação de ambientes virtuais multiusuário; da poesia digital hipertextual à experiências com inteligência artificial e artefatos teleguiados, nanotecnologia, realidade virtual e ampliada, dando forma a um hibridismo e a uma colagem interdisciplinar que apontam para um cenário diferenciado de uma cibercultura telemática e pós-biológica. Multiplicaram-se nos últimos 50 anos as poéticas científicas, sobretudo no campo da engenharia genética (a clonagem humana em série que prolonga a seleção natural e a evolução das espécies) e de inteligência artificial (clonagem de faculdades mentais como raciocínio lógico-matemático, da imaginação programada) cujo denominador comum não é mais a produção de bens materiais, mas o mapeamento e manipulação de dados informação). Com efeito, técnicas e tecnologias constituem uma parcela significativa do aparato e mesmo do patrimônio cultural humano, que desde seus

albores e ao longo de toda sua história, povoada de ferramentas, utensílios e máquinas, movidos mecânica ou à eletricidade, manualmente ou à força dos ventos, se inscrevem ontem como extensão do corpo, hoje como virtualização da máquina cerebral, de forma absoluta e cada vez mais no conjunto de suas atividade. A partir do século XIX com a pedra fundamental fincada pela fotografia (em preto e branco) e sua fotointerferência nas artes plásticas e desdobramento sobre a pragamática e imagética literária, de forma contudo seminal arte e tecnologia, mais que consolidando, vão tanto na escalada quanto no ocaso do século XX consagrando uma parceria e, sem precedentes, celebrando um mesmo destino.

A “pele da cultura” (KERCKHOVE, 1997), a sociedade da informação (CASTELLS, 1999), sociedade pós-industrial, pós-moderna e pós-biologia; sociedade do capitalismo tardio (JAMESON, 1996), a sociedade transparente (VATTIMO, 1996), cibercultura, cibernsocialidade (LEMONS, 2002), cultura do virtual e midiática; presenteísmo, hedonismo, tribalismo, socialidade, unicidade (MAFFESOLI, 2004), etc., são todas metáforas que, não obstante o campo disciplinar em que atuam, convergem para um ponto comum: o declínio ou ocaso das metanarrativas anunciadas por Jean-François Lyotard (1998), em certa medida contemporâneo ao desmantelamento de uma arte burguesa autônoma e institucionalizada (BURGER, 1993). Os destroços dessa implosão metafísica, do humanismo logocêntrico e cartesiano ocidental, que renasce e se revigora com a modernidade e sua utopias seculares (iluminismo, razão teleológica e progresso material, marxismo e positivismo) se espalham pelos descaminhos do século XX.

Atraída pelo mesmo campo gravitacional em que se interceptam arte e tecnologia, de uma arte contudo já distante do momento de sua reprodução técnica, (BENJAMIM, 1994) e de sua interferência crítica no que Peter Bürger (1993) chama de “práxis vital” (dadaísmo, fluxus), mas de uma arte instatânea e simultânea no momento de sua “virtualização digital” e de sua interatividade dígito-virtual, a intenção deste trabalho se distribui e se vincula duas pautas. A primeira parte deste trabalho recorre ao universo espistemológico-ideológico do filósofo contemporâneo das mídias e tecnológicas da inteligência e da informação Pierre Lévy¹ como ponto-de-partida de uma reflexão, a do autor, que deveria projetar certa luz, entendimento e clareza a respeito do atual cenário tecnocultural - atualizado cibercultura - seus principais atores, suas formas sociais, manifestações culturais, enfim, da vida virtual que se recria com as novas

¹ Filósofo da informação, Pierre Lévy, nascido na Tunísia, leciona na Universidade de Ottawa, Canadá; autor de uma extensa obra, em que se inclui “O que é o Virtual” (1996); “Cibercultura”, (1999) e “Inteligência Coletiva” (2000), dentre outras.

mídias e tecnologias digitais. O conceito de virtualização, mais que o de “virtual” (ou “vida digital, como prefere Nicholas Negroponte, 1995), é central na argumentação tecno-evolucionista do autor de cibercultura, simplesmente. A partir dele chegar-se-ia a outros não menos importantes mas correlatos, como os de “inteligência coletiva” e “universal sem totalidade” e àquele que aqui mais importa por integrar-se de forma mais direta no projeto de pesquisa em curso: o entendimento da arte como categoria supra-histórica cujo exercício, ontem como hoje, se habilitaria, mais do que qualquer outra atividade, à retomada de equilíbrio de uma situação extrema como a que pudesse prevalecer da atual avalanche de informação, virtualização e do virtual contemporâneo: arte entendida como “virtualização da virtualização”.

Antes de mais nada, o termo “virtual”, presença constante do vocabulário midiático e publicitário, que comparece em expressões do tipo “realidade virtual”, integra o arcabouço ontológico de quatro categorias conceituais montado por Pierre Lévy (1996): “possível-real”, por um lado; “virtual-atual”, por outro: quatro modos-de-ser que, juntos, se integram e se complementam e cujo raio de abrangência recobre a realidade como um todo, por inteiro e em sua totalidade, manifesta, latente ou por vir-a-ser. Por essa ótica, tanto o “possível” quanto o “virtual” passam a adquirir o *status* de existência, a compor o “real” ainda que de forma não manifesta, caso em que assumiriam a configuração ontológica de seus pares correspondentes, “real” e “atual”, respectivamente. A virtualização – assim como de resto a “atualização”, “potencialização” e por fim a “realização” ou “efetivação” – remetem, não a um “estado” ou “condição” particular, mas a um processo, uma transsubstanciação que conduziria à mudança de *status* ou identidade de um modo-de-ser a outro. No caso específico as virtualização (processo) e do virtual (modo-de-ser), precisamente, a transição ontológica que desencadeia (do atual ao virtual) implicaria um tipo específico de fenômeno que não é, conforme o autor, o da “desrealização”, “desaparecimento” ou “desaparição”, do *status* material, espaço-temporal conferido à existência humana, como postulado em pensadores contemporâneos a exemplo de Jean Baudrillard e Paul Virílio²: mas o de “problematização” dessa mesma realidade, de sua condição ontológica espaço-temporal imediata. Pelo contrário, a dialética virtualizante preconizada em Pierre Lévy induziria à criatividade e à criação de realidade, uma espécie de motor da evolução humana, responsável no limite pela gênese (hominização) e heterogênese da

² A respeito do tema, ver Jean Baudrillard, “Simulacros e Simulações” (1991); e Paul Virílio, “L’esthétique de la disparition” (1989).

espécie humana, de sua produção material e simbólica, sua condição primitiva e natural e inseri-lo, à força sucessiva e recorrente de ondas de virtualização, induzindo a uma evolução cultural que chega a seu paroxismo com a virtualização digital contemporânea: “é precisamente esse retorno à montante”, refere o autor à escalada que vai do “atual” ao “virtual”, “que me parece característico tanto do movimento de autocriação que fez surgir a espécie humana quanto da transição cultural acelerada que vivemos hoje” (LEVY, 1996, p.12). Mas a virtualização, passagem do “atual” ao “virtual”, que se completaria com o processo inverso de “atualização”, fenômeno tão antigo quanto a linguagem, o aparecimento da técnica e dos primeiros contratos sociais, produz seus efeitos. O desprendimento do aqui/agora, a possibilidade de remissão e prospecção a um antes e depois, passado e futuro, se engendra do interior da linguagem; a realidade se esquadrinha, se ordena e se classifica em nomes. Submete-se a um processo de hierarquização e referenciação simbólico, passa a ser compartilhada pelos integrantes de uma comunidade. Com a escrita, a mensagem se transporta através dos tempos e se distribui pelo espaço geográfico. As técnicas e ferramentas nascidas de algum ato individual e isolado prolongam os signos, ecoam o mundo subjetivo das sensações e dos sentimentos, integram o patrimônio de uma inteligência coletiva. Finalmente, os contratos e as leis como as religiões e os códigos jurídicos, reprimem os instintos e impulsos individuais em favor da convivência e da tolerância. A virtualização, problematização das condições dadas de uma realidade imediata, fecunda uma “inteligência coletiva”, cria a cultura, sua evolução e progresso (conceitos tipicamente ocidentais que nascem com a modernidade iluminista tecno-científica) enquanto conjunto da produção simbólica e material da humanidade. A invenção da escrita, no entanto, sobretudo a partir de sua reprodução mecânica, teria favorecido a uniformização das mensagens, sua universalização acompanhada de sua totalização: tanto a ciência moderna quanto o racionalismo e o individualismo ocidentais seriam produto de uma civilização da escrita, assentada numa mídia unilateral, impositiva e totalitária, que se confirma e intensifica com os novos meios de comunicação eletrônicos (rádio, cinema e televisão), a industrialização e massificação da cultura.

Pierre Levy vê no ciberespaço, isto é, nesse outro meio de comunicação criado pela interconexão mundial de computadores, juntamente com a vida digital e interativa que se despende da “grande rede” (comunidades virtuais e *on-line*, jogos eletrônicos, *e-mails*, *e-business*, fóruns de debates, músicas digitalizada, imagem de síntese *web art*, arte computacional,

realidade virtual, etc) a retomada de um projeto interrompido, de humanidade religada (uma rede global), comungando de um mesmo destino e assentada num dispositivo compartilhado de “inteligência coletiva”. Diferentemente da escrita e da televisão, duas mídias universalizantes, unidimensionais e uniformizantes, o ciberespaço, na avaliação do filósofo midiático tunisiano, pretenderia gerar dispositivos de interatividade em tempo real, destotalizando categorias como “verdade” e “razão”, permitindo a acessibilidade universal à informação e à colaboração planetária. O fato da humanidade estar interligada, virtualmente pelos menos, em rede digital num mesmo espaço – que se não for geográfico é cibernético - favorecia de fato o aparecimento de “cronologias inéditas”, ou em vez disso a interconexão mundial abria caminhos para emergência de um único tempo (tempo único), antecipação de um eterno/interno presente em estado virtual, que em si é a degeneração da própria noção de temporalidade humana (passado, presente e futuro) criada antes de mais nada pela linguagem e pelas civilizações mitológicas? Por outro lado, a virtualização continuaria, ontem como hoje, sendo “um dos principais vetores de criação de realidade”, como propõe Pierre Lévy (1996, p. 12), ou antes a incubação de um *hic et nunc* globalizado e em tempo real, estágio superior de uma ficção matemática e cibernética ?

Por outro lado, a evolução midiática e tecnológica provocada pela virtualização original (linguagem, técnica e contrato) se encontram na base e na origem de dois fenômenos singulares duas modalidades de virtualização conhecidas na língua de Pierre Lévy por “desterritorialização” e “efeito moebius”.

Quanto à primeira, descreve-se “o desprendimento do aqui e agora” do “objeto”, sua disponibilização simultânea e ubíqua no espaço e no tempo: os signos de uma língua alojados virtualmente na mente de todo falante, podendo a qualquer momento ser acionados, isto é, atualizados em situação de uso; da mesma forma que as normas de conduta, os contratos que regulam as relações sociais, se propagam e se reproduzem no comportamento e atitudes, são exemplos dessa “desterritorialização”. Uma segunda modalidade de virtualização (efeito moebius), o autor identifica nesse movimento alternado que vai do privado ao público, do subjetivo ao objetivo, do interno ao externo, e vice-versa. Com as tecnologias da informática, cibernética e biotecnologias contemporâneas, a virtualização tecnocultural posta em andamento pela modernidade industrial e midiática (imprensa, transporte, indústria cultural, etc.) dá um salto quantitativo, mas sobretudo qualitativo, na visão do autor – possibilitando contemporaneamente o aparecimento da cibercultura e de seus produtos, a “inteligência coletiva” e o “universal sem

totalidade”, por exemplo, fomentados pela rede mundial de computadores em todos os domínios sócio-político-cultural, de forma especial em áreas como a informação e comunicação, o corpo e a economia. A partir de então, tanto o “hipertexto” quanto o “hipercórtex” (vocabulário técnico oportunamente retomado e explicitado), a economia e também as artes digitais “*web art*”, “*net art*”, *computer art*)³ encontram-se acessíveis e interativos onde quer que haja um terminal de computadores ligados em rede. A aldeia global, desmaterializada e desterritorializada, se reconecta finalmente pelas redes de um ciberespaço virtual e cada vez mais em tempo real.

Desterritorialização, desprendimento do aqui/agora tecno-analógico, criação de novas temporalidades ou linguagem universal (a digitalização) que restaura um *hic et nunc* digital e através de seus efeitos telemáticos, da ubiqüidade e simultaneísmo universais? Inteligência coletiva, teleconectada, ou aceleração das temporalidades humanas, instalação digital de um “eterno presente”, uniformização e totalização midiática de uma cultura tecno-científica a partir de uma máquina de simulação de realidade? Trata-se-ia de um mesmo fenômeno de virtualização, a que transcorre nos dias de hoje, tecnocientífica, dos transportes e das telecomunicações, da realidade virtual e do mapeamento do genoma humano, e aquela outra que, conforme Pierre Lévy, produziria o desengate da espécie humana pondo em marcha um processo de hominização, heterogênese e criação de novas realidades? Por outro lado, em que medida a atividade artística – não obstante a dificuldade em precisar a natureza dessa atividade no atual contexto tecnológico – se habilitaria, ainda, a difícil tarefa de, num momento de crise (da emergência de uma civilização do virtual e de suas virtualidades até então inéditas, por exemplo) manter o distanciamento necessário para o exercício que lhe especialmente confere Pierre Lévy, de uma arte apta ao exercício de problematização, de retorno aos fundamentos e retomada de controle de um processo aparentemente incontido e irreversível, da arte enquanto “virtualização da virtualização” (LEVY, 1996, p. 78). Ao estabelecer como um de seus interlocutores a “arte tecnológica”, inserida num contexto diferente daquele configurado pela virtualização à época de sua “reprodutibilidade técnica”, por exemplo, cujo efeito imediato fora o de recuo da “aura” enquanto pedra fundamental da arte burguesa (sua “quintessência” como prefere Walter

³ Tratando do potencial expressivo da arte computacional, em que o computador é utilizado, ou como uma “mera ferramenta para a geração e o tratamento de imagens”; ou na situação em que “cria a obra, a partir de um programa de criação previamente concebido pelo artista”, ou ainda no caso em que “é o próprio suporte de exibição do trabalho”, Arlindo Machado (2004, pp. 14-15) propõe que a *web art* (tambem chamada de *net art* ou arte na rede) (...) representa uma fusão da antiga arte-comunicação com a mais recente arte digital. (*mail art*, *fax*, *telefne*, *slow scan TV*, etc.) ou semi-digitais (videotexto) para estabelecer contatos de comunicação (...).”

Benjamin (1994)? O propósito deste trabalho passa pela aferição de uma segunda virtualização tecnológica da arte em formato digital, cibernético, informático e biotecnológico dos dias de hoje. Nesse caso, o que se reproduziria no limite não seria mais a “obra”. A “reprodutibilidade técnica”, sua ação política e espetacular, sua inserção na “práxis vital”, conceitos como os de “indústria da consciência”, contracultura, enfim, todo este aparato conceitual tornou-se ferramenta obsoleta e anacrônica de análise e crítica face à presença ubíqua e simultânea, desterritorializada e interativa, de uma autoria sem autoridade e de navegação por dados gerados por programas de computador (*softwares*). A interatividade (navegação, imersão) a telepresença e a hibridização sintética, “quintessência” de tudo aquilo que representa a artrose artística na época de sua virtualização digital, faz de cada “linkagem” pelas entranhas numéricas do ciberespaço um gesto coletivizado de teleconexão artístico.

A segunda parte deste trabalho pretende investigar a poesia visual e seu processo de transição para o que se vem convencendo chamar de poesia digital, ciberpoesia, etc. Seu ponto-de-partida são os estudos pioneiros de um teórico, professor e poeta, desse gênero de poesia experimental brasileiro e internacional, que se desenvolve e se desprende, ganhando vida própria, do movimento da poesia concreta, “processo” e semiótica, das décadas de 50/60. Philadelpho Menezes (1988), em *Poética e Visualidade* e a que se somam outros ensaios e artigos correlatos, investiga a gênese e acompanha os desdobramentos históricos deste gênero de poesia que alcança notoriedade ao longo das décadas de 60/70 e 80; elabora uma tipologia complexa com base nos procedimentos e poéticas que deram origem à diversificada e volumosa produção de poemas visuais.

Poema *embalagem*, *colagem* e poema *montagem*, não sendo os únicos de uma lista elástica, se apresentam como as 3 principais modalidades e subespécies de uma prática poética intersemiótica, classificação que leva em conta, antes de mais nada, “o tratamento visual dado à palavra, nos modos de articulação entre signos visuais e verbais, enfim, nas diversas maneiras de incorporação da visualidade à poesia (MENEZES, 1988, p. 9). Sem negligenciar os conceitos de virtual e de virtualização supra-referidos – significando este último “desterritorialização” e passagem de um modo-de-ser, o “atual”, a outro, o “virtual”, a pesquisa que se segue concentra-se em dois pontos. Em primeiro lugar, investigam-se os critérios epistemológicos que deram forma. À classificação inventariada por Philadelpho Menezes e que conduziram à escolha do “poema montagem” como paradigmático de uma poesia visual “propriamente dita”, cuja

teorização permitiria finalmente chegar a um entendimento por vezes impreciso e parcial do gênero poesia visual. Em seguida, considerando que o conjunto das novas tecnologias digitais, cuja aplicabilidade difusa vem afetando de forma radical e irrevogável o próprio estatuto da imagem (de um formato analógico, reproduzida mecanicamente, através de processos fotoquímicos, para uma imagem sintética e numérica produzida no e pelo computador), faz crer em alterações significativas no experimentalismo poético, de uma poesia tridimensional e holográfica, elaborada com o auxílio da computação gráfica e do vídeo, descortina-se pelas cibernavegações em *websites* artísticos o formato de um hiperpoema interativo e distribuído em rede digital pelas interfaces amigáveis do ciberespaço. Do ponto de vista midiático, a mais recente tecnologia digital (numérica) faz supor que a História do homem terá sido assinada por duas escritas, a primeira fono-alfabética, a outra eletrônica, em linhas gerais correlatas a dois momentos ou a duas formas (formatos de virtualização). A primeira – técnico ou tecno-analógica (na falta de designação mais adequada) inteligentemente descrita por Pierre Lévy, desterrou o homem de seu habitat natural (a morada do “ser”?), seu *hic et nunc* primordial, de antes do tempo e de sua progressão linear, a história, irrompe a linguagem verbal e com ela o mais virtual e virtualizantes dos operadores de virtualização. A modernidade encerrou esse primeiro ciclo. Até então seria possível dar crédito à fórmula de Pierre Lévy: a arte, esse consórcio entre linguagem, técnica e contrato (ética), “virtualização da virtualização”, em que pese a estreita dependência da “arte” em apreço. A virtualização tecnocientífica em marcha se ergue da associação entre duas formas de linguagem, cujo alcance desintegra todo tipo de fronteira, semiótica geográfico-sócio-cultural: a matemática e suas tecnologias informática e cibernética; o código genético e suas combinações. Seus produtos: aquilo que os meios de comunicação, os artistas tecnológicos e os centros de artes (inclusive literária) vem habituando chamar de “realidade virtual”, clonagem e experiências transgenéticas, dessa vez cada vez mais autorizadas, de e com seres humanos. A virtualização pós-moderna, como aqui se entende, inicia um outro ciclo “criacionista” diferente daquele “evolucionista” que dera origem ao processo de “hominização” e heterogênese. O pós-moderno sócio-cultural coincide com a arte no momento de sua “virtualização digital”, da hiperinteratividade de uma arte que se articula, não para ser reproduzida mas desterritorializada, disponibilizada em cada terminal de computador, o que de resto auxilia o ciberartista na transposição para o mundo virtual do “outro lado” da tela; a arte genética do mundo pós-humano. Embora desconheça sua cara, esse trabalho propusera em algum momento de sua elaboração a

proposta de um outro “umanismo”, alternativo a um modelo obsoleto, elaborado e alimentado muitas vezes na parceria com universidades públicas e seus centros de arte e tecnologia. Vilém Flusser (2002, p. 11.)informa que “a crise dos textos implica o naufrágio da História toda, que é, estritamente, processo de recodificação de imagens em conceitos. História é explicação progressiva de imagens, desmágicação, conceituação. Lá, onde os textos não mais significam imagens, nada resta a explicar, e a história pára. Em tal mundo, explicações passam a ser supérfluas: mundo absurdo, mundo da atualidade”.

CAPÍTULO 1

As Aporias do Virtual

O atual processo de virtualização sócio-cultural levado a efeito pelas novas tecnologias - da informação, das telecomunicações, pela engenharia genética, nanotecnologia, realidade virtual, etc - converge para as condições daquilo que até pouco tempo, a primeira metade do século XX, e por consenso, atendia pelo nome de tecnocultura, que hoje se atualizaria com o prefixo “ciber”. A tecnologia, e em particular as máquinas, determinavam a infra-estrutura e as condições materiais que davam forma ao conjunto de realizações humanas, inclusive simbólicas, modelando sua sensibilidade e percepção da realidade como um todo, tanto quanto o perfil das relações sociais instituídas. São exemplos dessa ascendência tecnológica o incremento da industrialização tanto quanto o desenvolvimento das mídias de um modo geral, e no contexto da arte, a invenção do cinema, os novos materiais utilizados pela arquitetura assim como o *desing* industrial e suas formas freqüentemente geométricas, ao ponto de tudo isso poder⁴ justificar a emergência de um neologismo, até pouco tempo imponderável, como o de *indústria cultural*, etc. Entendida como saber-fazer, conhecimento, processo produtivo (poiesis), a técnica, que ao longo da História vai se convertendo em tecnologia, evolui *pari-passu* com a cultura, remonta mesmo a sua origem, e juntamente com a ciência constitui o princípio ideológico e pragmático catalisador das utopias progressistas e socialistas que deram forma ao movimento iluminista do século XVIII, base narrativa e filosófica, senão mitológica, das revoluções industriais e políticas e por conseguinte do conjunto das transformações sócio-culturais que dão forma ao período histórico

⁴ É importante observar que em seu sentido mais abstrato, filosófico, a técnica (*techne*, *poiesis*, arte) significa um “saber-fazer” propriamente humano, diferentemente da *phusis* e da *episteme*, nomes e conceitos filosóficos de origem grega. A tecnologia, fenômeno mais recente, nascido com a modernidade industrial, remete às máquinas, aparelhos eletrônicos, enfim, a um processo de automação. Tendo em vista o conceito (suas aproximações e diferenças) de técnica e tecnologia, André Lemos trata de seu desenvolvimento histórico, de suas implicações sócio-culturais. Compara uma atividade prática, a “teknés”, um saber-fazer humano, de uma cadeira ou de uma pintura, à “phusis”, processo de geração dos entes naturais, e finalmente à “epstémé”, saber contemplativo”. Observa que “a partir do século XVII, a atividade técnica vai estar ligada ao conhecimento científico”. Referindo ao filósofo existencialista Martin Heidegger, complementa: “para Heidegger, o modo de desvelamento (*poiésis*) da tecnociência moderna é exercido como uma provocação da natureza (...)” LEMOS (2004, p. 40, seg.). Depois da natureza, possivelmente as linguagens e os códigos, dentre os quais o artístico, se coloque como o atual objeto da “provocação” digital contemporânea.

conhecido por “modernidade”⁵. Por outro lado, mais recentemente, o avanço da digitalização computacional sobre a *praxis* social assegura o substrato tecnológico para o que mais recentemente se vem chamando às vezes de pós-moderno, outras vezes de cibercultura, sem que se trate, necessariamente, de fenômenos homólogos, pelo menos conceitualmente, que se sobreponham indistintamente: nada impede que a cibercultura, cultura digital ou telemática, a um só tempo aceleração, desdobramento e ultrapassagem do desenvolvimento tecnocientífico sobre o tecido sócio-cultural, se defina no limite como fenômeno tecnológico em expansão, contudo localizado dentro do universo mais heterogêneo e complexo da pós-modernidade, esta última inserida, em princípio, na dinâmica econômico-sócio-cultural de sociedades desenvolvidas. Num texto em que circunscreve e desenvolve as principais categorias do pós-moderno, Frederic Jameson (1996, p. 32) alinha alguns de seus elementos constitutivos: “uma nova falta de profundidade, que se vê prolongada tanto na ‘teoria’ contemporânea quanto em toda cultura da imagem e do simulacro (...) a profunda relação de tudo isso com a nova tecnologia, que é uma das figuras de um novo sistema econômico mundial (...)” De um modo geral e numa primeira abordagem, independente do nome a ser atribuído ao fenômeno em questão, se *tecno* ou cibercultura, cultura digital ou telemática, a constatação e avaliação à respeito de um perfil tecnológico da cultura, que se assume e se desenvolve, emergente desde a metade do século XIX, confirmado e ampliado no decorrer do seguinte, mas sobretudo agora, no momento de fusão

⁵ Peter Bürger (1993) propõe uma tipologia da história da arte com base em três categorias fundamentais: finalidade, produção e recepção. A classificação progride de uma arte sacra da Alta Idade Média, produzida e de recepção coletiva, com finalidade de culto, para uma arte burguesa cujo ponto de maior tensão são as vanguardas (históricas) do início do século XX, cujo modo de produção e recepção são agora individuais e desvinculados do que o autor chama de “*praxis vital*”, dando origem a conceitos como “arte pela arte”, “autonomia da arte”, etc., razão pela qual as vanguardas se insurgiriam, entre outras razões, a favor de uma reinserção da arte na realidade imediata e cotidiana. Referindo-se a este último período, conclui que “o modo adequado à apropriação da obra de arte consiste na sua fruição individual (...)” (BURGER, 1993). Considerando a hipótese de uma arte tecnológico-interativa e digito-virtual produzida contemporaneamente, faz-se oportuno e legítimo pôr em questionamento se ainda e de que forma é possível inclui-la naquele esquema, visto terem alterado inteiramente seu modo de produção (tanto em rede quanto *of line*), interativa (imersiva, acessível de qualquer ponto a-linearmente (rizomática), e aparentemente sem finalidade nenhuma, coletiva (apesar da produção) ou individual (a simulação de si mesma?), etc. Convém atentar-se para o fenômeno das transformações no estatuto da arte com o advento das tecnologias, mecânicas e eletrônicas e das neotecnologias digitais e numéricas contemporâneas, de cuja aproximação resultariam fotografia e cinema, videoarte e holografia, arte telemática e computacional, e com essa evolução, respectivamente, no caso da imagem, pictográfica, fotográfica, cinematográfica, videográfica, holográfica, infográfica (de síntese, numérica, digital). De uma arte que se que valia do culto e da contemplação e do distanciamento, para uma outra forma de recepção da qual se poderia dizer *tecno-interativa*, pós-biológica, etc. Conforme Mário Costa em “Por uma estética das redes” (PARENTE, 2004, p. 249), “parece-me que a vocação estética das novas tecnologias é viabilizar uma ultrapassagem do campo da ‘artisticidade’ e a definição de um novo campo estético que pode ser designado como sublime tecnológico.

interdisciplinar (informática e telecomunicação, cibernética, ciência e tecnologia, etc.) é, de acordo com Eduardo Subirats (1998, p. 16-17), que:

“A idéia de uma tecno-cultura compreende, a esse respeito, o conjunto de formas sensíveis e valores culturalmente integradores, que, agora, não são derivados de uma experiência subjetiva de conhecimento, nem de um princípio individual de expressão, nem tampouco de determinadas aspirações espirituais e simbólicas, mas precisamente da mesma racionalidade instrumental subjacente ao desenvolvimento e à reprodução industrial.”

Em todo caso não resta dúvida de que a cultura de um modo geral – e no interior da qual a produção artística, seu efeito e função político-social – absorve ao longo do tempo, por vezes ativa, outras vezes passivamente, cada vez mais o modo de produtividade, seu ritmo, sua racionalidade e imaginário, do universo tecnológico, maquínico ou midiático, eletro-microeletrônico ou digital, pelo qual aliás responde, independente de qualquer especificidade, o termo “arte tecnológica”. Sem embargo, a partir do aparato conceitual que integra a obra de Pierre Lévy, apóstolo da virtualização cibercultural contemporânea, sobretudo da pregnância ontológica do conceito de *virtualização* - sem contudo subscrevê-lo em sua totalidade epistemológica e tampouco ideológica - pretende-se neste capítulo acompanhar sua linha, ou rede de pensamento, em particular seus desdobramentos, sua aplicabilidade e pertinência no contexto específico da atividade artística a que o autor reserva um intervalo contido mas estratégico de suas investigações. É certo que, de resto, seus argumentos a favor do atual processo de expansão progressiva da virtualização digital e das novas tecnologias (ciberespaço, realidade virtual, simulação, etc.) no interior das relações sociais e das atividades culturais, em particular do trajeto criativo e produtivo da arte, encontra atualidade e eco em diversos pensadores e artistas contemporâneo, como Edmond Couchot, Derrick de Kerckhov, Eduardo Kac, Roy Ascott, dentre outros, não obstante a reserva crítica e perspicaz de tantos outros, como Paul Virílio, Jean Baudrillard e Eduardo Subirats. Com efeito, pretende-se investigar e aferir os efeitos e implicações mais recentes no interior de certa produtividade artística, a respeito da aproximação ou talvez da fusão, a essa altura indistinta e consubstanciada (pelo menos aparentemente) dessas três formas de linguagem e conhecimento, relativamente autônomas embora se interferindo mutuamente que são a arte, a ciência e mais recentemente a tecnologia, adotando como ponto de partida a breve história dessa interface entre esses, a princípio três, vetores da virtualização e do

virtual. Júlio Plaza (1998, p. 8) comenta que “a dimensão estética da ciência reside no modo, ou seja, no ‘como’ o cientista representa seu objeto e não no ‘quê’ representa. Já a dimensão científica da arte reside nas estruturas e/ou diagramas ordenados que são seu próprio objeto-finalidade-sem-fim” Em vista disso, o propósito deste trabalho é duplo: o de retomar, inicialmente, os principais conceitos desenvolvidos em *O que é o Virtual*, aplicados e operacionalizados sobretudo em *Cibercultura*. Em seguida, a proporção em que o referido quadro conceitual se apresente, procurar-se-á contudo discutir e se for o caso redimensionar certos itens, aqui avaliados como sugestivos de certa incoerência epistemológica, investida de certo teor axiológico, quando se leva em conta a abrangência e o largo horizonte de fenômenos a que se aplicam, em particular à arte. A par desta revista conceitual, o desafio deste capítulo, sob esse aspecto bem mais pretensioso, é o de recolocar no centro da discussão, como mencionado anteriormente, seus desdobramentos e aplicabilidade no âmbito da arte de caráter tecnológico, adotando como ponto de partida o conceito de “virtualização”, de seu transbordamento e finalmente de sua marcha incontida sobre a arte, seus efeitos e modo de produção. Em meio a possíveis e eventuais inconsistências e incontinências epistemológicas, tenciona-se no limite rever e propor alguma classificação alternativa dos termos e conceitos com os quais trabalha, àquela credenciada pelo autor em questão que, comparativamente, rediscuta ao mesmo tempo em que reavalie a teorização apresentada a respeito dos desafios heurísticos resultantes da aproximação entre arte e tecnologia; enfim, no centro desta pesquisa, propõe-se refletir a respeito de duas propostas que regulam, fundamentam e sistematizam seu quadro argumentativo: primeiro, refere-se aqui ao entendimento da arte no contexto de uma cibercultura emergente mas irreversível, como “virtualização da virtualização”, proposto por Pierre Lévy; em seguida, pretende-se colocar em discussão uma outra proposição, bem mais abrangente mas que enquadraria e absorveria a primeira, que atende pela rubrica de “universal sem totalidade”, desenvolvida em “Cibercultura”, sobre o que recai e a partir da qual o autor pondera e avalia a mais recente sinergia entre arte, ciência e tecnologia. Para tanto, entende-se como sugestivo desse empreendimento o acompanhamento gradual e crítico dos principais aspectos teóricos e analíticos do espectro conceitual de resto inteligentemente articulado pelo autor de “A Inteligência Coletiva”, a fim de que, situados e com auxílio de outros ensaístas, possibilitem, adiante, rediscutir seus fundamentos, realinhar e redistribuir e, se for o caso, contestar seu mapeamento argumentativo, com o intuito de sugerir finalmente outros parâmetros de avaliação e eventuais

reajustes a respeito do contexto produtivo da produção artística contemporânea vinculada às tecnologias.

Assim sendo, a partir de dois pares de conceitos em que cada termo se “opõe” a seu respectivo par, a saber, “possível-real”, “virtual-atual”, Pierre Lévy (1996) conduz sua argumentação no sentido de conceber o “real” como prolongamento, a ocorrência ou efetivação de algo que, latente, já se encontra constituído potencialmente. Sob esse aspecto, o real, diferentemente do “atual”, não corresponderia ao resultado de um processo criativo, este último o desdobramento de uma subjetividade inventiva e produtora de formas. Pelo contrário, ele se mostra reprodutivo de algo que o precede e determina sua existência, seu modo de ser, enfim, toda sua constituição ontológica: o “possível”, um outro modo de ser, um espectro de possibilidades e escolhas, circunscrito a seus limites abstratos e já concebido anteriormente: “o possível é exatamente como o real: só lhe falta a existência”(LÉVY, 1996, p. 16)⁶ Prender-se-ia o real, dessa forma, à existência ou ao vir-a-ser de algo entretanto já programado, destituído assim de qualquer novidade. Aliás, sob esse ângulo, o par dicotômico “real-possível” se aproximaria de uma temporalidade cíclica e analógica, em conformidade a uma tradição mitológica qualquer, circular e recorrente, em contraste ao ritmo de uma outra tradição, o moderno, cujo ritmo progressivo se ajustaria com mais propriedade a um outro binômio, abaixo retomado, o “virtual-atual”, adequando-se ao um arquétipo temporal que se recria continuamente numa linearidade progressiva, própria a uma racionalidade teleológica em constante mutação. Dessa forma, o “atual”, por seu turno (contrariando aquela lógica mecanicista e cíclica própria do par dicotômico “possível-real”), cuja origem remonta e se completa junto ao “virtual”, e não a uma gama embora numerosa de escolhas que representa o “possível”), resulta por isso mesmo numa configuração imprevisível e inaudita; ele sim, precedido por uma virtualidade incontornável, apela por uma resposta criativa, de caráter subjetivo, um modo de ser sujeito às contingências do tempo e do espaço, aberto a interferências e por isso mesmo propenso a manifestações alternativas e à heterogênese: “o real assemelha-se ao possível; em troca o atual em nada assemelha-se ao virtual: responde-lhe.” (LÉVY, 1996, p. 17).

⁶ Neste livro o autor se propõe estudar o fenômeno do virtual mas sobretudo da virtualização contemporânea. Em sentido contrário, diferentemente de outros estudos de autores que tratam do mesmo tema, informa que “a tradição filosófica (...) analisa a passagem do possível ao real ou do virtual ao atual. Nenhum estudo ainda analisou (...) a transformação inversa, em direção ao virtual.” (LÉVY, 1996, p. 12).

Embora o exemplo da “árvore” apresentado pelo autor para ilustrar a relação “virtual-atual” surpreenda pela debilidade argumentativa quando se leva em conta o conjunto de seu aparato conceitual - “a árvore está virtualmente presente na semente” - ou, dito de outra forma, a semente que, em si, já encerra virtualmente a árvore (pois melhor seria enquadrá-lo no binômio “possível-real”, uma vez que a árvore irá realizar inapelavelmente, como aliás desde sempre, o mapa genético pré-constituído da semente) “o atual”, a rigor e de acordo com seu pensamento, não se *realizaria* enquanto tal, contrariamente à dinâmica unidimensional em que se enquadra a cartografia do “possível-real”, mas *responderia*, e nesse sentido atualizaria inventivamente, em forma de acontecimento, alguma coisa em estado virtual, por isso mesmo imprevisível (uma palavra, por exemplo), constituída, esta última, por uma configuração paradigmática, em função do contexto enunciativo aberto em que aguarda por atualização, pois “contrariamente ao possível, estático e já constituído, o virtual, por seu turno, é como o complexo problemático, o nó de tendências e forças que acompanha a situação, um acontecimento, um objeto ou uma entidade qualquer (...).”(LÉVY, 1996, p. 16). Em outros termos, sem que se trate de um mero jogo de palavras, o virtual, de acordo com os termos do midiólogo, se apresenta como algo que se “realiza”, cuja existência demonstre contornos de uma entidade real, que se efetue *a posteriori* como desdobramento de algo já constituído (como o programa de uma máquina fotográfica digital), mas indefinido e pregnante, se *atualiza* numa outra aventura imagística. No que diz respeito ao virtual, deve-se chamar a atenção sobre sua indefinição ontológica, um modo de ser esvaziado de qualquer substância e forma, mas de onde proviria uma outra forma original, criacionista e inventiva, como a indefinição que circunscreve um acontecimento, diferentemente, por exemplo, da execução de um programa informático e der seus algoritmos, em conformidade, alinhamento e integrada à subjetividade inventiva que o manipula. Como sentencia o autor, “a atualização é criação, invenção de uma forma a partir de uma configuração dinâmica de forças e de finalidades. Acontece mais que a dotação de realidade a um possível ou que uma escolha entre um conjunto predeterminado: uma produção de qualidades novas (...) um verdadeiro devir que alimenta de volta o virtual” (LÉVY, 1996, p. 16-17).

Com efeito, embora o texto não se empenhe em explicitar seus motivos, o virtual não se *oporia* ao “real”, proposição em que de resto acreditaria o senso comum, na medida em que – infere-se da citação *supra* - o primeiro termo, ou seja, o virtual, que em última instância se caracteriza por uma existência latente, incontornável e indefinida, acabaria na prática se

convertendo em alguma forma de “real”, mesmo que no quadro conceitual projetado por Pierre Lévy responda pelo nome de “atual”; ou ainda no sentido em que o segundo, isto é, o “real” já contenha, ainda que enquanto “possível”, virtualmente o primeiro. Para Quéau (1998, p. 26) “le virtuel n’est pas donc ni irréel ou potentiel: le virtuel est donc dans l’ordre du réel”, e conclui: “a la différence du potentiel, qui est peut-être dans le futur, le virtuel est présent d’une manière réelle et actuelle, quoique cachée (...) En revanche le potentiel est loin d’être présent. Il peut même n’être jamais car il n’est qu’ en puissance”. Nesse caso, o autor conduziria habilmente sua análise para uma transformação, em termos filosóficos, do virtual numa forma de real, ou vice-versa, a fim de poder justificar futuramente o desdobramento e atuais investidas da virtualização digital sobre a cultura e o tecido social da acusação, por uma determinada vertente crítica sociológica, de desrealização ou desaparecimento. Em texto de que trata da fotografia, Jean Baudrillard (1997, p. 35) comenta que “cada objeto fotografado não é senão o vestígio deixado pela desaparecimento de todo o resto (...)”⁷. E prossegue: “a foto não é uma imagem em tempo real. Ela conserva o momento do negativo, o suspense do negativo, essa ligeira defasagem que permite à imagem existir – o que eles não teriam meio de fazer na imagem de síntese, onde o real já desapareceu”(1977, p. 41). A propósito, somente atento a esse sentido *lato* da noção de virtualização se sustentaria o exemplo da árvore enquanto entidade já virtualmente contida na semente. Pois a rigor, uma árvore não se “atualiza”. Tratar-se-ia de um caso de “realização” ou efetivação de algo previamente, i.é, geneticamente selado. Como aliás, oportunamente, indaga José Luiz Aidar Prado: “a questão é: a semente inventa a árvore do mesmo modo que a sociedade *reinventa* o humano nessa 'hominização' profetizada por Lévy? Trata-se do mesmo tipo de invenção ?”

Se não ao real, entretanto o virtual se oporia, como visto anteriormente, ao atual. Com efeito, ao fazer uso da noção de oposição, ou do verbo “opôr”, o texto contrapõe o “possível” ao “real” e “virtual” ao “atual”, embora a rigor não desenvolva as evidências teóricas e analíticas que tornem compreensível a noção de “oposição”. O questionamento que se coloca, a essa altura,

⁷ Comentando os filósofos Paul Virilio e Jean Baudrillard a respeito da relação virtual/real, Parente (2004, p. 32) observa que “para eles a questão do virtual está estreitamente ligada a uma estética do simulacro enquanto desaparecimento de real”. A que, em algum momento de sua pregação a respeito do virtual-digital, contrapõe Pierre Lévy (1996, p. 117): “cessemos de diabolizar o virtual (como se fosse o contrário do real). A escolha não é entre a nostalgia de um real datado e um virtual ameaçador e excitante, mas entre diferentes concepções do virtual”. Para Flusser (2002, pp.66-67) “a invenção do aparelho fotográfico é o ponto a partir do qual a existência humana vai abandonando a estrutura do deslizamento linear, próprio dos textos, para assumir a estrutura de saltar quântico, próprio dos aparelhos”. De resto, o ciberespaço e seu fluxo rizomático reforçariam esta idéia.

se dirige justamente para o sentido da idéia de oposição e sua viabilidade epistemológica. Em outros termos, sob que circunstância, afinal de contas, o “possível” contrastaria com “real”, e vice-versa, uma vez que aquele se transmutaria inexoravelmente neste último, seu prolongamento e sua realização? Em seguida, acompanhando a linha de pensamento em curso, a mesma indagação se aplicaria a outra oposição dicotômica, *virtual-atual*, uma vez que este último termo, o atual, se não realiza, em todo caso “responde”, conforme o autor, àquele, e ao fazê-lo, pois, em vez de se opôr, predispõe-lhe: “o real assemelha-se ao possível; em troca, o atual em nada se assemelha ao virtual: responde-lhe” (LÉVY, 1996, p. 17). Tanto num caso quanto no outro desses dois pares dicotômicos, a noção de oposição – que não somente perpassa todo o texto (para ao final implicarem-se dialeticamente, desta vez num único e indissociável condicionamento mútuo) - como também predispõe seu jogo argumentativo em defesa da virtualização, e portanto do virtual, daquilo que, ao mesmo tempo em que simbolizam de progresso científico, confirma sua hipótese de hominização por virtualização, nesse caso tecnocientífica - apresenta dificuldades em manter-se. A idéia de complemento ou composição, em certo sentido, se mostraria mais adequada que aquela de oposição, tendo em vista sua linha de raciocínio, com a vantagem de preservar a coerência argumentativa do texto. Em sendo esse o caso, restaria, cedo ou tarde, indagar pelas razões que motivaram o autor em propor num primeiro momento, e até um determinado limite, um formato de raciocínio apoiado em oposições binárias para daí, a medida que seus proposições avancem, conclua pelo condicionamento e implicação daquelas dicotomias.

Partindo-se, por conseguinte, de um outro ponto-de-vista, alternativo àquele que se vem até agora considerando - segundo o qual, como sugerido acima, o “real” completaria o “possível”, preencheria um vazio, uma forma potencial, enquanto o “atual” desvirtualiza, ou conforme se queira, atualiza uma virtualidade latente – o conceito face ao qual melhor se aplicaria a idéia de “oposição” em relação à noção de “virtual” remete nem tanto ao “real” como tampouco ao “atual”, dois modos de ser que compartilham de uma existência manifesta, resultam da expansão de uma estrutura ausente ou potencial, mas antes de mais nada, acredita-se, àquilo que Pierre Lévy (1996, p. 16), retomando Gilles Deleuze, descrevia pouco acima como “possível”: o virtual, esse modo de ser indefinível por natureza, “(...) o complexo problemático, o nó de tendências ou de forças que acompanham uma situação, um acontecimento, um objeto ou uma entidade qualquer, e que chama por uma resolução: a atualização”, rivalizaria, e desse confronto extrairia todo seu peso argumentativo em favor de uma cibercultura em andamento, com a estrutura

programada e determinista do “possível”. “Virtual” e “possível”, atendo-se a uma estrutura ausente contudo pregnante, e que evoluirá para uma manifestação, instituir-se-iam a partir de critérios distintos. O primeiro reinventa e amplia os limites do real. Ao passo que o segundo, confirma-o Mônica Macedo observa que “o virtual é, portanto, o que existe potencialmente, como uma informação que se encontra em alguma parte da rede (...) 'Virtual' e 'atual' são, pois, dois modos diferentes do real”. Entretanto e no limite o virtual não deveria identificar-se, em princípio, pura e simplesmente, com uma existência potencial, sem o que em nada se diferenciaria do “possível” não obstante a pertinência do exemplo da “informação”, pois necessitaria distinguir-se, ou ainda melhor, “opor-se” a um outro modo de ser, cuja existência se funda igualmente sobre uma ausência, isto é, o “possível”: dir-se-ia que, antes de mais nada, o virtual é aquilo que existe virtualmente. A autora, por outro lado, ao admitir que “(...) virtual e 'atual' são, pois, dois modos diferentes do 'real', estabelece este último como ponto-de-partida daqueles outros ‘modos-de-ser’” Mônica Macedo. Este trabalho irá propor, contudo e mais adiante que no momento das teletecnologias digitais, é justamente este referente original e centralizador, o “real” – quer seja como a duração de uma estrutura que, metafisicamente, o antecede, quer na condição de um mero conceito antropológico - alcançado pela virtualização da informação e das mídias da comunicação, se virtualiza e por conta de seu estatuto referencial, iria provocar, no limite, a indeterminação das fronteiras relativamente nítidas entre os quatro conceitos apresentados e explorados por Pierre Lévy.

Por outro lado, o “atual”, temporário e circunstancial, sujeito constantemente a uma desconstrução que lhe restituiria sua condição primeira de entidade virtual, que por sua vez apela por uma outra e nova atualização, conforme se depreende da citação acima, se oporia, nesse novo contexto analítico, quanto a si e verdadeiramente, ao “real” e mais diretamente a seu vir-a-ser programado (desta vez sim: a árvore que de desdobra da semente, que por sua vez se reveste de árvore, num movimento de circunvolução perpétuo), por limitar-se a (re)produzir, este último, a estrutura de uma arquitetura pré-concebida. O “atual” se reatualiza, ao passo que o “real”, reaparece. Mais do que mera alternância de termos, a reformulação que aqui se adianta (virtual *versus* possível; atual *versus* real), pautou-se pela acuidade a uma pertinência teórica ameaçada (a do próprio autor), e que comprometeria, cedo ou tarde, sua aplicabilidade futura, pois um dos postulados aqui sob investigação, o da teoria da virtualização contemporânea, à arte, diz respeito, como mencionado acima, aos limites instituídos, no interior do “quadrvium” possível/real –

virtual/atual. Retomando mais uma vez o exemplo da árvore, ela já não mais estaria, a rigor e estritamente falando, “*virtualmente* [grifo nosso] contida na semente” - tal como descrito pelo autor - mas pelo contrário, se manifestaria como a realização marcada e irreversível de algo em existência latente, em potência, é verdade, mas momentaneamente suspensa, como aliás, numa primeira avaliação, o próprio virtual contido, mas distintamente deste, pré-definido e programado, como de resto os algoritmos que conduzem a uma imagem de síntese. Razão pela qual reveste-se de certa incredulidade a afirmação de que “(...) a execução de um programa informático, puramente lógica, tem a ver com o par possível-real”, enquanto a interação entre humanos e sistemas informáticos tem a ver com a dialética do virtual e do atual” (LÉVI, 1996, p. 17) uma vez que, automatizada, a máquina já anteciparia seus resultados e produtos. A árvore, a princípio diferentemente da arte, se traduz por conseguinte como o mero duplo da semente, e não mais como “solução” ou “resposta” a esta última, conceitos que implicariam necessariamente em uma outra operacionalidade, envolvendo noções como as de criação e invenção subjetiva, num primeiro momento estranhas quando se servem da ilustração do vir-a-ser de uma árvore. Referindo-se ao filósofo Henri Bergson, o qual discute os termos, e sua relação, do “virtual” e do “atual”, Virginia Kastrup (2000, p. 41) comenta que:

“o conceito de virtual visa dar conta de uma real que se define como duração, em oposição à concepção de um real pré-formado, todo feito desde sempre. Pensando através do par virtual-atual, Bergson dá corpo a uma ontologia criacionista, em oposição à ontologia que entende o presente como realização do possível (...)”

Por conseguinte, dado que o “virtual” não se opõe ao “real”, mas nele se converteria empiricamente, aquilo em que se efetiva ou materializa, ainda que para num outro momento, ele próprio incerto, retorne a sua condição virtualizante, vazia e ausente de formas; se, ainda, não se “opõe” tampouco ao “atual”, mas em vez disso propõe-lhe um desafio (uma questão) a ser resolvida, exige-lhe uma forma inaugural e imprevista como resposta, conforme visto acima - ao virtual, portanto, na própria medida em que, aberto ao acaso e ao novo, restaria contrapor-se, efetivamente, ao “possível”, coercitivo e predestinado. Nesse sentido, pelo menos como hipótese, o virtual se credenciaria, desde já e em princípio conceitualmente, a transmutar-se em alguma forma de “real atualizado”, algo como um “hiperreal” que, uma vez “desterritorializado”, isto é, desconectado em rede digital e telemática de seu aqui/agora (como a informação e a mensagem que se virtualizam em função da invenção da escrita, manuscrita ou impressa, ou ainda de sua

hipertextualização) se converteria ele próprio, o “real”, em um modo-de-ser virtual, no sentido em que, foco de questionamento de suas estruturas, simbólicas ou materiais, se desprende da coercitividade espaço-temporal em que se ancora, para então submeter-se a mutações e alterações diversas, dando continuidade e impulso renovado ao projeto mais amplo de hetero e atropogênese, ou num contexto mais atual, antropocibergenética, dado que, como (re)lembra Philippe Quéau “le virtuel n’est donc pas irréel ou potentiel: le virtuel est dans l’ordre du réel”. Não seria de todo absurda a hipótese de que, sob esse aspecto, em ambiente “cibernéticocultural”, o “real”, esse virtual que se atualizaria, uma duração volátil e passageira que em algum momento e por alguma razão ganha *atualidade*, como a obra de arte que à época de sua *reproduzibilidade técnica* se descola da tradição e, virtualizada, se atualiza em fotografia, cinema ou no registro técnico da voz, cuja aura desaparece, se retrai ou se refugia alhures, para que então, liberta da tradição, se reproduza, como mercadoria industrializada.

Após a exposição dos principais conceitos e do jogo argumentativo e dialético entre “virtual-atual”, seguida da proposta alternativa de realinhamento de suas bases epistemológicas, a qual permitiria reconfigurar uma outra dinâmica do virtual, chega-se finalmente a duas conclusões provisórias, a seguir enumeradas e posteriormente desenvolvidas, mas que se apresentam como o primeiro passo para uma hipótese futura mais radical, sintética e abstrata:

a) a idéia de “oposição” aplicadas aos pares possível-real, virtual-atual se mostra mais pertinente e evolui para uma síntese mais radical quando remanejada para o binômio “possível-virtual”; no centro desta oposição deflagra-se o potencial criativo e inventivo de que se reveste o segundo termo, tal como proposto pelo autor;

b) por outro lado, sem que se leve momentaneamente em consideração a cibercultura e as tecnologias contemporâneas, o “real”, quando apreendido e pensado em sua dinâmica heterogenética, de que são exemplos as diferentes manifestações culturais, materiais e simbólicas, acaba desgastando ou tornando obsoleto o conceito de “atual”, associado, exclusivamente, conforme o esquema binário-opositivo de Pierre Lévy, a noções de criação e invenção. Pois as qualidades supra-atribuídas a este último se ajustam perfeitamente à dialética gerativista do primeiro termo, o “real”. Nesse sentido, o uso de um termo pelo outro não altera o resultado final, ainda que coloque sob suspeita epistemológica o esquema dedutivo e o jogo de oposições do autor. Submetido a um

ritmo acelerado ou em “câmera lenta”, o real acaba se revelando uma realidade mutante e inconstante, ao passo que o atual, por princípio móvel e maleável, se converte com o tempo em uma outra tradição.

Com efeito, após decidir-se especular e levar às últimas conseqüências o quadro conceitual que trata do virtual, da virtualização e de seus termos afins, proposto por Pierre Lévy, pretendendo-se com isso, primeiro, acentuar seu nível de transcendência e abstração para, em conseqüência desse realinhamento, reavaliar logo adiante suas propostas, conclusões e hipóteses a respeito da arte e tecnologia e seu momento cibercultural, tornar-se-ia legítimo, a partir de agora e de imediato, considerar não somente a possibilidade de neutralização de algum de seus conceitos, ou se fosse o caso, promover o cancelamento ainda que parcial de suas oposições fundamentais, as que se estabelecem entre “real” e “atual”, “possível” e “virtual”, mas cuja revisão conduzisse à reavaliação do jogo conceitual em pauta. Posto que, no primeiro caso, a inconsistência da rivalidade proposta se manifestaria pelo entendimento implícito projetado a respeito do “real” em relação ao qual dá-se como subentendida sua natureza pré-determinada, condenado a uma imobilidade cíclica (*vide* exemplo da árvore), ao passo que o “atual” é tratado e se definiria enquanto algo dinâmico, sujeito a reformulações e à interferência criativa pelo processo de virtualização. Senão, como levar às últimas conseqüências avaliações do tipo “a realização só confere existência a certas possibilidades em detrimento de outras. Os possíveis são candidatos e não um campo problemático, a realização é uma eleição ou uma seleção e não uma solução inventiva de um problema” (LÉVY, 1996, p. 59) na medida em que, aparentemente, o mesmo fenômeno aplicar-se à “atualização”, ou não? Ora, contrariamente a prerrogativas defendidas pelo quadro conceitual acima descrito, o “real”, esse objeto secular de reflexão filosófica, substrato imediato de toda imaginação literária e artística, quando considerado dialeticamente e levada em conta toda sua mutabilidade, multiplicidade, inconsistência e imprevisibilidade ontológica, numa perspectiva antropológica tanto sincrônica quanto diacrônica, acaba por se converter numa forma autêntica de *atualização* dinâmica, indefinidamente momentânea e parcial, de algo que o antecederia potencial e/ou simultaneamente, sem no entanto pré-defini-lo necessariamente (caso, por exemplo, de uma árvore em cujo DNA ela já se prenunciava, contudo distintamente da produção aberta de um texto literário) mas que, como de resto a própria linguagem, o constitui virtualmente. Manuel Castells (1999, p. 459) argumenta que “o que caracteriza o atual sistema de comunicação digital não é a 'indução', mas a construção da realidade virtual”. Pois desde que

intermediada pela linguagem, “a realidade, como a vida, sempre foi virtual porque sempre é percebida por intermédio de símbolos (...)”. Na extremidade oposta desse ponto-de-vista, Francisco José Pimenta declara que “seria mais coerente associar o possível à característica de geratividade e, portanto, de criatividade, e não o conceito de virtual, tal como propõe Lévy. (...) o virtual é apresentado como uma matriz combinatória de fundo verbal e mental. Já o possível pode ser apresentado, com base na semiótica de Peirce, como algo que é tal como é, independentemente de qualquer outra coisa”. A árvore, por exemplo, sem dúvida um ente real, a ocorrência de predisposições latentes e potenciais da semente, pode entretanto transformar-se (atualizar-se ou efetivar-se, conforme se queira) num adereço natalino, objeto de pesquisa transgenética ou na escultura em mãos de um jardineiro-artista criativo e ousado, e dessa forma transgredir as leis indelévels de sua realização programada. Por outro lado, aquilo que tem existência virtual, aberto, nesse caso, portanto a uma configuração renovada e criativa, (a substância informe original anterior à manifestação imprevista de um acontecimento, como a música que se verteria de um instrumento musical, as tensões, os recortes imanentes, as teias de relações, de natureza retórica ou exterior aos limites de um texto literário, ou os gestos imprevistos e pulsões de uma peça de teatro que ainda aguarda o momento de encenação, não obstante sua existência virtual ou “virtuante”, e logo aberta ao improviso criativo) pode contudo redundar e manifestar-se na estrita obediência aos trâmites e receitas de uma determinada escola literária ou escala musical, e dessa forma simplesmente (co)responder ao automatismo impessoal de seus mecanismo e algoritmos, como sugerem os exemplo advindos da fotografia ou de uma imagem sintética. Francisco José Pimenta, supra mencionado, conclui que “se ficarmos preso a uma concepção do possível como um mero estado latente de um real que lhe define o que possa vir a ser, perdemos de vista muitos múltiplos efeitos semióticos da esfera do improvável, do imprevisível e da surpresa.”

Não obstante, os limites estabelecidos entre os quatros conceitos discutidos por Pierre Lévy, mostram-se eles próprios passíveis de problematização nos termos propostos (virtualização) pelo filósofo. Recorrendo a suas coordenadas conceituais e metodológicas, constata-se que as fronteiras agora teorizadas entre aquelas quatro modalidades de existência revelam-se finalmente incertas, fluidas e difusas, entretanto e no limite preservadas:

“por um lado, a entidade carrega e produz virtualidades: um acontecimento, por exemplo, reorganiza uma problemática anterior e é suscetível de receber interpretações

variadas. Por outro lado, o virtual constitui a entidade: a virtualidade inerente a um ser, sua problemática, o nó de tensões, de coerções e de projetos que o animam, as questões que o movem, são uma parte essencial de sua determinação.” (LÉVY, 1996, p. 16)⁸

Como se lê, o virtual não se manifesta enquanto algo cuja identificação se faça clara e aprioristicamente. No limite, nem sequer antecede o “atual” (contrariamente ao “possível” face ao “real”), mas o acompanha e habita seu entorno, podendo a qualquer momento mobilizar-se e dotá-lo de uma nova configuração. Por outro lado, em que pese a mobilidade do real a que acima se fazia referência, sua abertura à intervenção humana indefinida, a disponibilidade de deslocamento de suas fronteiras e a dinâmica de suas mutações, até então atributo exclusivo do modo-de-ser “atual”, convém por enquanto, uma vez que se considere a tecnociência e sua atualização cibercultural, a hiper-realidade dígito-virtual de um mundo em constante rotação sígnica, fazer valer, momentaneamente e como hipótese, a correspondência e análise estabelecida por Pierre Lévy entre “possível-real”, de um lado, e “virtual-atual”, de outro, ainda e contanto que se desconstruam e se neutralizem numa segunda etapa. Posto que seria de resto permitido imaginar um tempo que remontasse à infância da humanidade, em que a natureza sobrepujasse a cultura e o próprio homem, mas durante o qual prevalecesse, nesse primeira caso, a dialética cíclica arquetípica entre o “possível” e o “real”. Em contrapartida, com a conquista e dominação do homem sobre a natureza – através da linguagem, da técnica, ciência e tecnologia – seria legítimo concluir pela superposição, ao longo da História, de uma outra etapa, cuja afinidade se traduziria na idéia do que se entende, *grosso modo*, por “cultura”, e em particular do momento em que começa a emergir e se estabelecer o período de sua trajetória conhecido como “modernidade”, de tal forma que nesse caso a ênfase recaísse sobre a dialética daquele outro par de conceito, a saber, o binômio “virtual-atual”, sob esse aspecto bem mais adequado como suporte de análise, explicação e interpretação da realidade; intervalo de tempo durante o qual, aliás, estas últimas, as relações sociais e as realizações culturais, se integrariam a uma dinâmica constante de mudanças, transformações e atualizações; etapa em que, com a ascensão burguesa e sua ideologia iluminista, a história se representasse no imaginário humano a partir de uma linha

⁸ Sob esse aspecto importa talvez sugerir que, não tanto a virtualização, mas estritamente falando - o “virtual” - acompanha o ser humano desde sempre. A verdadeira oposição binária, em certo sentido (embora não seja a única) mais adequada a uma cultura do “instantâneo”, da hipervelocidade e do fluxo frenético da informação, dá-se entre os dois pares, com vantagem e sobreposição do segundo, “virtual x atual”, ainda que referindo-se aos quatro modos-de-ser e seus respectivos processos, não descuide em notar da existência de “uma mistura inextricável das quatro causas, dos quatro modos-de-ser, das quatro passagens (...). Todas as transformações são necessárias e complementares uma das outras.” (LÉVY, 1996, p. 140-141).

progressiva e teleológica, cuja idéia de ruptura, de progresso e novidade configurasse o motor de um processo de transformação constante e cada vez mais acelerado, exemplarmente ilustrado e ostentado por algumas das vanguardas artísticas do início do século XX.

Mais recentemente, no alvorecer da tecnologia digital, da codificação do genoma humano e das diversas clonagens; da revolução das mídias, da sinergia abrupta entre informação e telecomunicações, tornada possível com o implemento da informatização eletrônico-digital, e com esta última da possibilidade de viabilizar-se o nivelamento e a transcodificação das diversas formas de linguagem (som, imagem, texto, etc) num único e universal código numérico; e ainda em decorrência desse turbilhão de mudanças no interior da ecologia cultural, agitada pelo transbordamento incontrolado e caótico da informação, cuja capacidade digital de armazenamento, processamento e distribuição desencadeia uma nova dimensão temporal à(s) história(s) e aos acontecimentos locais, implicando numa espécie de sincronização ou de contração digital do espaço-tempo (o ciberespaço e o tempo real), da mesma forma que interconectam em rede digital e cibernética espaço e lugares, reduzindo distâncias físicas e geográficas, por um lado, por outro, pondo em contato, confronto ou sinergia, diferentes comunidades étnicas ao redor do mundo, seus costumes e tradições, sua mitologias e modo de vida, suas metafísicas locais; enfim, todas essas transformações e mudanças de fundo tecnocientífico mas também ideológico (a que se reporta Jean François Lyotard (1998) e sua análise pela conclusão do esgotamento dos paradigmas metadiscursivos da modernidade e suas totalizações, e a cujo conjunto vem-se imputando a categoria de pós-moderno), conduziriam, por conta de um processo de aceleração do modelo anterior, finalmente à suposição de uma outra hipótese, aqui levantada, diversa e em certo sentido contrária àquela elaborada pelo filósofo da virtualização, segundo a qual o virtual, no limite, já não mais rivalizasse, se opusesse mas também e agora tampouco dialetizasse com o “atual” e suas manifestações; uma outra hipótese, sob certos prismas mais contida e menos entusiasta em relação aos efeitos do virtual eletrônico, de sua ingerência e recepção festiva e fetichizada proposta pelo universo artístico e seu agentes; em que o par dicotômico que melhor traduzisse em linhas gerais o atual estado da cultura e da dinâmica social em curso fosse não mais aquele que apontasse para a dialética entre virtual-atual (como parece ser o caso da modernidade, seu discurso ideológico e sua inquietação em busca de formas artísticas renovadas e sempre diversificadas (atualização), mas aquele que eventualmente apontasse para uma, não mais dia- senão “mono-lética” cibernética entre o virtual e ele mesmo

(virtual-virtual). Sob esse ponto de vista, o “real” – e no limite a própria realidade – haveria se tornado num campo magnético suspenso e simulado hipermediatizado, em constante e frenética mutação virtualizante, em que o próprio virtual enquanto modo de ser – que desde as primeiras e primitivas manifestações culturais coexistia, alternava e compartilhava uma mesma substância indistinta tanto com “possível” quanto com o “atual”, e de resto com o próprio “real”, “desaparecesse” (menos por um passe de mágica que pelo excesso de uma modalidade de “real” mediatizado e digital), fosse cedendo lugar à supremacia e acomodando) ou se retraindo, como um dia a “aura”, não dá um outro modo-de-ser, o virtual – visto que este último se tornaria automática e teoricamente numa outra forma de “atual”, aliás tão legítima quanto qualquer outra, mas ao de um “processo” correspondente, em poucas palavras, que é a própria virtualização: em poucas palavras, vez de um modo-de-ser (o virtual), um “modo-de-sendo”, a virtualização. Em todo caso, ao indagar a respeito de um sistema de comunicação que “gera virtualidade real”, Manuel Castells (1999, p. 459) entende tratar-se de:

“um sistema em que a própria realidade (ou seja, a experiência simbólica/material das pessoas) é inteiramente captada, totalmente imersa em uma composição de imagens virtuais no mundo de faz-de-conta, no qual as aparências não apenas se encontram na tela comunicadora da experiência, mas se transformam na experiência.”

Se o virtual pressupõe o real, o atual, ou acompanha ou com ele se alterna, a virtualização, não enquanto “modo” mas encarada como processo, por sua vez, dispensaria o compromisso com qualquer forma de referência diferencial. Com a digitalização generalizada, da informação, da telecomunicação, do saber e da inteligência, e o concomitante declínio do analógico, modo de representação que pressupõe um “outro”, ela é, a virtualização, contemporaneamente, a própria forma com que o real se desdobra e na qual se simulariza. Decretando o anacronismo da fábula mapa/território (Aleph) elaborada pelo poeta argentino Jorge Luis Borges, à qual contrapõe o conceito de *simulacro* como substituto ao modelo de representação simbólico do mundo (significante/significado), o filósofo Jean Baudrillard (1991, p. 8) comenta que:

“A simulação já não é a simulação de um território, de um ser referencial, de uma substância. É a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade. O território já não precede o mapa nem lhe sobrevive. É agora o mapa que precede o território – precessão dos simulacros – é ele que engendra o território cujos fragmentos apodrecem lentamente sobre a extensão do mapa.”⁹

Então, o que seria o virtual? Primeiro que talvez não fosse essa a questão que, nesse momento da investigação, devesse inquietar: de resto o autor tratou de evidenciá-lo. Mas uma outra que pudesse arremessá-lo numa dramaturgia epistemológica, um jogo de incertezas em que o virtual permitisse enfim ser surpreendido pelas próprias virtudes que alardeia. Tendo em vista as particularidades de uma virtualização tecnológica (conceito que se prestará a esclarecimentos proximamente), mais precisamente numérica (ou senão ainda “microeletrodigital”, em todo caso e de alguma forma diferente de uma outra, que começa a se definhando, uma virtualização, digamos, à moda antiga, simbólica, ou de caráter analógico), em que sentido portanto e sob que medida o virtual e o dilúvio da virtualização contemporânea (pois terão existido outras, inclusive de fundo semiológico, ao longo da História), tal como entendido por Pierre Lévy, não teria alterado (assim como a monocultura, de soja por exemplo, ou o acultramento indígena que desfigura seus correspondentes ecossistemas) ainda que por um simples dispositivo de aceleração fractal - a lógica e dialética que conferiam sustentação e sustentabilidade realística, ou verossímil, ao “quadrvium” ontológico lévyano ?

De resto, o fenômeno da “virtualização” e sua promessa de felicidade em tempo real e telemático, é tão antigo quanto o *big bang* senão quanto a teoria da evolução das espécies. Pois assim como um dia a filosofia, a ciência e tecnologia (nessa ordem) decompueram a matéria em átomos, partículas e moléculas, a substância sonora contínua desarticulou-se em elementos fonéticos mínimos e seus traços distintivos, sem significação, e as cadeias de neurônios atestam uma outra unidade: forçando-se a natureza biológica, decifra-se o código genético que sem muita resistência oferece seus dados básicos e irreduzíveis: bits, *pixels*, DNA, etc. Com a linguagem e seus dígitos fônicos e gráficos, cujas origens remontam aos primórdios do próprio homem em toda sua integridade existencial, já é a própria realidade em seu estado bruto que se esquadrinha, se abre à virtualização dígito-analógica, de suas múltiplas e, conforme a lingüística estrutural, arbitrárias contudo limitadas combinações (assim como a própria edição do real). Nesse sentido,

⁹ Da mesma forma se poderia conjecturar do atual estágio da arte, simulacional, como reflexo de uma situação inédita em que a arte simula a si mesma, que já não existe senão como simulação de um “vazio motor”. Em sintonia com o pensamento do autor *supra*, Paul Virilio (1999, p. 89), referindo-se a imagens e *wargames* eletrônicos, declara que “*wargames*, como se disse, guerra de imagens, e ainda mais que isso: conflito metafísico entre real e virtual”.

todo ato de fala atualiza esse sistema de sinais que é uma língua, ao mesmo tempo em que – fugindo dos sintagmas consagrados pelo uso e das situações referenciais a que correspondem, habilita-se a si próprio a uma nova rodada de virtualização. Com o digital, o virtual passa a existir *realmente*.

1.1 A Arte da Virtualização

Paralelamente, aos quatro modos-de-ser que caracterizam o quarteto ontológico de Pierre Lévy, tanto o virtual, o atual, o possível e o real, ao se discutir a respeito dos conceitos, pelo menos numa perspectiva filosófica, de *virtualização* e *atualização*, deve-se estar atento para alterações no recorte epistemológico que ambos desencadeiam. Pois num caso quanto no outro, a ênfase analítica incide dessa vez sobre o processo ou passagem, como prefere o autor, e não sobre o estado, de que ambos, virtualização e atualização, são promotores, em contraste com a dinâmica que envolve duas outras transposições, a *potencialização* e a *realização* (efetivação), correlatos aos dois outros modo-de-ser (possível-real), cujo conjunto perfaz e congrega o quadro conceitual a que faz recorrência e explicaria sua rotatividade ontológica. Antes mesmo dos comentários a respeito de seus efeitos, modalidades, categorias e procedimentos, convém notar que a virtualização induz à problematização de um modo de ser existente, precisamente o “atual”, em sentido inverso àquele traçado pela dinâmica da atualização, que por sua vez se apresenta como uma reação criativa, inovadora, subjetiva mas também ontológica, uma resposta e por isso mesmo um “acontecimento”, enfim um destravamento desse “nó”, tensão de forças, dessa situação aberta e indefinida em que consiste o virtual enquanto modo-de-ser anterior a sua manifestação. Sob esse ponto de vista, e em sua fase inicial a virtualização – ao problematizar e pôr em questão a configuração ontológica de um objeto ou entidade qualquer – se exerce na busca e descoberta do estágio de indeterminação dessa mesma entidade em foco, um determinado objeto, um evento ou um acontecimento, o marco zero de cuja partida assumisse uma outra configuração, de ausência e desprendimento sua identidade: “a atualização ia de um problema a uma solução. A virtualização passa de uma solução dada a um (outro) problema” (LÉVY, 1996, p. 18). Ou seja, ao virtualizar-se, um objeto qualquer, independente de sua natureza ontológica

(um texto, o corpo, uma informação, o computador ou a arte), esvazia-se da manifestação particular em que se atualizara para ganhar a espessura de uma generalidade e indefinição originais, ao mesmo tempo que pré-condição a qualquer forma que ela venha a adquirir ulteriormente; anula com isso as injunções espaço-temporais a que submetia seu *hic et nunc*, e que sustentavam a estabilidade de sua identidade para recriar-se alhures. Passagem de um modo de ser a outro (do “atual” ao “virtual”), virtualizado, ao desprender-se de seu atual estado, torna-se comunitário e público, mais precisamente *coletivizado*, para se reproduzir e se multiplicar numa forma de ubiqüidade (universalizante, acessível e reconfigurável, no caso da virtualização da informação, da comunicação, da economia e mesmo da arte promovida pelas tecnologias digitais) amplia seus limites e alcance intelectual e físico, reinventando, de uma perspectiva antropológica, o homem, dando continuidade ao processo de hominização e heterogênese, tanto quanto das formas culturais a que foi capaz de gerar.

No que diz respeito à linguagem (esse operador primordial de virtualização humana, de sua existência atada a um aqui/agora imediato e paralizante presenteísta, a que se somariam dois outros, um técnico, outro contratual), até não muito tempo atrás as estórias e mitos, por exemplo, eram e com muita freqüência ainda permanecem sendo relatadas oralmente, o que exigia, nesse caso, todo um cerimonial ritualístico, que implicava na presença física do locutor e interlocutor no aqui/agora do rito narrativo, muito embora desde já a noção de *desterritorialização*, tipificadorora de todo processo de virtualização, se aplique a esta mídia. Após a invenção revolucionária de uma outra tecnologia da inteligência, a escrita, ambos, locutor e interlocutor, mas também o contexto semântico de enunciação da mensagem, esses elementos desligam-se de seu ecossistema sêmico imediato para expandir-se e propagar-se espacial e temporalmente: desprendidas de seu suporte material, as mensagens podem agora transportar-se alhures, indiferente às coerções impostas pela geografia e pela “passagem” do tempo, tornando-se conhecida de outros povos o conhecimento e os saberes antes confinados a um grupo, mas também confrontar-se, por exemplo, ao universo simbólico de outras culturas, estabeleçaer parâmetros de analogias que os aproximassem estruturalmente, exercício de analogia mitológica que faz crer numa origem comum à diversidade cultural ameaçada. Bem mais que isso: em consequência dessa alteração de estatuto que provoca, ao promover a passagem de um modo-de-ser a outro, a virtualização (e não a passagem do tempo, como sugere a intuição) acaba instaurando, ao fim e ao cabo, uma transformação ou mutação de identidade, i.é., induzindo a

alterações nas condições ontológicas de uma determinada entidade, dando prosseguimento à escalada heterogenética que faz emergir a cultura e suas formas: “as coisas só têm limites claros no real. A virtualização, passagem à problemática, deslocamento do ser para a questão, é algo que necessariamente põe em causa a identidade clássica, pensamento apoiado em definições, determinações, exclusões, inclusões e terceiros excluídos” (LEVY, 1996, p. 25) Assim posto, o corpo e sua constituição primária, mais que simplesmente prolongar-se, virtualiza-se através de satélites que viajam pelo universo afora, é atravessado e transparece em imagens por intermédio dos recortes em ressonância magnética; pelas tecnologias de telepresença, se torna ubíquo, teleguiado, continua a ação alhures; pelas drogas anabolizantes, que insuflam sua massa muscular, ou com o auxílio de drogas psicodélicas, transgridem e confundem a cartografia e as fronteiras do real; dito de outra maneira, mais que simplesmente prolongamento, extensão do corpo, as ferramentas, as mídias (dos sentidos e da inteligência) enfim, as técnicas e tecnologias de um modo geral, como a escrita, “virtualizam” (expandem, desprendem, prolongam, enfim, desterritorializam, além do próprio corpo, uma constituição orgânico-biológica, como o ciborgue da ficção científica, as ações humanas, e com eles confundindo a percepção do que seja humano e biológico, pós-humano, sintético e híbrido); por outro lado, uma empresa, o dinheiro ou um texto que, acessíveis de qualquer ponto de um terminal bancário ou da rede planetária de computadores, se desprendem de sua natureza ontológica precedente e, ao virtualizar-se, amplifica seu campo de ação, etc. À respeito do hipertexto eletrônico, André Parente (1999, p. 80) informa que “em ciência da informação, o hipertexto é, antes de mais nada, um complexo sistema de estruturação e recuperação de informação de forma multissensorial, dinâmica e interativa”, que altera o formato de leitura assentado na linearidade metafísica, humanista, que conduz ao raciocínio logocêntrico e seus produtos como a arquitetura funcional modernista, de que Brasília é um exemplar, ou a poesia concreta, mas também as performances telemáticas que reclamam, ou simulam-no, por uma problematização dos parâmetros artísticos instituídos, alcançável e pelo menos virtualmente alterável (sem cuja suposta inter(h)abilidade o *ciberespaço* prolongaria simplesmente as mídias anteriores, inclusive eletrônicas), de qualquer localização da cadeia eletrônica, se abre a uma interatividade diferente daquela participativa que caracterizava sua fase anterior.

Ao concluir que “a virtualização é um dos principais vetores de criação da realidade” (LÉVY, 1996 p.18), ainda que no limite o estatuto dessa realidade obstrua qualquer possibilidade

em torno de um consenso, o autor de alguma forma (possivelmente à contragosto) permite entrever caminho para a suposição de que a “realidade”, tal como ela se apresenta – antes mesmo de qualquer abstração e até então ligada a uma materialidade, tangível e biológica, em cuja origem primitiva se encontra a natureza, seus elementos e leis básicas, no interior da qual se inscreveria o homem e sua própria “natureza humana” – se manifesta como um processo virtualizante, e por isso mesmo em contínua mutação, pois o estatuto dessa realidade, qualquer que seja sua matéria – de alguma forma e em última instância sempre sujeita a uma representação simbólica, isto é, filtrado por uma interface semiótica – se mostra e no limite se revela “virtualmente”. Em que pese os mesmos campos semântico e fenomenológico em que ambos, a virtualização e o virtual, operam, mas diferentemente da natureza ontológica que envolve o virtual e sua “configuração de forças e tensões”, a virtualização se define antes de mais nada como o desmantelamento de um determinado estatuto (indiferente chamá-lo de “atual” ou “real”), capaz de, dinâmica e criativa, produzir alteridade e heterogênesse, ao longo de cujo processo a subjetividade contribuiria com sua face criativa para desconstrução das coordenadas espaço-temporais de uma determinada entidade, induzindo por sua vez a que a realidade como um todo abra suas portas a um processo de recriação contínuo, momento em que atinge sua condição virtualizante propriamente dita. A partir de então, a identidade a que se prendia e que a tornava familiar, a referência espacial e temporal que lhe conferia estabilidade, como o sistema de crenças de uma comunidade étnica distante, seus hábitos culinários, seus costumes e expressões “artísticas”, a retórica circunscrita de uma determinada escola literária e as figuras de linguagem de um período de sua história e de um dado momento; a mitologia e o folclore que animavam a identidade local de um povoado, atinge no ápice do processo um ponto de saturação e de indefinição, a condição de uma transitoriedade e de uma espécie de suspensão ontológica, um “vazio motor”, predispondo-se, com isso, à alteridade e à criação de uma nova forma, para no momento seguinte evocar por uma outra atualidade: aquilo que, por um mecanismo de desprendimento temporário de um aqui/agora se (re)atualiza, ou ganha um novo estatuto e configuração ontológica, qualifica-se, instantaneamente, para um subsequente processo virtualizante de problematização de suas fronteiras e identidades, de criação e recriação heterogênica, constante e, em princípio e aparentemente, ininterrupto. De outra forma, como explicar a noção de “heterogênesse” tão cara à idéia de “hominização por virtualização” segundo a tese de Pierre Levy (1996, p. 25), pois de acordo com o próprio autor: “a virtualização é sempre

heterogênese, devir outro, processo de acolhimento da alteridade”. Contudo, precavido de eventuais críticas, adverte que “convém evidentemente não confundir a heterogênese com seu contrário próximo e ameaçador, sua pior inimiga, a alienação, que eu caracterizaria como reificação, redução à coisa, ao real”.

Convencionalmente, o virtual se constitui num modo de ser que se inclina a atualizar-se em um aqui/agora, sob a pena de todo o sistema travar-se; ao fazê-lo, reassume uma configuração transitória e sempre contingente, o atual. A virtualização, retro-ativa, empreende o caminho inverso àquele articulado pela atualização prospectiva: antes de resolver-se numa solução criativa, não obstante tratar-se de sua força elementar e propulsora, problematiza e rediscute um estado-de-coisas, produzindo e preparando as condições para uma alteração de identidade daquilo que se apresentava na sua positividade ontológica. Como observa Dênis de Moraes (2001, p. 73) “o sujeito evolui da situação atual para um campo de interrogação que o obriga a imaginar coordenadas como resposta a uma questão particular”. Enquanto suspensão ontológica de um caso particular; o pôr-em-questionamento de sua função e valor, a desmobilização de suas coordenadas espaço-temporais em função de um retorno a um ponto de partida livre de sobredeterminações (de resto, qual o significado e a função da pintura e da própria arte no momento de invenção da fotografia, do cinema, em seguida, da televisão, do vídeo e do computador?), a virtualização, de modo especial no seu atual estágio tecnocientífico, provoca e desencadeia dois efeitos complementares, a seguir descritos, e que somados a outros fatores de ordem filosófica, social e política, conduziriam à atualização cibernética do “atual” cenário cultura tecnológico a que se vem denominando *cibercultura*,¹⁰ de resto extensivos, apesar de revestir-se de características próprias, à gênese do processo de invenção da cultura em sua versão mais tradicional. Na medida em que induz ao movimento do particular para o geral, torna este último uma “configuração de estímulos, tensões e coerções” que deverá reverter-se ou atualizar-se numa outra resolução formal, contudo não prevista de antemão: a virtualização de um texto,

¹⁰ De forma geral, é possível entender por cibercultura o mais recente estágio, digital, cibernético, telemático e biotecnológico, de uma tecnocultura que emerge da Revolução Industrial e seus desdobramentos ao longo de aproximadamente dois séculos. Pierre Lévy (1999, p. 17), demarcando território terminológico-conceitual entre “ciberespaço” e “cibercultura”, entende que “o ciberespaço (que também chamarei de rede) é o novo meio de comunicação que surge da interconexão mundial de computadores. O termo especifica não apenas a infra-estrutura material da comunicação digital, mas também o universo oceânico da informação que ela abriga, assim como os seres humanos que navegam e alimentam esse universo. Quanto ao neologismo ‘cibercultura’ especifica aqui o conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas e atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolve juntamente com o crescimento do ciberespaço”. Para André Lemos (2002, p. 78) “todo o impacto da cibercultura está na simbiose paradoxal entre tecnicidade e socialidade.”

por exemplo – ele mesmo um ente virtual por princípio, atualizado a cada leitura ao mesmo tempo em que produz suas próprias virtualizações de ordem psíquica, mnemônica, emocional e intelectual - se manifesta no desprendimento de um aqui/agora midiático, um suporte, , para em seguida disponibilizar-se alhures, seja através de sua reprodução impressa, lido ou recitado, transmitido em mito de geração em geração, seja por sua tradução, novas edições, etc. Nesse momento das tecnologias, sobretudo em sua atualização informática literária e ficcional, o texto, desde então *hipertexto*, tanto em sua tangencialidade material quanto semântica e interpretativa, se desamarra de sua atualização autoral, de suas injunções temporais e espaciais, e manifesta-se revitalizado e imprevisto, por uma subjetividade idiossincrática, em diferentes lugares e por diferentes interpretações, momento em que, dialogando com a intertextualidade desencadeada pelo leitor, implode e produz suas atualizações. Em outras palavras, aquilo que possui um endereço fixo e uma temporalidade marcada, como a voz humana, um sistema de governo, o mapeamento genético ou o próprio cânone literário e suas interpretações, se desconexa da geografia e da cronologia em que um dia ganhavam forma e adquiriam atualidade, conferia-lhe identidade ontológica; desmaterializa, ou como prefere o autor “dessubstancializa”, para em seguida transportar-se a outras localidades, revestir-se de novas formas, criar novas espacialidades e temporalidades, como o movimento da arte e sua função, seus gêneros e diversidade semiológica ao longo de sua história, alimentando o “novelo” de uma revolução continuada. Referindo-se ao desprendimento que instala a virtualização, tornando comum, ou mutualizando aquilo sobre o que incide, o autor observa que “quando uma pessoa, uma coletividade, um ato, uma informação se virtualizam, eles se tornam ‘não-presentes’, se desterritorializam. Uma espécie de desengate os separa do espaço físico ou geográfico ordinários e da temporalidade do relógio e do calendário.” (LÉVY, 1999, p.21).

Nisso consiste, portanto, o primeiro efeito da virtualização: uma vez posta em questionamento, problematizada sua constituição ontológica atual, a entidade em questão se *desterritorializa*, se desprende de suas coordenadas espaço-temporais, num movimento de independência e autonomia de suas condições materiais, do suporte técnico ou tecnocientífico ao qual se fixava, para finalmente, “não-presente”, tornar-se comum e coletiva, simultânea e ubíqua, desdobrar-se no espaço e no tempo, a exemplo da linguagem, oral ou escrita, que se capacita a livrar um determinado conteúdo semântico, referencial, poético, pictórico ou plástico, de seu contexto imediato nascente: a língua se apresenta virtual, mas não potencialmente, no cérebro de

cada falante, da mesma forma que, eventualmente, a logomarca de um determinado produto. Por conseguinte, aquilo que se mostrava definitivo - a distância entre uma cidade e outra, a culinária de uma determinada comunidade, sua percepção do tempo e do espaço, (uma determinada concepção de arte, a burguesa, por exemplo, atada a uma substância, a um tipo específico de produção, recepção e representação, neste caso submetida a noções como harmonia, equilíbrio e unidade, sob à força gravitacional de uma espacialização perspectivista, a julgar pela pintura renascentista, mas que define os limites geométricos da superfície pictórico; representativa de seus valores, inclusive estéticos, mas também ideológicos, as fronteiras irredutíveis entre autor e espectador-leitor), enfim, tudo isso reencontra, pelo movimento da virtualização, isto é, “a montante”, seu ponto de tensão indeterminado e em suspense, o virtual e seu impulso heterogêneo, a problemática que acompanha e sua abertura ontológica, pois conforme o autor “as coisas só têm limites claros no real” (LEVY, 1996, p. 25)

O segundo reflexo ou efeito do fenômeno da virtualização, proveniente como o primeiro de sua trajetória inversa àquela que se dirigia a uma resolução-atualização, diz respeito à passagem de uma interioridade para uma exterioridade (e vice-versa). Nessa outra modalidade de virtualização (que inclui movimento reverso), não se trata mais do fenômeno de desterritorialização *stricto sensu*, o que ademais é sugestivo de que o fenômeno da virtualização não se enquadra em um único modelo e categoria. (É importante mencionar que nem a virtualização por desconexão nem aquela outra que consiste na fluidificação (efeito Moebius) dos limites entre o interior e o exterior, desfazendo a interface dermatológica que encobre órgãos dentro de outros órgãos, revelando o mundo de um paciente esquizofrênico, ou ainda descortinando o macro-universo sideral desabitado, atuam como atributos exclusivos de algum operador de virtualização, dentre os quais as técnicas e as linguagens. Pelo contrário, não somente eles atuam indiferente à substância a que se aplicam (corpo, mensagem, o tempo e o espaço ordinários, o dinheiro, a arte, etc), como podem se tornar eles próprios, com o tempo, objetos de virtualização. Os limites que agora se desfazem são aqueles entre o que está dentro e o que se situa do lado de fora, o privado e o público, por exemplo, e que se manifesta na objetivação (exteriorização) daquilo que em princípio se qualificava subjetivo, internalizado e privativo, gerando as condições dialéticas daquilo que se entende por objetivação do sujeito e sua contrapartida subjetivação do objeto. Confirma André Lemos (2003, p. 217) que “a subjetivação (dispositivos técnicos, semióticos e sociais no funcionamento somático e fisiológico do

indivíduo) e a objetivação (influência dos atos subjetivos na construção do mundo) são dois movimentos complementares desse processo virtualizante.” São exemplos mais recentes dessas tecnologias de transposição de fronteira, da transparência, desse movimento contínuo de interiorização/exteriorização, objetivação/subjetivação, a que o autor se refere como “efeito Moebius”, a virtualização do corpo promovida pelas tecnologias da imagem, que o tornam translúcido e contingente, tais como *scanners*, a ressonância magnética e a bio-nanotecnologia; aparelhos capazes de conduzir a visão para localidades desconhecidas, vasculhando a interioridade do corpo, em busca da constituição molecular de organismos ignorados e *ignorandos*, como neuro-transmissores, o DNA e suas proteínas, flagrando o nascimento/desaparecimento de uma estrela, a superfície árida ou congelada de um planeta distante. Por outro lado, considere-se a encenação de um texto dramático, e com ela a exteriorização emotiva e sentimental de seus personagens, tornando públicas sensações até então anônimas e inexploradas da imaginação poética e da sensibilidade artística, de um inconsciente perdido, trazido à tona pela linguagem e seus signos, o que confere a esta última um estatuto privilegiado e centralizador das mais diversas formas de virtualização. Dessa forma, no primeiro caso, virtualizando a própria visão juntamente com seu alcance limitado, os aparelhos de visão permitem a visualização de corpos dentro de outros corpos, revelando (ou invadindo) a intimidade de microcosmos e micro-organismos, de suas micro-atividades, etc, aproximando-nos digital e virtualmente do infinitamente distante. No caso daquele outro tipo de técnica, a literária, com seus ritmos e gêneros, como um poema, em cuja forma se atualiza um soneto, a virtualização promovida aqui consistiria em tornar público e coletivizar um sentimento pessoal, uma metáfora inaudita, antes interior e privativa: não mais separados e distinguidos pela clivagem de algum movimento filosófico, nem tampouco pelo rigor de uma metodologia científica, objeto e sujeito antes de mais nada aparecem e se dialetizam, se misturam, desativam a hierarquia epistemológica em que tradicionalmente se enquadram, com a virtualização:

“chamemos de *subjetivação* a implicação de dispositivos técnicos, semióticos e sociais no funcionamento psíquico e somático. Simetricamente, a *objetivação* será definida como implicação mútua de atos subjetivos ao longo de um processo de construção de um mundo comum. Subjetivação e objetivação são assim dois movimentos complementares da virtualização.” (LÉVY, 1996, p.135, grifo do autor).

Depreende-se portanto, do que se vem expondo, que a virtualização representa no limite um retorno à problematização, ao ponto em que um determinado evento, objeto ou entidade qualquer, se esvazia de suas qualidades próprias e inerentes, de seu, por assim dizer, código genético, de sua identidade e de seu estado ontológico original, produzindo seus efeitos e conseqüências. O primeiro deles torna contingente o tempo e o espaço, estas duas dimensões fundamentais da identidade e identificação dos seres, provoca desprendimento, mobilidade e fluidez a um determinado objeto ou entidade, enfim cria-lhe as condições de mutação de sua identidade. O hiperdocumento e seus *links* telemáticos, a imagem de síntese e seus algoritmos, todos eles disponíveis em cada nó do espaço eletrônico e virtual (ciberespaço), criado a partir da conexão mundial em rede de computadores, que por sua vez deriva de algum momento da virtualização do próprio computador enquanto originalmente máquina calculadora, da mesma forma que, dessubstancializado, o dinheiro, por exemplo, abandona sua materialidade tangível para desdobrar-se em forma de um cartão eletrônico, e com isso disponibiliza-se em cada terminal de caixa eletrônico, que por sua vez prolongam as agências bancárias. O segundo dos efeitos da virtualização, supra-mencionado, diz respeito à passagem de algo confinado à interioridade e que, problematizado, ou seja, feito contingente, desprende-se de sua condição anterior, aproxima e amplia o que era minúsculo ou distante, tornando comum e coletivo o que antes era reservado e privativo: “esse ‘efeito Moebius’ declina-se em vários registros: o das relações entre privado e público, próprio e comum, subjetivo e objetivo, mapa e território, autor e leitor, etc.” (LÉVY, 1996, p. 24). São exemplos dessa objetivação, dessa transição do interno para o externo, do privado para o público, as informações subjetivas trazidas à tona pela linguagem, de um lado; as descobertas reveladas pela nanotecnologia ou pela visão eletrônica que se multiplica através dos telescópios nucleares. Em ambos os casos, algo em jogo que os atravessa, que agrupa os diferentes efeitos e manifestações da virtualização em um único recorte, uma característica universal. De acordo com Pierre Lévy “através da linguagem, a emoção virtualizada pela narrativa voa de boca em boca. Graças à técnica, a ação virtualizada pela ferramenta passa de mão em mão. Do mesmo modo, na esfera das relações sociais, pode-se organizar o movimento ou a desterritorialização de relacionamentos virtualizados” (...) porque a colocação em comum (...) é a operação característica da virtualização” (LÉVY, 2003, p.146).

Em Pierre Lévy, os argumentos a favor da virtualização se fazem a partir de dois grandes polos de valorização. No primeiro caso, a virtualização se sustenta enquanto vetor de

hominização da espécie humana, dispositivo capaz de, ao longo da História, resgatá-la de sua condição *in natura*, situada no mesmo patamar existencial das outras espécies, para dotá-la de faculdades e da capacidade de desenvolver-se produtiva e criativamente. Como substrato dessa heterogênese primordial, a linguagem, a técnica e o contrato social e suas instituições, responsáveis, respectiva embora não exclusivamente, pela virtualização do tempo presente, isto é, do próprio aqui/agora, do corpo, da ação e das relações sociais, o que significa dizer, neste último caso, inclusive das relações interpessoais primitivas, ancoradas na violência e nos instintos, se apresentam como os principais operadores da transformação cultural da espécie humana. O autor propõe:

“A humanidade emerge de três processo de virtualização. O primeiro está ligado aos signos: a virtualização do tempo real. O segundo está comandado pelas técnicas: a virtualização das ações, do corpo e do ambiente físico. O terceiro processo cresce com a complexidade das relações sociais: para designá-lo de maneira mais sintética possível, diremos que se trata da virtualização da violência.” (LÉVY, 2003, p.77).

Desde então, o ser humano alça à condição de superioridade intelectual que o distinguiria das outras espécies, impulsionado por um processo técnico e científico ininterrupto e cumulativo de formas culturais e de controle sobre as forças naturais, que culmina com as neotecnologias contemporâneas de manipulação genética, de digitalização da informação, dos diversos códigos, incluindo os artísticos, das comunicações, da realidade virtual, telepresença, etc.

O segundo aspecto apontado em defesa da virtualização, agora digital, enquanto dispositivo indutor da constituição primordial da cultura humana e de suas transformações progressivas e progressistas ao longo da História, remete ao potencial da tecnociência contemporânea, em particular da informática e da engenharia genética, a que se conjuga a revolução das telecomunicações em rede mundial eletrônica, dispositivo que fomenta a retribalização da espécie humana; reagrupamento (diferentemente de uma cultura essencialmente escrita, hierarquizante e monológica) numa espécie de aldeia global, não mais televisiva mas agora via *www*, posta em prática pela criação de um espaço virtual, cibernético-comunitário, planetário e interativo, de intercâmbio e distribuição de conhecimento, de comunicação em tempo real, independente de barreiras espaço-temporais. Ademais, recupera-se no ciberespaço digital um tipo especial de contexto, favorecido justamente pela cooperação proporcionada pelo digital

interativo, mas que se perdera com a emergência e o desenvolvimento da cultura impressa e letrada. De acordo com o filósofo tunisiano, a humanidade teria alcançado um estágio de desenvolvimento tecnocientífico em que a inteligência e o conhecimento, antes dispersos e reservados a uma elite cultural de países desenvolvidos, se coletiviza e se mutualiza, pois para Pierre Lévy (2004a, p. 158-159), não somente “a vida é um processo evolutivo”, mas também que “existe uma direção no processo evolutivo”, premissa que remonta à modernidade e seus paradigmas iluministas. E conclui sua racionalidade teleteleológica propondo que “esta direção é um progresso em direção à digitalização, à virtualização e à inteligência coletiva”¹¹

Em todo caso, considerada em sua acepção mais genérica de vetor de problematização e pôr-em-questionamento de uma realidade imediata, a virtualização acaba gerando, na extremidade oposta de seu processo, a atualização, transformações e mutações de identidade naquilo que em princípio se apresentava como algo estático e imobilizado ontologicamente. Com isso, a virtualização se manifesta como movimento inaugural de um processo de desvelamento e invenção de novas formas, espaço e temporalidades, a partir das quais a cultura se movimenta e progride, põe em questionamento e descontraí, pelo autor, as distâncias e temporalidades existentes e estabelecidas, representações simbólicas que um dia se calcificaram através de contínuas *efetivações*. Por último, redesenha comportamentos e visões-de-mundo, saberes e experiências pautadas numa tradição inflexível. Ao promover o desprendimento do aqui/agora, possibilitar o intercâmbio, a transferência entre o que subsistia interno e o que jazia externamente, o privado e o público, ao mobilizar-se rumo a uma resolução criativa, a virtualização abriria caminhos para a emergência de novas alteridades, a exploração de mundos até então desconhecidos, fazendo com que a realidade, e com ele sua percepção imediatista ou transcendental, as relações sociais, os valores e visão-de-mundo instituídos se dilatam na busca de formas de vida alternativas, o que explicaria, por exemplo, que a relação entre o homem e seu meio ambiente gerasse formas tão diversificadas de percepção e sensibilidade como as que verificadas no interior de uma aldeia indígena em vista do universo simbólico e cultural vivenciado numa metrópole concreta como São Paulo. A virtualização de Pierre Lévy, a

¹¹ Quanto à evolução e ao código digital, o autor conceitua este último como “aquele código que tem duas propriedades. Primeiro, aquele que é baseado na combinação de alguns símbolos ou elementos discretos. Segundo, aquele que não apresenta uma relação análoga óbvia entre o código e aquilo que é suposto descrever. Um código digital é ‘convencional’” (LÉVY, 2004a, p. 159). Percebe-se outrossim a irônica analogia entre sua descrição dos fundamentos do digital e conseqüentemente da virtualização e a teoria saussureana, estruturalista e diferencial, da linguagem.

cibercultura emergente e a tecnoarte que daí prospera, prepara ao homem o terreno plamático e “húmido” para uma outra idade, digital e pós-biológica.

No momento em que tanto se especula do fim, esgotamento ou ocaso da “história”, da arte e das ideologias, dos sistemas, incluindo os de valor, ético e estético; em que por outro lado proliferam os discursos a respeito de um “tempo real”, presenteísta, de um espaço virtual, religante e mundializado, noções que remetem a uma máquina (o computador), uma ciência (a informática), sob que pretexto e em que circunstância se poderia sustentar – exceto em forma de simulacro – da virtualização, pregressa e/ou contemporânea, como “heterogênese” e promotora de hominização, criatividade e inventividade? Não soaria excessivamente portanto absurda nem desproposital, embora paradoxal, a hipótese de que a virtualização contemporânea, pós-analógica, o virtual e seu modo-de-ser, efetuem na prática aquilo que, em teoria, ilustraria a idéia de fim, ou ultrapassagem, do “progresso”, anacronismo de uma lógica dialética e dicotômica, de conceitos positivizados como os de verdade, realidade, subjetividade, etc. Um paralelo com a pós-modernidade faz crer que a onda de virtualização digital se propaga como o sintoma, o vestígio mais completo do desgaste metafísico das ideologias oriundas do iluminismo e da modernidade. O que a teoria a respeito do “antropogênico” digital por processo sucessivo de virtualização pretenderia, a par de utopias como do tipo “inteligência coletiva”, senão reanimar um paciente em estado terminal mas insistente, a modernidade e todo seu séquito eurocêntrico?. A virtualização, recheada por utopias (num mundo aliás pós-utópico) como “Inteligência coletiva” e “universal sem totalidade”, face ideológica das neotecnologias digitais, de suas pretensões pós-biológica e nanotecnológicas, é a pronta-resposta com a qual o pós-moderno reage à narcose de um sistema moribundo. Jean Baubrigard (2002, p. 133) observa que “a virtualidade aproxima-se da felicidade somente por eliminar subrepticamente a referência às coisas. Dá tudo, mas sutilmente. Ao mesmo tempo, tudo esconde. O sujeito realiza-se perfeitamente aí, mas quando está perfeitamente realizado, torna-se, de modo automático, objeto, instala-se o pânico.”

Mas finalmente o que é a virtualização e o que ela faz, uma vez que a propósito de sua utilização tanto o mercado quanto a arte sempre lhe acabam encontrando uma destinação? O que permite reunir sob um mesmo rótulo as diferentes formas de virtualização, por “desterritorialização” e a que resulta do “efeito moebius”: do tempo e conseqüentemente do aparecimento de seus arquétipos, dentre os quais a história e sua progressão linear; virtualização do corpo e de suas funções motoras, perceptivas, intelectuais e agora criativas; finalmente das

pulsões e instintos, e com ela do aparecimento dos códigos, da cultura e de seus processos civilizatórios? Qual a identidade, ou continuidade, existindo uma, que se estabelecesse entre aquela virtualização primitiva, após a qual o homem teria se separado da natureza e adentrado o universo da cultura, e a avalanche de virtualização digital contemporânea, da informação, dos saberes, das mídias, da economia e da arte, enfim? Na hipótese de que exista uma, porque razão Pierre Lévy, oráculo da virtualização, não desprende esforços em separar (exceto em termos valorativos de uma evolução humana movida pelo desenvolvimento tecnológico em sua fase mais aprimorada e rendidora, o digital) entre uma virtualização, digamos, tradicional, à moda antiga, “analógica” (?), de uma outra, contemporânea, digital? Tratar-se-ia, na melhor das hipóteses, de uma mera aceleração de fenômenos já conhecidos, de uma “hípervirtualização” do tempo e do espaço, em escala global, e de seus efeitos telemáticos e virtuais, que se instala sobre a dinâmica sócio-cultural, uma vez que, conforme o próprio Pierre Lévy (1996, p. 23) “a invenção de novas velocidades é o primeiro grau da virtualização”? Ou em vez disso a virtualização contemporânea, levada a efeito, primeiro, pelas tecnologias do digital, capaz, aliás, de traduzir na linguagem universal dos números e de seus algoritmos a totalidade dos signos, dentre os quais aqueles guardados pelas artes, e de religar (virtualmente) a humanidade através da rede mundial de computadores, seguida pelo mapeamento genético e seu potencial de alteração da constituição biológica, animal, vegetal e humana, enfim pelas tecnologias cibernéticas de ação à distância, robótica e de inteligência artificial, associadas àquelas de exploração e aplicação do conhecimento e da informação por meio da *realidade virtual* e seus simuláctos sintéticos, isto é: no seio da virtualização em curso – ao contrário daquela outra a que o autor atribui o desencadeamento do processo de hominização da espécie humana e de sua produção cultural heterogenética – não estaria se prefigurando uma situação diversa, e no limite adversa, que antes apontaria para uma outra transição em direção, por exemplo, a uma alteração na ecologia cultural do planeta, a que se vem acostumado e convencionando mencionar pela expressão um tanto incômoda de “pós-humano” ? Afinal de contas: virtualização é sinônimo de desterritorialização, desconexão de um eterno aqui/agora imediato, processo contante de reinvenção do homem e de sua história, como à época da reprodutibilidade técnica da arte e da digitalização da informação (texto, som e imagem); ou o retorno de um *hic et nunc* tecnológico e universalizado, por isso mesmo totalitário, a que está irremediavelmente submetida a humanidade pela “velocidade digital” e pela interconexão mundial de computadores ?

1.2 A Virtualização da Arte

A expressão "virtualização da arte" com a qual se pretende dar forma ao capítulo que se segue expõe um duplo aspecto e, acredita-se, arrasta consigo uma polêmica. Sugere no primeiro caso a condição com a qual Pierre Lévy caracteriza aqueles operadores de virtualização, a exemplo das linguagens e das técnicas, responsáveis em sua origem pela "problematização" de um determinado modo-de-ser, pela alteração de seus fundamentos ontológicos espaço-temporais, e em virtude dessa desconstrução virtualizante, pela transfiguração de sua identidade. Tal dispositivo deveria conferir à arte um *status* diferenciado, especialmente no momento de sua virtualização digital: uma espécie de sensor capaz de prevenir catástrofes e anomalias de toda ordem – recolocar o mundo em seu equilíbrio, restaurar a razão dos homens: a arte desempenharia um papel fundamental de re-equilíbrio face a uma situação extrema, em descontrole, enfim de regulação da dialética virtualização/atualização. O autor comenta:

“Por que essa arte transversal deve interferir ativamente na dinâmica da virtualização? Porque a atualização tende com frequência para a realização. Porque a heterogênesse pode degenerar em alienação. Porque a invenção de uma nova velocidade se deteriora facilmente em simples aceleração. Porque a virtualização acaba às vezes por desqualificar o atual. Porque a colocação em comum, que é a operação característica da virtualização, oscila muito frequentemente entre o confisco e a exclusão. É preciso uma sensibilidade de artista para perceber em estado nascente essas diferenças, essas defasagens, nas situações concretas. Quando o possível esmaga o virtual, quando a substância sufoca o acontecimento, o papel da arte viva (ou arte da vida) é restabelecer o equilíbrio” (LÉVY, 1996, p. 149).

O outro foco de interpretação possível que desprende-se da expressão “virtualização da arte”, o qual daqui por diante pretende-se que seja desenvolvido alternativamente àquele acima proposto, surpreende a arte não mais como provedor, muito menos privilegiado, mas como objeto dócil e indiferente ao processo corrente de virtualização em escala mundial, processo que deflagra portanto como uma inversão histórica, polêmica, de práticas, senão originalmente, pelo menos em algum momento recente de sua história (pelo menos quando comparado com outros

períodos (romantismo, vanguardismo, contra-culturalismo). Ao fazê-lo, pretende-se que a virtualização tenha, desde o momento inaugural dessa alquimia insólita entre arte e tecnologia, encetada pela reprodução automática de imagens (fotografia), de alguma forma responsável pela neutralização do potencial crítico e de interferência da arte, conferindo-lhe outras prerrogativas, senão lúdica (que se confirma no desenvolvimento de jogos eletrônicos, na telerobótica, na bio-arte, na computação gráfica e seus artistas de entretenimento eletrônico), em todo caso crítica da realidade, daquilo que, referindo-se aos movimentos vanguardistas, em sua fase primogênita, na aurora do século XX, Eduardo Subirats (1988, p. 82) exprime com ceticismo:

“Hoje, diz-se que a modernidade artística esgotou sua capacidade de renovação e de crítica, seu impulso criador (...). Dá-se por assentada a impossibilidade de transcender, na arte e no pensamento em geral, os limites impostos pela dialética de desenvolvimento tecnológico e dominação política e social (...) Mas esquece-se freqüentemente que a resignação experimentada hoje na arte (...) não é mais que a consequência última do espírito das vanguardas: a consequência de sua vontade de integrar totalmente a arte e a cultura ao domínio das máquinas e das tarefas de organização racionalizada da sociedade.”

Em verdade, embora subrepticamente, Pierre Lévy já trabalha e desenvolve seus exemplos com base na oposição “possível-virtual” discutida anteriormente, eixo subterrâneo de toda sua argumentação em favor das potencialidades do virtual e da virtualização contemporânea tanto quanto de seus desdobramentos sócio-político-econômico-culturais e ideológicos, a exemplo dos grupos temáticos, negócios e entretenimentos virtuais que, infovia, se multiplicam; das cooperações científicas e teleconferências que se estabelecem em tempo real, das transações financeiras, em ambientes virtuais telepresenciais, do acesso irrestrito ao saber, enfim, de seu avatar mais precioso, a inteligência coletiva, isto é, da crença em uma utopia cibernético-digital capaz de, universal, religar toda a humanidade em uma “noosfera” eletrônica – por força da interconexão mundial de computadores, uma supra-mídia, uma mídia-total, um espaço virtual (como um dia se imaginou uma arte total) - o ciberespaço, e assim destotalização ou desconstrução das estruturas hierárquicas de um saber-poder herdadas da modernidade e difundidas unilateralmente por um complexo midiático, impresso ou televisivo, destituídas de seu contexto imediato, assíncronas, etc. Desse ponto-de-vista, o atual e incontido processo digital de “virtualização” - conceito nuclear sobre o qual verdadeiramente o autor faz recair e projetar o interesse maior de sua análise - é celebrado como dispositivo tecno-tecnológico alavancador, como se diz em política, do progresso material e do desenvolvimento humano, dando

prossequimento às revoluções técnica e tecnológica pregressas, catalizadoras do processo de modernização e de sua crença utópica no desenvolvimento sócio-cultural, demonstrado exemplarmente em diferentes domínios, como a escrita e o alfabeto, a máquina a vapor (e aquela outra, bem menos útil, de lavar), fotográfica e o RX, a penicilina e a fissão, em forma de cogumelo, do átomo, e mais recentemente o computador, essa hipermáquina centralizadora, capaz de transcrever para um único código, o numérico, texto, som e imagem. Em razão de problematizar as coordenadas instituídas - a virtualização tecnológica se apresenta, explicitamente, como o principal vetor de criação e reinvenção da própria realidade, dando continuidade a um processo histórico de antropogênese, senão tecnoantropogenético, em todo caso híbrido, contrariamente a um outro modelo que priorizasse a dialética estaguinante e circular do binômio “possível-real” e de suas correlatas “passagens”, “potencialização-efetivação”, identificados com o congelamento e fixação de identidades nos planos social, cultural e individual, ao mesmo tempo em que propulsora da sedimentação de costumes e de tradições.

Tendo como base os conceitos até aqui apresentados e discutidos, em particular o de virtualização - o qual se encontra na origem do fenômeno de mutação ontológica de uma entidade (como a arte e seu processo produtivo), e com o qual o Pierre Lévy centraliza e conduz sua argumentação em defesa do virtual, o desenvolvimento de ambos os textos, de suas premissas e conclusões - *O que é o Virtual* (1996) e *Cibercultura* (1999) – permite especular em suas entrelinhas, na sua malha argumentativa, a respeito do levantamento de outros princípios de classificação, de redistribuição de seus termos e conseqüentemente das evidências que exploram, alternativos àqueles apresentados nos textos referidos. O realinhamento de seus argumentos (como o que apresentado em relação ao “quadrvium” ontológico) apontaria para alterações de resto fundamentais para a justificação de certas hipóteses que se colocarão desde agora nos parâmetros deste trabalho. Em princípio, tratar-se-ia de promover a separação – e explicitá-la enfaticamente (pois dessa ênfase dependeria a proposta de inversão axiológica de seu quadro conceitual e portanto da interpretação dos fenômenos em questão) – entre de um lado, os três principais operadores tradicionais de virtualização – a linguagem e a técnica, além dos contratos e códigos de ética e suas instituições, os quais remontariam aos primórdios da cultura humana; do outro lado, aqueles objetos, ou seja, o conjunto de toda a produção material e simbólica humana (além dos fenômenos naturais alterados pela mão do homem, como os que se encontram em curso pelos transgênicos e pela clonagem animal), sobre o qual recaem em boa parte as operações

e efeitos da virtualização. Dentre os quais encontram-se entidades e fenômenos, artefatos de toda ordem, (incluindo os próprios vetores de virtualização), noções fundamentais como as de espaço e tempo, as ações humanas, os gestos mas também as ferramentas e utensílios que os substituem (uma máquina, um desenho ou um poema, mas também as próprias normas de conduta social, a convenção de Veneza, a moda, a OTAN, o trânsito, etc, sem esquecer as que regulavam a atividade artística). Uma das razões possíveis e a ser investigada é que em ambiente tecnológico, eletrônico e digital, cibernético e biotecnológico, de automação algoritma, a arte ingressa definitivamente num período de despojamento de suas prerrogativas virtualizantes, isto é, do instituto que confere à estética a faculdade de manobra na configuração do cenário cultural e logo social, incluindo o político-econômico, de suas formas simbólicas, das relações interpessoais e da sociabilidade, enfim de sua mobilização das utopias sócio-políticas.

No primeiro caso, os principais operadores de virtualização (que um dia teriam dado origem a própria arte enquanto atividade simbólica, técnica e ética) – as linguagens, tanto em sua atualização oral quanto posteriormente escrita, eguidas das ferramentas técnicas, os diferentes contratos e valores éticos - fazem recair suas operações virtualizantes respectivamente sobre o tempo e o espaço, no caso da primeira, o corpo e sua ação sobre o mundo, no caso das segundas, o comportamento humano, finalmente. A linguagem verbal, oralizada, que por definição se adere a um contexto imediato, mas desde então simbólica e por isso mediadora da representação entre o homem e o mundo circundante, disponibiliza àquele a prerrogativa de recorrer a um passado que o habita e instiga suas lembranças, a exemplo de sua manifestação oral, que para além de sua função comunicativa imediata, recupera e atualiza toda uma tradição de saber fundado no memorial mitológico. Por sua vez, no que diz respeito à linguagem escrita e alfabética, apoiada em uma linearidade histórica e argumentativa, abre-se-lhe o horizonte desconhecido de um futuro assediado por uma imaginação inquieta, ela própria virtualizante. O homem é atravessado pelo poder virtualizante da língua e de seus dispositivos gramaticais e retóricos, em cujo interior nasce a dimensão mnemônica de um espaço virtual, o tempo e sua curvatura irregular, que lhe outorga o desprendimento das coordenadas espaço-temporais impostas pela recorrência circular diuturna de seu ecossistema; cria-lhe ademais os meios de comutação simbólica, objetivação e coletivização de seus pensamentos, e em função dessa abertura fenomenológica, as condições do que mais recentemente se vem nomeando de “inteligência coletiva”. A escrita em particular – essa tecnologia intelectual mas igualmente digital primordial – assim como mais tarde a

imprensa, em escala cada vez mais universal, e com ela a padronização dos traços manuais, liberta a linguagem de seu registro exclusivamente imediato, condicionando a um aqui/agora, multiplica o alcance de algo (as mensagens) que antes fincava raízes no contexto de sua execução. Com efeito, são a linguagem e as ferramentas primitivas (como as que, em vez das mãos, preparam a terra para o cultivo) os primeiros operadores de virtualização que criam os dispositivos elementares de constituição da cultura e de sua evolução histórica. O despreendimento do presente e do contexto imediato deslocam os limites impostos pela natureza e pelas condições físicas e mentais do corpo humano, exterioriza e logo torna objetivo e coletivo aquilo que, em tese, se circunscrevia a um indivíduo ou a um grupo.

Da mesma forma que a linguagem e as técnicas, a arte – desde suas manifestações mais primitivas enquanto objeto de culto religioso e de contemplação plástica, de religamento transcendental, ou ainda como metáfora e tradução rítmica e analógica dos ecos e da poeira primordial, seja como projeção e antecipação utópica das condições de um mundo idealmente melhor; a arte, linguagem e técnica a um só tempo, promove o despreendimento das coerções de um presente tempo-espacial, reinventa ambientes, temporalidades novas, põe em comum sentimentos e emoções de caráter pessoal, e por isso mesmo dá continuidade à dinâmica de heterogênesse e reinvenção da cultura e de sua produção. E da mesma forma que o texto e o corpo, a informação e a comunicação, a economia e o saber se colocam no centro do atual movimento de virtualização, levado a efeito pelas modernas tecnologias do digital, a arte (a mais complexa das virtualizações, pois não só emerge e combina os diferentes vetores de virtualização, como, indo além, virtualiza-os), por sua vez, em toda sua extensão e como um todo, em seu sentido mais amplo de expressão cultural, individual e coletiva – a arte é alcançada inevitavelmente pelos influxos e efeitos da virtualização digital contemporânea. Ou seja: por esse movimento geral de digitalização da informação em sua diversificada manifestação (texto, imagem e som), de reinvenção das mídias e das telecomunicações, do modo de produção e processamento de ambos. Seu principal efeito consiste na possibilidade de combinação infinita e díspar entre as unidades de um determinado sistema (fonema, elétron, fóton, *pixel*, bit, etc.). Conceitos congêntos à modernidade artística, sobretudo clássica e romântica, como autoria e subjetividade, criação e genialidade, belo e verdade, mimese, realidade e verossimilhança, alta cultura e cultura de massa, privado e público, a compartimentalização dos saberes e seus jogos de linguagem (entre política, religião, ética e arte, informação, comunicação, entretenimento, mercadoria, passado, presente e

futuro), enfim todo o edifício epistemológico estético e metafísico, os alicerces que davam sustentação às relações sociais e forma à produção cultural, às representações simbólicas e às identidades, entram numa segunda fase, a saber, virtual. O processo de virtualização que avança sobre a atividade sócio-cultural, a rede digital e seus mundos virtuais que gera em *bits e algoritmos*, incluindo o dilúvio de imagens que se espalham, pela paisagens urbanas, no interior de edifícios inteligentes, o apelo transgenético dos produtos de consumo, incluindo os gêneros alimentícios, sempre à espreita de um primeiro mergulho, pulveriza qualquer diferença que ainda pudesse se estabelecer tanto *onto* quanto axiológica.

Em dois momentos distintos, mas que refletem duas percepções a respeito do fenômeno artístico no contexto das novas tecnologias, Pierre Lévy trata da arte produzida em ambiente virtual, ou para fazer uso de uma terminologia a essa altura mais apropriada que a manifesta acima, a arte na cibercultura (ciberarte, arte eletrônica, numérica, etc). Em *O que é o Virtua*, de forma lacônica, e sempre numa perspectiva sincrônica e atual (na tentativa de restitui-lhe algum sentido ou operacionalidade, em um mundo cada dia mais funcionalizante), a arte apresenta-se como um agente ou operador de virtualização, inserida, dessa forma, no mesmo plano hierárquico de outros operadores, como a linguagem verbal, as ferramentas técnicas e as normas de conduta. No caso de *Cibercultura*, por outro lado, o autor, sem nomeá-lo, confere-lhe tratamento de “objeto”, um artefato que não escapa ao assédio e às mutações promovidos pela virtualização digital e seus efeitos desterritorializantes e interativos, desrealizantes, cibernéticos, desintegrantes, replicantes e *(un)informalizantes*. Contudo, entre uma abordagem e outra, as conclusões daí resultantes demonstram alterações significativas na percepção do estatuto tecnovirtualizante da arte, uma mudança de perspectiva e alcance tanto sobre seu processo produtivo quanto de suas condições de recepção e conseqüentemente da função que venha a desempenhar na esfera sócio-cultural e política.

Ao sugerir a interface entre arte e virtualização, sem contudo dispensar o rigor analítico necessário à manutenção de seus argumentos, postula conclusões evasivas e ideológicas, incongruentes em relação a aparato conceitual e teórico que desenvolve. Em *O que é o Virtual*, a arte se apresenta como um agente operador de virtualização, a exemplo de outros operadores: mais que isso, o autor confere-lhe um *status* privilegiado, uma reserva de energia capaz de rediscutir e problematizar a natureza dos acontecimentos, seus efeitos e as mudanças que provocam, a quem compete: “ela, a arte, fascina porque põe em prática a mais virtualizante das

atividades” (LÉVY, 1996, p. ?). E arremata a maneira de um artista desempregado e sem causa confiando que:

“A virtualização, em geral, é uma guerra contra a fragilidade, a dor, o desgaste. Em busca da segurança e do controle, perseguimos o virtual porque nos leva para regiões ontológicas que os perigos ordinários não mais atingem. A arte questiona essa tendência, e portanto virtualiza a virtualização, porque busca num mesmo movimento uma saída do aqui e agora e sua exaltação sensual. Retoma a própria tentativa de evasão em suas voltas e reviravoltas. Em seus jogos, contém e libera a energia afetiva que nos faz superar o caos. Numa última espiral, denunciando assim o motor da virtualização, problematiza o esforço incansável, às vezes fecundo e sempre fadado ao fracasso, quer empreendemos para escapar à morte.” (LÉVY, 1996, p. 78-79).

Com efeito, ao projetar o olhar sobre um quadro, escultura, as formas arrojadas ou livres de um monumento arquitetônico; ao se redigir e ler um texto literário, concentrar a audição numa interpretação musical e a totalidade dos sentidos numa encenação teatral, o espectador é conduzido a um nível de abstração intelectual e emocional que o demove do condicionamento espaço-temporal, emocional e psíquico a que se circunscrevia, investindo-lhe da sensação de transposição física para outras dimensões, envolvendo-o num exercício virtualizante de desprendimento dos entraves e aderência a um tempo e lugar de suas convicções mais renitentes. De fato, o ritmo, as imagens, as palavras, enfim, os signos e suas (re)representações simbólicas, fruto da imaginação fértil, individual e subjetiva de um artista, transportam o leitor para um outro tempo, uma outra atmosfera virtual desconhecida, tanto retro-perspectivamente (como no caso do romantismo e de sua reação a uma cultura industrializada, o refúgio em um tempo perdido, pré-moderno) quanto proto-perspectivamente, como na arte moderna e futurista, sua arquitetura funcionalista, geométrica, matemática e abstrata, de ficção científica, etc, após a desolação e o vazio, dessa vez real, do segundo conflito mundial. Mas igualmente, em seu impulso virtualizante, a arte pode ater-se ao presente, questionar e desafiar suas estruturas sócio-culturais e políticas, se posicionar conseqüentemente na vanguarda das transformações da própria realidade e de sua atualização momentânea.

Nesse sentido, a atividade artística demonstra ser um dispositivo complexo e poderoso de virtualização, em sua acepção filosófica, enquanto fator de heterogênesse, de criação de novas formas, do projeto de homininação, de redescoberta da espécie humana, em busca de sua emancipação material e ideológica, na medida em que o questionamento de um tempo presente e de suas manifestações, da destinação simbólica de seus recursos técnicos, tecnológicos e

científicos, e por conseguinte ser o agente, a vanguarda de transformações que possam implicar em soluções criativas e na descoberta de caminhos alternativos a um tempo já exaurido em suas possibilidades e recursos heurísticos.

Com efeito, a idéia de que um operador de virtualização possa converter-se em objeto disponível ao mesmo processo de virtualização se mostra perfeitamente procedente, e deveria de resto inscrever-se no quadro de investigação em curso: uma determinada ferramenta pode sofrer alterações estruturais e funcionais ao longo da história, redistribuir, ou reconduzir suas finalidades, como um idioma qualquer que por razões imprevistas e diversas submete-se a alterações de toda ordem em sua complexidade sistêmica, ao ponto de, no limite de suas mutações, vir a desaparecer; ou ainda, como no caso de um objeto industrializado que, por razões diversas (um urinol, uma lata de sopa), deslocado de suas funções primordiais, assume a natureza e os contornos de objeto de arte, a exemplo dos *ready-mades* do “artista” plástico Marcel Duchamp, ou das imagens de imagens de Andy Warhol. Tal fenômeno (o da virtualização de seu estatuto ontológico) explicaria, por exemplo, a superação de um movimento ou gênero literário por outro (a reinvenção ou absorção de uma máquina por outra, da máquina fotográfica pelo vídeo, por exemplo, ou dessa outra máquina semiótica, o computador, que deveria virtualizar as faculdades cerebrais, dentre as quais a de criação); ou ainda as diferentes fases do movimento romântico que, auto-superando-se, conduziram à poesia moderna; responderiam pela emergência de conceitos como os de poema em prosa, da arte abstrata, minimalista, conceitual e *pop*, midiática ou transgênica, do poema visual, holográfico, etc; se aplicaria, de modo particular e por fim, ao pós-moderno, estágio cultural em que todos os gêneros e estilos encontram-se-iam, para usar uma metáfora pertinente com o tema em questão, virtualmente disponíveis no “museu imaginário”, e por isso mesmo atualizáveis num mesmo espaço midiático, instantânea e simultaneamente, a *internet* ou espaço virtual *total-flex* que cria. Ademais, em sua abrangência totalitária e trans-histórica, a idéia de virtualização aplicada à arte, ou à cultura como um todo, não se restringe à contemporaneidade, nem tampouco se limita ao fenômeno encetado pelas tecnologias do digital: a partir do momento em que exista, a arte opera, como de resto a linguagem, as técnicas e os contratos sociais, virtualizações, desprendimento do aqui/agora, objetiviza, ou seja, exterioriza e coletiviza, como os demais operadores, aquilo que se restringia ao âmbito de uma subjetividade qualquer. Dessa forma, contribui para o processo histórico de heterogênese cultural e de hominização, acima propugnado por Pierre Lévy.

Não obstante, que sentido se poderia atribuir e com o qual justificar e daí extrair suas conseqüências, da afirmação de Pierre Lévy segundo a qual a arte se definiria – no contexto de uma cultura cibernética e bio-tecnológica, cada vez mais aderente e arrastadas pelas descobertas tecnocientíficas contemporâneas, em que a referência e o contexto em espaço e tempo virtuais contabilizam e simulam um mero jogo de sintaxe, o fluxo aleatório e incontido de signos em rotação - como “virtualização da virtualização”, ao mesmo tempo em que presta-lhe deferência com a marca de “a mais virtualizante das atividades” ? É certo que, como pretende o autor, a arte se encontra no centro e na convergência daqueles três operadores primordiais da virtualização: procede de um saber técnico-poético, de uma semiose, uma troca simbólica com a própria vida e com os fenômeno histórico e social, e por isso responde pela ética e valores que agrega. No limite ela se apresenta como rebento privilegiado dos três principais agentes de virtualização que cravam na origem do processo de hominização, ao mesmo tempo em que não faltam exemplos de sua atuação catalizadora das mutações virtualizantes, embora movimentos artístico-literários como o da *arte pela arte* ilustrem a busca de uma autonomia de resto questionada e implodida pelas vanguardas históricas do início do século XX. Contudo, terá havido situações ao longo de sua trajetória histórica em que, em vez de empenhar-se na redescoberta das vicissitudes que se encontram na base dos acontecimentos, sociais e políticos, reconduzir-se, por outro lado, ao momento indeterminado e fluido de sua gênese primordial, em relação aos quais pretenderia inserir e manifestar seus próprios questionamentos, para daí, em estado virtual, provocar as tensões necessárias de uma renovada configuração, alterar a forma que assume em um dado momento - a literatura, a arte e seus gêneros diversos, eruditos ou populares, a pintura das cortes aristocráticas, um poema laudatório, uma ópera qualquer, uma novela televisiva, ou um filme cinematografado, uma narrativa publicitária, em vez disso, pelo contrário, confirmariam a realidade, uma sua suposta versão oficial e canonizada, reproduziriam suas estruturas, dando prosseguimento e mesmo legitimando os valores herdados da tradição cultural ou de um *status quo* vigente. A despeito de, ocasionalmente, atuar no sentido de confirmação dos fatos, entidades, objetos e acontecimentos a que poderia questionar, e portanto em sentido inverso ao que se esperaria do alcance ontológico de suas avaliações e utopia tecnológica a respeito da virtualização, nada disso desautoriza a hipótese levantada por Lévy (1996) de concebê-la como “virtualização da virtualização” . Para tanto basta que se considere sua função metalingüística ou, se for o caso, *meta-artístico*; que se atente ademais para sua proposta subjacente da uma

leitura ou conhecimento alternativo, subjetivo, estético e humanístico, da realidade e de suas formas culturais, de suas condições de produção, tanto material quanto social e política; um modelo alternativo ou complementar àquele hegemonicamente tecnológico e científico: de fato, um poema, mesmo que concreto, ao atuar sobre a própria linguagem e destravar seus alicerces gramaticais e semânticos - dilata suas estruturas habituais, eleva conseqüentemente seu nível e potencial de virtualização, inclusive da própria poesia como um todo, precedente e vindoura (virtual); da mesma forma que um projeto urbano, um espaço simbólico, a administração e o recorte espacial, seja ele “funcionalóide” e caricatural (como Brasília), ou metafórico e analógico, como as catedrais góticas. Um filme, uma *performance* qualquer, ao parodiar, sendo esse o caso (pois há muito tempo a máquina e sua produtividade substitui no âmbito tanto sócio quanto cultural, o ritmo analógico e vital do universo), os movimentos e ritmos automatizantes, repetitivos e geométricos das máquinas e de sua tecnicidade; ao denunciar sua linguagem impessoal e embrutecedora, induz à reflexão, à problematização de seu estado atual, ao aparecimento de um pensamento crítico, enfim, cria as condições que se manifestam no processo de “virtualização”, de alteração estrutural dos princípios se definiria como um operador de transformações: a própria linguagem, as técnicas e os códigos que regulam o comportamento e a conduta humana.

Entretanto, há que se duvidar se (ainda) esse perfil de uma arte híbrida, eletrônica ou interativa, capaz de promover transformações do cotidiano e da sensibilidade, incluindo as estruturas da própria realidade e da forma com que esta se deixa perceber e sobre ela atuar e interagir, se esse destino idealista e emancipatório pós-utópico e pós-vanguardista com que Pierre Lévy ainda sonhava a respeito da arte, ainda se aplicaria, e de que maneira, ao momento atual das tecnologias digitais, da realidade virtual e da inteligência artificial, do corpo pós-biológico e geneticamente alterado, da transmutação das informações em *bits*, do tempo real e da telepresença, da ação instantânea, da ubiquidade telemática, mesmo que para isso tenha-se de retroceder ao momento em que, com a fotografia, a tecnologia gerava formas de arte originais. A fórmula encontrada por Pierre Lévy (a virtualização da virtualização) para descrever o atual momento da arte e seu êxtase tecnológico, de sua funcionalidade duvidosa e imprecisa e promíscua, talvez já não logre mais responder ou reagir aos desafios impostos por uma estética tecnológica, computacional, telemática, sintética e hipertextual, convergente e interativa, à digitalização das informações, à linguagem programada, anônima e impessoal, à informatização

dos serviços, ao capitalismo tardio pós-industrial expresso no esgotamento de um modelo de exploração material: a arte talvez tenha se tornado, nesse meio tempo, um serviço muitas vezes obsoleto e insignificante, em que ademais os limites, a dialética e sinergia entre estética e tecnociência se mostrariam opacos e de complexa delimitação, senão a substância de um mesma anomalia genética, não obstante a opinião de artista de que “(...) farejando o futuro nas potencialidades ofertadas pelo presente, têm tomado os meios que nos são contemporâneos como tubos de ensaio para deles extrair suas propriedades sensíveis e renovadas os repertórios da arte.” (SANTAELLA, 2003, p. 176). Contudo, em certo sentido parece ser justamente o “futuro”, inclusive o da arte (aquele por ela plantado e antecipado, os metadiscursos que legitimavam-na, e vice-versa), que se encontra atualmente em crise ou problemático (sem que o presente esteja em causa), seja por ter errado o alvo, frustrado ou ultrapassado seus limites, tê-lo convertido em passado, seja por tê-lo tornado obsoleto e cinicamente virtual. É possível que a arte viva atualmente uma atitude não mais de aproximação ingênua, de curiosidade e encantamento pueril, ou de controle e exploração do potencial expressivo e tecnológico, o que nesse caso pressupunha uma subjetividade original que dialetizasse com uma materialidade em estado puro, impusesse suas prerrogativas em favor daquela utopia tecnológica de hominização e recriação da humanidade, mantendo, de resto, como sugere a sinalização de trânsito, distância crítica face a uma colisão iminente sobre as novidades tecnológicas e seu *canto de sereia* digital; um tempo, como nas manifestações dadaístas, em que parodiá-la ou prestar-lhe culto, a exemplo do maquinismo futurista e construtivista, italiano ou russo, ainda gerava algum efeito nas estruturas do real, respondia a alguma forma de apelo ofegante do passado ou do futuro, animado pela perspectiva de um mundo movido pela estética do maquinismo tecnológico, senão em forma de um expressionismo cinematográfico; que ganhava corpo na arquitetura moderna e seu recorte epistemológico espacial, nas artes visuais, em busca da abstração, geométrica ou metafísica, na escultura em aço, cujo intuito, no geral, era o de expandir (e o de sobrepor-se ao modelo metafísico anterior), o horizonte das formas culturais herdadas da tradição, juntamente com sua recepção e visão-de-mundo e a partir daí, da própria realidade. Mas, em vez disso, teria se permitido a arte, ao longo do tempo, capturar por um processo de colonização e automatização dos modelos e matrizes tecnológicos e cibernéticos, com algum esboço de resistência heróica ao longo de sua história. Fosse esse o caso, confirmada tal hipótese, se mostraria inconveniente, ultrapassado, ingênuo e mesmo cínico, glosar de uma arte como atividade essencialmente crítica,

em todo caso inquieta e reflexiva da realidade, portadora, como pretende o filósofo tunisiano (e com ele boa parte da arte e dos artistas tecnológicos), da prerrogativa, não exclusiva mas em todo caso especial de “virtualização da virtualização” (uma blindagem retórica e romântica, quase que um prêmio de consolação, que lhe reservaria a condição privilegiada de agente criativo das transformações sócio-culturais, de antecipação previdente de utopias alternativas, contra os desvios e descaminhos da virtualização globalizada). Em contrapartida, de agente de virtualização em seu sentido filosófico de problematização da realidade dada, a arte, não resistindo ao assédio, possivelmente ter-se-ia transfigurado no objeto dócil e maleável de uma outra forma de virtualização, cibernética e digital, dessa vez em sentido mais atual e restritivo, e com isso perdido, ou cedido, em troca, seus vínculos naturais e simbólicos com a realidade que, a uma certa distância, surpreenda como o mais virtual de todos os fenômenos. A virtualização tecnocientífica ou digital em curso, uma virtualização totalizante, que conecta tudo com tudo, em rede e apesar disso, de mão única (pois sinônimo do mesmo e da mesmice, da (in)diferença em estado puro, pois em infovia nunca se voltaria ao “mesmo”, nunca se atravessa o mesmo rio) em condições de modelar e simular suas estruturas e modelos, em vez de ampliar seus limites e expandir suas formas. Assim como um dia as línguas, o espaço e o tempo, o corpo e a natureza se tornariam objeto da investigação e do controle científico e tecnológico, é chegada a hora da arte de, em vez de protagonizar o experimentalismo vital, ou a “ilusão vital”, a que desde sempre se articulava, como prefere Jean Baudrillard (2001), entregar-se em sacrifício, queimar combustível e suas reservas minerais com o avanço tecnológico, submeter-se ao experimentalismo tecnocientífico, testar e multiplicar sua potência e performatividade e, uma vez domesticada, exibir seu mapa genético em benefício do avanço da ciência e da tecnologia. As artes plásticas teriam assumido a vanguarda desse processo. Depois da fotografia, que ainda mantinha uma relação mimética com o mundo, mas que, automatizando o registro, começava a alienar o homem de sua atividade estética, simbólico-representativa, chegou a vez do digital e da imagem de síntese ou, para fazer justiça a toda extensão de seu conteúdo latente, da imagem numérica: sempre em trânsito no espaço virtual das redes digitais de computadores, a arte, virtualizada, começa a se despedir da época de sua reprodutibilidade técnica (pelo menos da “obra”) para inaugurar, como sugere o filósofo Jean Baudrillard (1997, p. 34), a fase de uma *estética da desapareição*. Referindo-se à fotografia, observa que “cada objeto fotografado não é senão o vestígio deixado pela desapareição de todo o resto”. Em todo caso, numa época em que consta da

agenda da atividade artística a construção de mundos virtuais interativos¹², como os jogos eletrônicos e a simulação de vôos intermoleculares ou intergaláticos, a elaboração de hipertextos poéticos multimidiáticos; época em que a noção de uma cultura “telemática” e interativa, em que arte e estética difusas invadem todos os limites, proliferam e ocupam todos os espaços físicos e simbólicos - da arte publicitária à culinária, da tecno-modelagem estética do corpo aos meios de comunicação, da arte de fazer política à sedução estética dos armamentos bélicos, das formas arrojadas e constantemente renovadas; das embalagens de mercadoria ao *design* pós-moderno dos edifícios comerciais, etc, - nesse momento em que a arte se mostra ao alcance de todos indistintamente (transestética), não para contemplá-la ou possuí-la, nem imitá-la ou interagi-la socialmente, prática do passado, mas para mergulhar nela, imergir pelo seu lado de dentro; nesse momento, em vez de confiar-lhe o privilégio de operadora ou agente de virtualização, em seu sentido criativo e indagador, como pretende Pierre Lévy, talvez fosse mais sugestivo e pertinente identificá-la com o *status* de “objeto” e artefato da virtualização em curso, dessa vez tecnológica e digital (e com isso reconhecer-lhe uma condição passiva, de passividade, como uma massa que não se equilibra em seu fundamento, sem identidade própria, virtual em seu sentido mais (in)completo e vazio, a versão digitalizada de uma “arte pela arte”, ou de uma “arte pela tecnologia”, seu protótipo numérico e cibernético. Sob esse aspecto, convém antes de mais nada indagar a respeito do paralelo que se poderia estabelecer entre uma virtualização da obra de arte de caráter reprodutivo-técnico, tal como teorizada por Walter Benjamin (1994), e uma outra do tipo cibernético-digital, a fim de que, a par de suas convergências e diferenças, se estabeleçam parâmetros que permitam conferir o alcance das mutações em curso. Afinal de contas há que se prestar ouvido à observação de Mário Costa (1995, p. ??), por uma razão ou por outra, ao comentar que “na passagem dos instrumentos técnicos aos tecnológicos e depois aos neotecnológicos, o índice de utilização subjetiva diminui progressivamente, enquanto aumenta o domínio de sua lógica de funcionamento”. Pierre Lévy (1996, p. 75) comenta que “a ferramenta”, virtualização técnica de uma determinada função somática e fisiológica, “cristaliza o virtual”, assim como o martelo, por exemplo, em relação ao ato de bater” Deveria aliás incluir o “quadrvium” ontológico por inteiro. E prossegue: “a técnica não virtualiza apenas o corpo e as

¹² De acordo com Philippe Quéau (1986, p. 13-14) “un monde virtuel est une base de données graphiques interactives, explorable e visualisable em temps réel sous forme d’image de synthèse tridimensionnelles de façon a donner le sentiment d’une immersion dans l’image (...) La vision stéréoscopique totale est obtenue à l’aide d’un casque de visualisation équipé de deux écrans miniatures à cristaux liquides, placés devant chacun des deux yeux.”

ações, mas também as coisas. Depois da invenção da técnica de acendimento, o fogo (...) é virtual onde quer que haja fósforos (...) uma coerção foi transformada em variável.” (LÉVY, 1996, 75-76). Há que se questionar legitimamente, por sua vez - depois da fotográfica e do vídeo, quando no atual momento cibernético cultural, em que máquina, senão no computador e sua matriz numérica, à arte, ela própria, teria se “cristalizado”, pois disponibilizaria (tal como um dia a água e eletricidade), menos como produto que como fluxo de informação e simulação de interatividade - onde quer que haja um terminal de rede eletrônico, de tal forma que uma “coerção”, “minha” ociosidade e indiferença artística transforme-se igualmente em uma variável, virtualizando-“me”, a contra-gosto, em artista virtual.

CAPÍTULO 2

A Arte na Época de sua Virtualização Digital

Quando Benjamin (1994) empreendeu sua análise o modo de produção da obra de arte no contexto de sua reprodução técnica, essa ainda se encontrava em seus primórdios, deu-lhe algum certo valor de prognóstico, dentre os quais o de instrumento político, e foi levado à conclusão de que justamente a possibilidade de sua multiplicação técnica, diferentemente da manual, alterava toda a dinâmica que envolvia o processo de produção da obra, incluindo a própria noção de arte tanto quanto de seu modo de recepção. O conceito de “aura”, quintessência de tudo que representava um determinado modelo de arte até o momento de sua reprodução automática – reminiscência duradoura de um tempo em que a “arte” se oferecia como objeto de culto religioso – abriga dois outros valores, pouco acima mencionados, que ajudam a consolidar seu estatuto de instituição cultural burguesa, a saber, o de “autor” e o da própria “obra”. A reprodução técnica desta última submete a “aura” (avessa aos fenômenos de massa), isto é, seu principal dispositivo de legitimação institucional, a um processo crescente de desencantamento e (auto) destruição ou, em termos atuais, de virtualização da arte, discreto mas eficiente, e com ele de todo espectro de valoração e recepção, tanto material quanto espiritual, como a valores relacionados à originalidade, criatividade e tradição, dispositivos responsáveis em última instância por sua sobrevivência e por sua manutenção institucional desde o Renascimento. Guardadas as diferenças devidas às condições de produção, técnica, científica e histórica, entre a época da *reproduzibilidade técnica*, da virtualização digital contemporânea (incluindo da arte), conceito de que se vem tratando e submetendo a uma contra-investigação, em desobediência àquela aplicada por Pierre Lévy, explicaria de alguma forma o desprendimento de um objeto qualquer (a exemplo de um hipertexto, um hiperdocumento ou de uma empresa virtual, o capital financeiro em rede eletrônica, o dinheiro eletrônico, a simulação de vôos, as comunidades virtuais, a telepresença, etc) do aqui/agora, de sua constituição ontológica, de sua presença física e tangível no espaço e no tempo a qual se adere (no caso da arte, de um espaço e tempo institucionais, como os museus, de uma recepção contemplativa, individualista e ascética, igualmente instituída), para ganhar o mundo em forma de cópia ou, com a revolução das mídias, num único protótipo virtual, uma “hipercópia” (já não mais para ser reproduzida, como a

fotografia e o cinema, todavia a ser “possuída”, em sentido menos burguês que místico), uma espécie de fluxo rizomático-digital, eletrônico-interativo, mutante digital-virtualizante, a arte digital, ciberarte, bioarte ou ainda o nome que se lhe queira emprestar.

A uma determinada altura do ensaio “A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica”, o autor, atento às alterações estruturais e funcionais a que se expõe a obra de arte desde que, com a fotografia, passa a ser reproduzida automaticamente, antecipa, também com valor de prognóstico, a seguinte sentença:

“Com efeito, assim como na pré-história a preponderância absoluta do valor de culto conferida à obra levou-a a ser concebida em primeiro lugar como instrumento de mágica, e só mais tarde como obra de arte, do mesmo modo a preponderância absoluta conferida a seu valor de exposição atribui-lhe funções inteiramente novas, entre as quais a artística, a única de que temos consciência, talvez se revele mais tarde como secundária.” (BENJAMIN, 1994, p. 173).

Antes de tornar-se arte em sua aparência aristocrática e burguesa, ela forma o elo que ligava os homens às divindades, que se revelava em forma de “aura” (ou de “graça”), “aparição única de uma coisa distante”; atento a seu desenvolvimento histórico e dando destaque a seu modo de produção técnico, o autor demonstra com isso ter plena consciência do caráter mutante da arte, da volatilidade de seu sistema e valores, e a partir destes, de sua mutação funcional a que estará sujeita e que venha a exercer nas diferentes épocas e períodos históricos. O texto de Walter Benjamin não é um mero tratado descritivo-histórico do fenômeno quantitativo da reprodução técnica da obra de arte. O autor desdobra sua análise tendo em vista as conseqüências das transformações estéticas mas também sociais e políticas do fenômeno em questão, como por exemplo ao propor uma alteração sem precedentes no estatuto da arte burguesa com a emergência das novas técnicas midiáticas (fotografia e cinema) de reprodução, de seu impacto sobre a história e a tradição, ao neutralizar senão redimensionar conceitos que lhe conferiam legitimidade sócio-política (como o de autenticidade e originalidade), que enfim se aplicavam historicamente a todo o processo de realização e recepção da arte desde o Renascimento, incluindo sua distribuição, os efeitos de transformação e acomodamento da percepção e de sensibilidade às novas condições infra-estruturais, concentrados e circunscrito sob a noção de *aura*. Refere-se, pois, às alterações que incidiram sobre a obra de arte em toda sua cadeia produtiva, incluído sua recepção, motivadas por causas materiais (as condições de produção capitalista atualizadas e

potencializadas com a Revolução Industrial) tanto quanto sociais, como os então crescentes fenômenos de massificação, do gosto da percepção e da sensibilidade, origem da indústria cultural, face à tradição e seus valores, inclusive estéticos: pois “(...) com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, distanciando-se do ritual.” (BENJAMIN, 1994, p. 173). A reprodução serializada e automatizada, dos objetos, da visão e da percepção, em prejuízo de uma poética artesanal, representa, em última instância, “pretexto” e fundamento para considerações a respeito de alterações (ou o que detecta e formula como “declínio da aura”) que vão se dar no âmbito da percepção e da sensibilidade face à obra de arte e conseqüentemente, não menos importante, na apreensão da realidade imediata: a primeira investe-se de dispositivos substancialmente político-partidário, publicitário e midiático, investindo-lhe, como pretendiam as vanguardas (através da estética de “choque”, da provocação, da *desautomatização*, etc), do poder de interferência direta na realidade, na configuração de uma nova sociedade, em vez de um gesto meramente expositivo e ritualístico, conforme a tradição. Sob esse aspecto, aliás, pouco importa se a *aura* que reveste a obra de arte se restabeleceria, proposição pouco provável, em forma de “imaginário”, no pós-moderno, como propõe Juremir Machado da Silva (2003, p. 34): “O imaginária que envolveu a Mona Lisa, fazendo dela um autêntico mito, não viria dessa reprodução virótica de sua imagem imortal? O imaginário é uma aura sem peso unitário.”

Com as alterações do modo de produção capitalista, em que as máquinas se habilitam a gerar bens materiais em quantidade maior, por sua vez acessíveis a um número maior de pessoas, acrescentem-se, pois, a esses bens, aqueles de natureza cultural, como a arte, principalmente daquele gênero cuja reprodutibilidade encerra sua própria natureza, a que de resto alcança um número maior de pessoas, como o cinema. Trata-se de um momento de ruptura extrema pelo viés artístico e pretensamente político, com a tradição burguesa e seus valores levado a efeito pelas tecnologias de reprodução, possivelmente mais eficazes quanto a seu poder de atuação política que as performances e colagens das vanguardas, o hermetismo e erudição de alguns autores modernistas, que de alguma forma acabam traduzindo-se em silêncio e distanciamento

O impacto conferido às tecnologias de reprodução – não somente sobre a arte burguesa e sua função idealista, mas igualmente sobre seu modo de recepção, passivo e contemplativo – interfere, como proposto acima, na apreensão da própria realidade que, por conta do desenvolvimento das mídias e mais recentemente das tecnologias do digital, cooptadas ao longo

do século passado pelo modo de reprodução capitalista, se submete, aquela, a um crescente processo de ficcionalização (que ilustram o fotorealismo e da *pop art*, etc) e de simulação numérica, alterando substancialmente sua natureza ontológica e seu estatuto referencial, colocando e mesclando num mesmo plano arte e realidade virtual.

A estética materialista de Walter Benjamin, ao contrário daquela idealista adorneana, entende as tecnologias, suportes infra-estruturais da produção, como meios adequados ao artista-produtor, de interferência revolucionária da arte na realidade e sua transformação social. A esse respeito, Andréas Huyssen (1997, p. 57) observa que “Em oposição a Adorno, Benjamin mantém uma visão positiva das modernas técnicas de reprodutibilidade tal como elas eram aplicadas nas artes”. E acrescenta contudo que “Naquele tempo as técnicas de reprodução punham em xeque a tradição cultural burguesa; hoje elas confirmam o mito do progresso tecnológico em todos os níveis”.

Dessa forma, em meio a uma discussão ideológica, encetada ainda no século XIX, inaugura-se uma outra, intensificada no decorrer de todo o século XX e atual, a respeito da interface arte e tecnologia, de seu potencial, seja político ou estético, publicitário ou meramente lúdico. A par de um detalhado quadro expositivo-comparativo das condições estruturais de diversas manifestações artísticas (pintura, fotografia, teatro e cinema), Walter Benjamin (1984) propõe a articulação com a renovada dimensão político-ideológica a que se vai agregando a práxis artística. A função da obra de arte burguesa (que primitivamente se apresenta como objeto de contemplação ritualística, mágica e religiosa e, posteriormente, com a ascensão da cultura burguesa, se reatualiza, cada vez mais expositiva, em culto da beleza, a partir do Renascimento), se interrompe e se redimensiona com a possibilidade de sua reprodução técnica, ainda que confirmando sua condição de mercadoria. Com a indústria cultural capitalista crescente, entretanto, do avanço crescente da esteticização da política, que culminaria com a adesão de setores da arte a projetos políticos fascistas, Walter Benjamin (1994, p. 196) contrapõe a politização da arte. Numa época em que ainda era possível acreditar em utopias político-sociais, às portas da 2ª Guerra, o autor acrescenta ao final do texto que “o comunismo responde com a politização da arte.”¹³

¹³ A reprodução técnica não se circunscreve unicamente ao domínio da arte. O declínio da “aura”, de que é causa imediata e direta, se desdobra para outros setores, afeta a própria percepção da realidade sócio-política. Para o autor “(...) se fosse possível compreender as transformações contemporâneas da faculdade perceptiva segundo a óptica do declínio da aura, as causas sociais dessas transformações se tornariam inteligíveis” (BENJAMIN, 1994, p. 170).

Por conta do potencial de análise a respeito das condições sócio-culturais contemporâneas, o conceito de virtualização assume posição central no conjunto de sua obra, a partir do qual Pierre Lévy se esmera em explicar, patrocinadas pela informatização, as transformações atuais, em domínios diversos como os da informação e das comunicações, e por influência destes, do saber e das artes, tal como aquele de *aura* e de "reprodutibilidade técnica" o foram, em seu devido momento, para a crítica materialista de arte de Walter Benjamin (1994). A aproximação entre eles não acontece por acaso: em ambos os casos, não obstante o desnivelamento tecnológico e por isso mesmo terminológico entre ambos os momentos, tratar-se-ia sempre de uma mutação senão de um "desterritorialização", de uma desconexão do aqui/agora, técnica e agora digital (muito embora ao por em jogo com muita frequência aliás expressões do tipo "tempo real" e "espaço virtual", subjaz a idéia de um retorno a um "hic et nunc" anterior mesmo ao da virtualização do tempo pela da linguagem, dessa vez acrônico, e por efeito desse desligamento, verificam-se alterações, por conta do aceleração caótico de mutação das identidades constituídas, e em virtude destes deslocamentos, a expansão, eventualmente a extinção irreduzível das fronteiras ontológicas consagradas, da criação e descobertas de novas temporalidades, espacialidades e alteridades, o que acaba se convertendo no transbordamento dos limites e limitações impostos tanto pela natureza quanto pela cultura e suas formas, do jogo dialético entre real e virtual problematizado e em contínuo processo de virtualização. O paralelo que se pudesse estabelecer entre estes dois polos de análise e investigação – o da reprodutibilidade técnica da arte e o de sua virtualização digital contemporânea - poderia contribuir no redesenho de um quadro avaliativo e aslítico das condições de desenvolvimento e implicações do atual momento virtualizatório com alcance sobre a relação já consagrada entre arte/tecnologia, pois num caso quanto no outro proceder-se-ia em última instância à refuncionalização da arte, pondo em questionamento ademais suas próprias condições de existência, de alterações substanciais no âmbito de sua produtividade e do modo de recepção. A respeito desta última categoria, de uma arte híbrida e interativa, que evolui para demonstra num fluxo e refluxo de dados binários, e que ademais se "virtualiza" por *numeralização*, colocando na ordem do dia a questão a respeito da representação em seu estágio simulacional, estética mas igualmente ética. Referindo-se ao estatuto da imagem virtual, numérica ou de síntese, fase posterior àquela antecedida pela fotográfica, cinematográfica e videográfica, Edmond Couchot

(2003, p. 157) constata que “as técnicas de síntese não propõem uma representação do real, mais ou menos semelhante, mas uma simulação (...) a simulação numérica reconstrói o real a partir de descrições de linguagem lógico-matemática, para concluir que “(...). Simulação e interatividade estão ligadas. Simulamos para interagir”. É importante mencionar portanto que, sob esse aspecto, o momento de virtualização tecnológica contemporânea da arte contrasta radicalmente (sem rompê-lo, na sua essência, pois tratar-se-ia sempre da interface arte/tecnologia) com aquele do *declínio da aura*, em que a ênfase virtualizante incide sobre a reproduzibilidade da “obra”, de sua desterritorialização fenomenológica, fenômeno que a resgatava tanto da história quanto da tradição, atualizando-o tecnicamente em suporte fotomecânico e fonográfico, concomitante a alterações sensíveis no âmbito de seu modo de percepção e recepção; no caso de uma ciberarte em seu momento de formação, a tradição, aqui, já não mais se confunde com a antiguidade greco-latina nem com sua herança renascentista, mitológica e humanista, em que natureza e o homem se traduziam num mesmo universo de correspondências e analogias, nem sequer com aquela outra tradição, romântica e vanguardista, moderna, em que a realidade se mostrava em todo caso e ainda como um dado tangível, um projeto utópico antecipado, mesclado e alterado pela arte. A tradição, agora, remete e adere a um passado tecnocultural, a um desenvolvimento de cunho tecnológico, mecânico, eletrônico e finalmente digital. O atual momento tecnocientífico da arte, seja pela digitalização dos códigos artísticos (arte computacional, telepresença, hipertexto, ciberpoesia, realidade virtual, arte comunicacional, telemática, etc.) seja pelo que, pós-humana, procede da interface corpo-biológico/tecnologia, biotecnologia (ciborgue, robótica, I.A., etc), expõe a arte a uma situação de hibridização orgânico-inorgânico, material-imaterial, para além do verbi-voco-visual multimidiático concretista; que eventualmente propõe sua ambientação num espaço virtual multidimensional, interativo e multiusuário, espaço cibernético-informático, mecanismo que proporciona, diferentemente das tecnologias analógicas (fotografia, cinema e televisão), sua alteração caleidoscópica em tempo real, simulando, além do produto, a própria atividade e ato artístico; enfim, trata-se em todo caso de modificações na tradição de uma arte tecnológica que afetam, em ambos os momentos, produção e função de uma arte, agora eletrodigital, em seu momento pós-espetáculo. Ao contrário de sua virtualização mecânica, material e serializada, a que desde o advento da cultura de massa (sem o que aliás esta última não teria vindo a tona) fora sujeita a obra de arte, sua *virtualização digital* em curso, de natureza tecnocientífica, constitui fenômeno mais recente, pós-aurático, pós-utópico, pós-metafísico,

complexo e perturbador. Por conta desse desenvolvimento midiático-tecnológico, a *desterritorialização* que a acompanha aponta para interrupções fundamentais em relação à *reprodutibilidade técnica* desenvolvida no ensaio de Walter Benjamin (1994, p. 170): pois em vez de reproduzir-se materialmente, através das tecnologias de reprodução analógica, a obra se desmaterializa para em seguida desterritorializar-se virtualmente, oferecer-se em cadeia global e rizomática, tecnodependente e sem fronteira real, estética da virtualização, a exemplo do hipertexto multimodal, do hipercórtex, da hiperimagem, “acessáveis” e potencialmente alteráveis de qualquer ponto do ciberespaço. Gilberto Prado (2003 p. 31) considera que “o trabalho em rede necessita de uma complementariedade entre as pessoas implicadas; uma experiência de colaboração mútua é necessária para que os parceiros possam interferir de forma coletiva.”

Quando se considera então as tecnologias mais recentes, especialmente as de suporte digital, sua disponibilidade em conjugar numa mesma linguagem matemática, em um único meio informacional e telecomunicacional (a rede de computadores e o ciberespaço que dela se cria) diversas mídias e os diferentes signos de que são veículo (icônico, verbal e sonoro); por outro lado, ao se atentar para as novas descobertas e experimentos científicos, a exemplo daqueles promovidos pela engenharia genética (a clonagem juntamente com a reprodução assistida), robótica e física quântica, a química inorgânica, de cuja sinergia resultariam projetos como a nanotecnologia molecular, inteligência artificial e a realidade virtual (matéria de que artistas envolvidos com a arte tecnológica façam mão, e algumas vezes o corpo inteiro, na expectativa e pretensão de fazer-lhe uso criativo, desviando-os de sua utilidade meramente funcional e científico), a questão que se coloca nesse momento – de modo a estabelecer um do ponto-de-vista metodológico em paralelo com as premissas do texto de Walter Benjamin - diz respeito por sua vez aos valores e função em jogo (na hipótese de que estes existam): O filósofo Jean Baudrillard (1997, p. 111) comenta que: “a arte contemporânea tira partido dessa incerteza, da impossibilidade de um juízo de valor estético fundamentado, e especula sobre a culpa daqueles que não entendem nada, ou que não entendem que não havia nada a entender.”

No limite, assim como um dia a “aura”, é possível, e de bom grado admite-se, que questões como as que acima se colocam, tenham no pós-moderno perdido força e atualidade, se neutralizado por razões diversas (dentre as quais a de uma tangível incompatibilidade de natureza hormonal, salvo metaforicamente, entre arte e tecnologia), senão pelo menos deslocado seu campo de gravidade, seja pela reprodutibilidade difusa e profusa de uma “transestética” em rede

telemática, seja ainda pela simulação e anulação do potencial de transcendência da arte, de distanciamento crítico a que uma tecnologia e uma cultura da escrita induz, ou ainda pela interferência ilimitada mas espetacular e midiática, mas já sem efeito e poder de estranhamento, exceto ainda aquele de fetichização tecno-científico, junto ao tecido sócio-cultural.

Em todo caso, dos diferentes aspectos e nuances a respeito dos conceitos de “virtual” e “virtualização” desenvolvidos por Pierre Lévy, é preciso então reter e colocar ênfase em duas questões preferencialmente, dado o interesse deste trabalho em considerar uma possível reavaliação das conclusões levantadas pelo autor a respeito dos impactos da virtualização nas condições de produção da arte. A primeira diz respeito à “mutação de identidade” e ao fenômeno de heterogênese daí resultante, desencadeada e levada a efeito pelo processo de virtualização e pelo visto independente da natureza de seus operadores, se semiótico, técnico ou tecnocientífico. Pois na medida em que coloca sob suspensão ontológica ou põe em questionamento a identidade genética e ontológica de uma entidade qualquer (uma empresa, um texto e seus constituintes básicos, o corpo, a arte e seus suportes, valores e função, a cultura e suas formas, o saber e sua validade, a economia e seus modos de produção, a natureza e suas leis, enfim, toda a realidade circundante), e ao mesmo tempo em que faz retroceder essa mesma entidade a sua configuração primordial indeterminada, o fenômeno da virtualização “fluidifica as distinções instituídas, aumenta os graus de liberdade, cria um vazio motor.” (LÉVY, 1996, p. 18). Uma vez destravada e liberada de suas coerções espaço-temporais, logo que venha a assumir uma outra forma, diferente daquela anterior em que se atualizara (como a virtualização digital e telemática da “arte” em troca de sua reprodutibilidade, ou a forma como, à distância, as pessoas se comunicavam ou se movimentavam de um lugar para outro, a entidade em questão se manifestaria re-habilitada e sujeita a uma nova configuração, a um renovado aqui/agora, isto é, a uma outra manifestação: essa dinâmica própria ao processo de virtualização e atualização conduz a uma dialética de revezamento e recriação heterogenético entre o virtual e o real que se atualiza. Retomando mais uma vez o autor

”as coisa só têm limites no real. A virtualização, passagem à problemática, deslocamento do ser para a questão, é algo que necessariamente põe em questão a identidade clássica, pensamento apoiado em definições, determinações, exclusões, inclusões e terceiros incluídos. Por isso a virtualização é sempre heterogênese, devir outro, processo de acolhimento de alteridade.” (LÉVY, 1996, p. 25).

E, ainda, como “as coisas só têm limites no real”, instala-se a expectativa de que, pelo menos virtualmente, não disponibilizando de identidade fixa, troquem-se livremente.

De certa forma, o fragmento de texto supra-mencionado parece tornar cada vez mais explícita a relação de dependência, de resto cíclica, contudo progressiva ou espiralar, que envolve os dois processos de virtualização e atualização, pelo menos desde que a cultura se coloca como territórios das ações e significações humanas. Virtual e atual andariam juntos, se implicariam numa alternância (desde que o equilíbrio se mantenha), constante e ininterrupta, numa dialética criativa em que real e realidade subsistem como horizonte sócio-cultural, e constituam na sua essência o dínamo das transformações humanas, levadas a efeito historicamente pela virtualização em sentido amplo, anterior, contudo, e indiferente àquela tecnodigital contemporânea.

Sem que a trajetória desse percurso, a pouco referido, se defina necessariamente como uma linha progressiva, num esquema teleológico e cartesiano, a dinâmica emergente desse jogo produtivo saltaria, cada vez mais acelerada, de uma atualização para outra atualização, configurando-se essa dialética entre ser e não-ser, entre real (ou atual) e virtual, - pelo menos até o momento das tecnologias que infra-estruturam a cibercultura - a origem e o ponto de partida, tanto histórica quanto operacionalmente, da totalidade dos fenômenos, sociais e culturais a que se costuma convencionar pelo nome de “realidade”: entre uma e outra, o processo de heterogênesse e hominização daí resultante é levado a efeito e posto em atividade pelos operadores de virtualização (línguas, técnicas e instituições). Por outro lado, no atual estágio tecnocêntrico cultural, de interconexão eletrônica planetária, em que a virtualização tecno-lógica da informação e dos meios de comunicação comprime e encurta o tempo e o espaço locais, em que as fronteiras culturais e as identidades pessoais tendem a se desintegrar, fluidificar seus regimes, nesse momento parece ser justamente o “real” e seus limites ontológicos, e através deles a própria arte e seus constituintes imediato, que se colocam no centro da virtualização digital em curso, entendida antes de mais nada e na sua essência, como aqui se avalia, no sentido de *pôr-em-questionamento* de identidades.

Paralelamente à “mutação de identidade” subjacente a todo processo de virtualização, tanto semiótico quanto tecnológico (como a passagem de um modo de produção, inclusive artístico, artesanal, para um processo mecânico e posteriormente digital), um outro fator concorre para o desenho do quadro geral de transformações e do alcance dessas alterações no atual estado

da arte tecnológica, de resto crucial para o desenvolvimento e confirmação das hipóteses referidas no bojo deste trabalho, mas que evoluem em direção contrária ao entendimento da arte enquanto *agente* de virtualização. Refere-se, aqui, à tensão que se estabelece entre de um lado o *status* criativo e antropogenético conferido aos operadores de virtualização e do outro lado às entidades e objetos sobre o quê recaem seus efeitos, não obstante tratar-se, a princípio, como já mencionado uma vez, de uma via de mão-dupla. No que diz respeito à arte tecnológica, considerada do momento de sua reprodução automática à situação atual de sua virtualização numérica, observa-se com freqüência a configuração de um esquema dinâmico, marcado por um movimento de fluxo e refluxo, em princípio inter-agente mas com o tempo, entende-se, sobredeterminante, que vai se formando ao longo do século XX, da relação, interação e diálogo, entre arte e tecnologia. À época das vanguardas históricas, sobretudo daquelas futuristas, produtivistas, neoplasticista, ligadas à arquitetura moderna e ao desenho industrial, a arte e seus atores acreditavam poder se servir do desenvolvimento tecnológico maquínico em expansão como agente privilegiado de sua inserção naquilo que Peter Bürger chamou de “práxis vital”, e com isso lograr conferir um perfil artístico transformador da realidade, das relações sociais e da dinâmica cultural. Em relação às vanguardas do começo do século XX e seu entretenimento, muitas vezes erótico, com as tecnologias, observa Andreas Huyssen (1996, p. 28) que “sem dúvida a tecnologia tem um papel crucial, senão o papel crucial, na tentativa das vanguardas de superar a dicotomia arte/vida e tornar a arte produtiva para a transformação do cotidiano.” Não obstante, esse potencial de interferência sócio-cultural atribuído a uma arte que lança mão cada vez mais das tecnologias disponíveis para consecução de seus fins sócio-culturais utópicos, dentre os quais aqueles que remetem à ideologia iluminista e socialista de emancipação econômica e social, a escalada de uma indústria cultural tecno-cibernética sobre a imaginação e a subjetividade criativa encontra, sobretudo nos dias de hoje (em que os algoritmos das máquinas digitais de fazer arte precedem o momento de sua manifestação) sérias dificuldades de comprovação empírica historicamente. Mais adiante, conclui Andreas Huyssen (1996, p. 37) que “ironicamente, foi a tecnologia que propiciou a obra de arte de vanguarda e sua ruptura radical com a tradição, porém desprovendo-a de seu espaço vital necessário no cotidiano. Foi a indústria cultural, e não a vanguarda que conseguiu transformar o cotidiano no século XX.” É importante contudo assinalar que a indústria cultural nasce propriamente das tecnologias de reprodução disponíveis. A arte e seus sistemas, a exemplo da fotografia e do cinema, incluindo autor e obra,

começam naquele momento a valer-se do aparato tecnológico disponível e deixar-se a essa altura ajustar e conduzir por um tipo de linguagem racionalista e instrumentalista. De resto, a capacidade de reprodução autônoma, mecânica e em série atribuída às tecnologias, a exemplo do cinema e de outros objetos artísticos produzidos em série, ao mesmo tempo em que leva o objeto reproduzido a um maior número de pessoas, saciando o desejo tanto material quanto espiritual de posse das massas emergentes, como analisa Walter Benjamin, faz aparecer, concomitantemente, uma outra percepção a respeito da arte, nem contemplativa nem representativa. Ao induzi-lo, provoca a refuncionalização integral da instituição “obra de arte”, de seu modo de recepção, do peso incômodo desse outro vínculo com o passado, a história e a tradição, por exemplo, de tal forma que de estético e contemplativo afigurar-se-ia, desde então, “político”.

Com efeito, se naquele momento inicial vanguardista do avanço das tecnologias sobre a produção cultural e artística ainda era permitido hesitar a respeito dos efeitos que as tecnologias disponíveis, notoriamente as de reprodução, pudessem exercer sobre a arte, e essa última no embate político-ideológico; vacilar entre dois caminhos paralelos – o da estetização da política e da vida cotidiana, ou optar pela politização da arte, como queria Walter Benjamin, sem que ainda se vislumbrasse com precisão o futuro dessa relação, não é irrisória a lista de artistas e ensaístas que, dentre outros, celebram, hoje, os produtos da fusão, difusão e perfusão arte/tecnologia, muitas vezes revestido por um certo otimismo ingênuo e desmedido. Philadelpho Menezes (1994, p. 126), reportando-se à taxa de adesão dos movimentos de vanguarda às promessas de uma utopia tecnológica, comenta que:

“a elaboração estética das vanguardas no tocante à novas técnicas e às descobertas da ciência não se deu tanto pela prática da realização das obras (...) mas tomando-as sim como um novo tema”. Paralelamente, em referência ao vanguardismo russo (embora o mesmo possa ser aplicado à arquitetura moderna), conclui que “nos movimentos de vanguardas russas da vertente construtivista, a máquina e a mecânica perdem o valor meramente simbólico e temático para se instaurar como elemento técnico que sugere formas de elaboração de obras”

Desde que se estabeleça um paralelo entre estes dois momentos históricos da conjunção e sinergia entre arte, ciência e tecnologia¹⁴, a saber, o da reprodutibilidade técnica e o da

¹⁴ À propósito de arte e ciência, num ensaio em que contesta a assertiva do filósofo Martin Heidegger (apud CAMPOS, 2003, p. 135) segundo a qual “os domínios técnicos e científicos refletiram a culminância do processo de esquecimento do ser”, o autor, apoiado na classificação sógnica de Charles S. Peirce, identifica no ícone – signo de um ‘qualidade de sensação’ (categoria-primeiro) a interface latente, campo intersemiótico em que atuam arte e ciência: “nas ciências exatas, em que a matemática é a linguagem subjacente (...) persiste na verdade um jogo interno

virtualização digital, as comparações daí advindas sugerem o esboço de um quadro complexo e indefinido de transformações já iniciadas e materializadas na primeira metade do século XX (a exemplo da fotografia, cinema e vídeo), mas também de diferenças importantes e de alguma forma calculáveis, que se evidenciam à medida em que o aparato tecnocientífico amplie e se desenvolva. Afinal de contas, nesse último caso, as mídias, as tecnologias, as condições históricas e políticas e materiais já não afigurariam mais as mesmas, numa trajetória que vai do mecânico ao eletrônico e deste ao digital. As tecnologias maquínicas e midiáticas, banalizadas, vão dando início a um longo mas progressivo processo de cooptação e metamorfose da atividade artística, em ataque direto a sua autonomia institucional, tendência de resto radicalmente criticada pelo vanguardismo artístico e político do início do século passado; de alterações no seu modo de produção e com isso pondo em questionamento e eventualmente em risco sua dimensão (da arte) simbólica, representativa e mimética, ou, nos termos deste trabalho, de “operador” privilegiado, diga-se de passagem, de virtualização em seu sentido mais amplo de problematização e de crítica.

Em *Cibercultura* (1999), Pierre Lévy propõe, em seu estilo tecno-ufanista, uma outra síntese - bem mais abrangente e no limite pretensiosa, não menos polêmica (mas em que se inscreve a primeira, referente à arte enquanto mecanismo meta-virtualizante) do que para ele consistiria o atual momento tecnocultural, resultante da mais recente confluência e interface entre diferentes tecnologias, da digitalização cultural, da informação e das comunicações, da interconexão eletrônica via rede mundial de computadores, conjugadas às descobertas científicas, em campos distintos do saber, como a biologia, a engenharia genética, a microfísica, etc. - e que de alguma forma repercutem nas representações sócio-culturais a que dariam forma. Para o autor, o “universal sem totalidade” ilustraria e revelaria com exatidão o núcleo revolucionário da cibercultura e de suas alterações no âmbito político, econômico, na distribuição do saber, da informação e do potencial de religamento da humanidade através das telecomunicações, mas igualmente na configuração e nos rumos de uma arte multi-interativa a partir de seus gêneros cibernéticos em rede e virtuais.

Da mesma forma que o virtual e a virtualização não se apresentam como fenômenos patenteados, exclusivos dos tempos modernos, mas remontam e coincidem com o aparecimento

e estrutural de signos matemáticos que se dá por semelhanças. Fórmulas algébricas, por exemplo, são ícones (...)” E conclui reafirmando que “não é também surpreendente que a linguagem científica possa, junto com a arte, partilhar do convívio com a analogia e o eixo a similaridade.” (CAMPOS, Roland de Azeredo, 2003, p. 137-138.

da cultura enquanto interferência simbólico-material do homem na natureza, a tendência ao “universal”, a desterritorialização da informação e a virtualização das (tele)comunicações não indicam, como se poderia pensar à primeira vista, um dado exclusivo da cibercultura e das novas associações grupais que gera: o atual momento informático apenas leva-o adiante ainda que em escala mundial. A esse respeito, o que efetivamente se impõe como elemento característico do mais recente estágio tecnocultural, a que finalmente corresponde o neologismo a que se refere o termo *cibercultura* em todo o seu arco de abrangência - da informação à comunicação, incluindo a arte, (*e-mail*, comunidades virtuais, *chats*, foruns, celular multifuncional, realidade virtual, inteligência artificial, nanotecnologia, ciborgue, ciberpoliciamento, clonagem humana, informatização dos serviços e do capital financeiro, a redução dos elementos mínimos da diversidade semiológica, atômica e molecular, à linguagem binária do computador, etc) é, de acordo com Pierre Lévy, antes de mais nada, seu caráter *destotalizante*, fator que demarcaria-lhe um espaço de autonomia e distância em relação às formações culturais anteriores, de forma especial à modernidade tecnocultural, assentada esta última na secularização da cultura, na racionalização da produção material, na burocratização da administração social, na linearidade ascética da escrita, na racionalidade instrumental dos meios e num aparato midiático unidimensional que favorecesse a passividade, obliterasse as reações imediatas em contraste com as culturas orais (mas a exemplo das mídias de massa, como rádio, televisão, cinema, etc). Seguindo a linha de pensamento de Marshall McLuhan, o autor atribui à modalidade midiática predominante de um determinado período, no caso da cibercultura, à rede planetária de interconexão digito-computacional, numa palavra o ciberespaço, o elemento deflagrador de ambos seus atributos, tanto do “universal” quanto da (des)totalização que lhe advém. Referindo-se ao pensamento do autor, Juremir Machado da Silva (2003, p. 56) comenta que “o ciberespaço (modelo Todos-Todos) altera o regime de participação dos indivíduos no processo comunicacional. Todos viram emissores e receptores em potencial. O cinema, o rádio e a televisão (modelo Um-todos) fariam parte de um passado de exclusão midiática.”

As culturas orais estabeleceram uma dinâmica de comunicação em que emissor, receptor e mensagem dividem um mesmo espaço-tempo contextual, o universo circunscrito de uma territorialidade grupal e comunitária. Com a invenção da escrita alfabética, a comunicação interpessoal e direta, proporcionada pela oralidade, se virtualiza, reformula-se, a despeito do peso estrutural atribuído ao contexto imediato, de tal forma a possibilitar a desterritorialização da

mensagem, sua disponibilização alhures, desfazendo-se da exigência de sincronicidade e contextualização imediata, em que o “sentido” circulava e se mantinha idêntico a si mesmo. Conforme lembra Acrescenta André Parente (1999) que “enquanto na cultura oral a fala tenta ajustar o discurso às circunstâncias, a cultura escrita desenvolve uma série de dispositivos interpretativos visando diminuir o abismo que separa o momento de produção do texto e sua leitura (...)” Informa ainda que “a inexistência de uma interação comunicacional, comum ao emissor (autor) e ao receptor (leitor), faz de qualquer texto um discurso em busca de objetividade (teórico, universalista) (...)” (PARENTE, 1999, pp. 75-76). Fora de seu contexto lingüístico e situacional imediato, a mensagem e o sentido passam a necessitar de mecanismos metalingüísticos que a tornem compreensível e inteligível para outras pessoas, distantes geográfica e culturalmente, afastadas no tempo, (o que aliás atestam o desenvolvimento gradual de dispositivos e ferramentas textuais que obstruam sua dispersão sêmica, sensível ao fluxo inconstante de interpretações paralelas, relacionados à divisão de página e parágrafo, pontuação, uniformização impressa de caracteres, enfim, a toda sorte de notas e referências bibliográficas). Para Pierre Lévy (1999, p. 114), “a esse esforço prático corresponde a idéia de universal”, esforço de contenção semântica, empenho na demarcação centrífuga do sentido, exercício que faz emergir a cultura ocidental como um todo, sua filosofia, ciência. O vínculo entre a escrita e o universal se estabeleceria portanto no momento em que a primeira, embora não determine, condiciona, o segundo, o que tornaria pertinente a afirmação de M. McLuhan de que o “meio” poderia ser de fato a “mensagem”. Àquele “universal” filosófico e científico de conceitos como os de razão, verdade e belo – sobre os quais aliás se assenta e subsiste em boa parte o patrimônio cultural ocidental, inclusive ideológico, seu etno-eurocentrismo, se ajustaria igualmente, a despeito de suas diferenças funcionais, uma outra ordem de discurso, o religioso, cuja universalidade, num caso quanto no outro, responderia pelos efeitos de totalidade e totalização. O que essas formas discursivas teriam em comum? As tecnologias gramaticais, seus mecanismos lingüísticos de coesão e coerência textuais, associados à dispositivos unilaterais tendo em vista a sobreposição de línguas universais (como a seu tempo o latim medieval, o espanhol de além-mar e mais recentemente o inglês), se encarregariam da recontextualização ameaçada por um tipo específico de tecnologia lingüística, o texto escrito e sua pragmática, que dispensa, ao contrário do verbo falado, a coexistência dos interlocutores num mesmo espaço semiológico, ambiente real compartilhado. Dênis de Moraes (2001, p. 72) comenta que “na

direção aqui indicada, a totalidade tem a ver com a descontextualização dos discursos, que permite o domínio dos significados, o anseio pelo todo, tentativa a de instaurar em cada lugar unidade de sentido idênticas”. A autoridade e prestígio oriundos e imanentes à escrita, diferentemente da tradição oral, conteriam em si seus próprios princípios e fundamentos de legitimação metafísica. Sem que a totalização do sentido, sob tutela da escrita (idêntica a si mesma em toda situação e contexto, pois independente de tempo e espaço locais) possa contudo ser desvinculada das coerções oriundas no momento histórico e político em que se manifesta, de acordo com Pierre Lévy (1999, p. 151) sua origem recairia contudo preferencialmente e em última instância sobre a figura do autor e da “gravação” “ (...) o autor e a gravação garantem a totalização das obras, asseguram as condições de uma compreensão de globalizada e de uma estabilidade do sentido.”

Tanto no que se refere ao “universal” ou universalidade quanto à noção de totalização, compreende-se o quanto nas culturas escritas e impressas é sempre o “sentido” o patrimônio intelectual e ideológico a ser preservado da pilhagem interpretativa, da confusão relativista, de sua multiplicação e ambivalência, da mestiçagem impura e ameaçadora da línguas, protegido da desordem, da pirataria e da contaminação sêmica, das interpretações paralelas, porém não autorizadas, enfim, blindado da multiplicação da mensagem e da invasão interpretativa. Na escrita, o universal decorreria não somente da virtualização da comunicação verbo-oralizada, acompanhada da desterritorialização da mensagem, mas igualmente pela invenção de ferramentas, de todo um aparato tecno-lingüístico, enfim de suportes que garantam o fechamento do sentido, de sua unidade e universalidade e totalização, sua uniformização e planificação. Por outro lado, a totalização do sentido induzida pela mídia impressa se reproduziria ainda mais universal e totalitária, eficaz e global na emergência das mídias eletrônicas, como rádio, cinema, especialmente esta última, com sua construção terrorista, seletiva e esteticista, publicitária e espetacularista da realidade. A esse respeito, comenta o autor que “A principal diferença entre o contexto midiático e o contexto oral é que os telespectadores quando estão implicados emocionalmente na esfera dos espetáculos, nunca podem estar implicados praticamente. Por construção, no plano de existência midiática, jamais são atores.” (LÉVY, 1999, p. 116-117).

Em outro plano, navegando nas teias desse outro meio de comunicação em que se configura o ciberespaço multifuncional criado pela interconexão mundial de computadores, há que se questionar de imediato de que forma e sob que condições esse turista da informação e de

banco de dados, o usuário do mundo digital, se encontraria “implicado praticamente”, e ademais em que consistiria sua atuação.

Depois da escrita e de sua reprodução mecânica, com a invenção da imprensa, século XV, por Gutemberg, a grande revolução midiática (considerada do ponto-de-vista da “interação”), nascida ao longo do século XX, impulsionada pelo desenvolvimento da microeletrônica, estaria todavia por vir: “se Gutemberg criou um meio de reproduzir, a partir de um texto, milhares de *fac-símiles*, as tecnologias eletrônicas oferecem meios de criar variações infinitas a partir de um mesmo material.” (PARENTE, 1999, p. 84). Uma máquina calculadora, o computador, aparece na década de 1950, inicialmente concebida para fins militares, se converteria (sem ter de abandonar seu sonho bélico) em pouco tempo na tecnologia que conduziria ao advento de um outro paradigma sócio-cultural, baseado no potencial lúdico das novas tecnologias (cibernética e informática), em sua capacidade de religamento social, de estímulo à formação virtual mas presenteístas, tribalistas e efêmeras, vitalistas e contudo ahierárquicas, de novas socialidades e agrupamentos, cuja principal característica, do ponto-de-vista sócio-político, consistiria no advento de um renovado ambiente cultural, marcado pelo “universal sem totalidade”. Conforme André Lemos (2002, p. 92) referindo-se ao pensador da socialidade pós-moderna tribalista Michel Maffesoli “isso mostra que a tendência comunitária (tribalismo), a ênfase no presente (presenteísmo) e o paradigma estético (ética da estética) podem potencializar e ser potencializados pelo desenvolvimento tecnológico”, em que pese uma certa dificuldade de compreensão referente à conciliação, conceitual e pragmática, entre “tribalismo e “universal” no composto “universal sem totalidade”. A WWW, rede mundial de computadores, forneceria a infraestrutura tecnológica de um novo ambiente virtual de comunicação interativa que por sua vez provocaria o desengate desses dois dispositivos até então atrelados, indissociáveis, o universal e a totalização, viabilizando a emancipação do sentido de sua armadura semântica: a fórmula alquímica proposta por Pierre Lévy, síntese da cibercultura e de todas suas manifestações sócio-culturais - o “universal sem totalidade” - manteria e conservaria contudo o primeiro termo, através de seu compromisso subjacente de “presença 'virtual' da humanidade em si mesma”, não obstante e em proveito da supressão do segundo, o suporte de totalização e universalização do sentido, imposto por uma cultura do impresso e do eletrônico, cinematográfico e televisivo (mas não do digital), que favoreceria o isolamento pessoal e criaria as condições de emergência de uma razão instrumentalista, de uma cultura do isolamento e do

individualismo, político e estético, de seu ímpeto castrador, apolíneo, falo-fono-etnocêntrico, como propõe a escritura e o pensamento de Jacques Derrida. Em contraposição, a interconexão midiática eletrônica e multimodal do ciberespaço, essa rede planetária de informação e comunicação, emprestaria suporte tecnológico a uma cultura da interatividade dessa vez em escala planetária, em tempo real e instantânea, interatividade que estimularia a *virtualização* do sentido e do dismantelamento de suas fronteiras. Em uma “Sociedade Transparente”, Gianni Vattimo (1998) atribui à mídia, precisamente aos *mass media*, um fator importante de explicação para o ocaso e a superação da modernidade, de seu paradigma epistemológico-conceitual e ideológico. A crise do conceito de “história” enquanto processo unitário, universal e teleológico, sob comando de um centro ordenador (o logos) – e consigo em apêndice da idéia de progresso e emancipação social, seja em sua versão burguesa quanto marxista, enfim, o declínio e estrangulamento de todo um sistema – cederia lugar a um outro modelo sócio-cultural, e com ele o aparecimento de uma novo modelo de sociedade, de comunicação generalizada, tida como “transparente”, sem transcendência, distinto daquele ideológico antecedente. Em que pese a escolha afortunada do termo “transparência” para designá-la – pois o olho panóptico insaciável e famigerado das microcâmeras exploram e desnudam todo o mistério ulterior dos mundos – não atribui todavia à desconstrução da modernidade e a seu projeto de poder, unicamente ao fim do colonialismo, pelo menos à moda (antiga) ocidental mas igualmente aos meios de comunicação de massa. Para Gianni Vattimo (1989, p. 14) “esta multiplicação vertiginosa da comunicação, esta <tomada de palavra> por parte de um número crescente de sub-cultura (...) determina a passagem de nossa sociedade para a pós-modernidade” De tal forma que, ao refletir sobre o estatuto da “realidade”, numa sociedade em que, via *mass media*, proliferam as visões-de-mundo, o filósofo italiano explica que:

“a tese que pretendo propor é que na sociedade dos *mass media*, em vez de um ideal emancipatório modelado na autoconsciência completamente definida (...) está a surgir um ideal de emancipação que (...) reflete a oscilação, pluralidade e finalmente a erosão do próprio princípio de realidade.” (VATTIMO, 1989, p. 15).

O efeito positivo dessa reflexão, que não leva em conta o ciberespaço, mas somente os *mass media* (um modelo de máquina de informação de mão única, unidimensional), consistiria na impossibilidade de totalização, da imposição de um único paradigma cultural e modelo metafísico de valores, que no caso de Pierre Lévy se confunde com o “sentido”.

A escrita eletrônica manteria seu caráter de universalidade emprestado da mídia impressa, primeiro no sentido em que preservaria, ou recriaria, as técnicas de interpretação responsáveis pela difusão, no espaço e no tempo, das mensagens e seus conteúdos, mas sobretudo ao religar a humanidade através da interconexão digital planetária e instantânea das redes descentralizadas de computadores, suas malhas de informação e seus dispositivos de telecomunicação. Como observa Pierre Lévy “quanto ao novo universal, realiza-se na dinâmica de interconexão da hipermídia *on-line* (...) Em suma, a universalidade vem do fato de que nos banhamos todos no mesmo rio de informações, e a perda da totalidade, da enchente diluviana.” (LÉVY, 1999, p. 151). A universalização da informação, da comunicação e dos saberes, no sentido de sua disponibilização globalizada de modo a incentivar e intensificar a configuração de uma “inteligência coletiva” telemática, de interatividade em tempo real, coloca-se como o principal fator de avanço e progresso tecnológico em relação às condições anteriores, marcadas pelo “universal” restritivo e totalizante da mídia escrita e videográfica. O autor comenta, a esse respeito, que “a dominação da Europa, isto é, da civilização da imprensa sobre o mundo corresponde à primeira interconexão da humanidade. Portanto, a possibilidade de uma inteligência coletiva global das espécies pode ser antecipada. Mas isso só se conseguirá na próxima fase da história da linguagem.” (LÉVY, 2004, p. 165). Estranha declaração esta, advinda do ideólogo da “inteligência coletiva”, pois evidencia aquilo mesmo que pretende-se negar: a tecnosinergia entre dominação e interconexão. Ao referir-se à proposta lévyana de um outro “universal”, livre das pressões que totalizam e garantam a autonomia do sentido, sem totalidade, por isso mesmo contraposto àquele induzido pela mídia escrita e impressa, Francisco Rüdiger (2003, p. 64-65) contudo declara que: “segundo Lévy, o aparecimento de uma inteligência coletiva significa a reativação de formas de saber que estavam relegadas a um segundo plano. A crescente e acelerada conexão das pessoas à rede cria uma nova forma de relação universal, que não se deixa totalizar, não engendra uma cultura única (...)”, para adiante concluir que “a inteligência coletiva em que acredita é uma inteligência sem sujeito, porque existe apenas como possibilidade virtual ou fantasmagórica do ciberespaço.”

O “universal sem totalidade” promovido pelas novas tecnologias prepararia o advento de uma cultura descentralizada, cooperativa, retribalizante e recontextualizante, típica de um meio de comunicação universal e interativo que personificam as redes de computadores e o ciberespaço. Mas, da mesma forma que a cultura e suas manifestações, a arte, seu dispositivo

mais sensível, é igualmente afetada pela digitalização das novas máquinas midiáticas da informação e das telecomunicações, por essa desafiadora combinação entre tecnologia e ciência (tecnociência). Ocasão em que se mostra oportuno questionar-se, a respeito dos efeitos e impacto da virtualização digital contemporânea no conjunto da atividade artística em sua interface arte/tecnologia, em toda sua complexidade produtiva, incluindo seu estágio final de recepção, de tal forma que se justifique e se sustente a assertiva tão contundente e conclusiva de Pierre Lévy, para quem à arte, ainda hoje, em seu momento tecnológico digito-virtual, se aplicaria a missão, senão o papel, mais importante relativamente às transformações culturais, de “virtualização da virtualização”. Assim sendo, no que diz respeito ao “universal sem totalidade”, prerrogativa que recai sobre as novas mídias digitais, convém tratá-lo dar ênfase à questão da forma como seus elementos utópicos subentendidos se atualizariam no contexto da arte e de seus dispositivos de criação e recepção; sob que pretexto, outrossim, o universal e a destotalização do sentido, tão enfática e euforicamente prescritos pelo autor, alteraria (virtualizaria) a situação da arte e de seu histórico tecnológico, instaurando o desentrelaçamento de seu suposto fechamento semântico, cujo “autor” e a “gravação” - seu suporte material até pouco tempo conhecido como “obra” - se apresentariam como seus principais tutores? Pois, para Pierre Lévy (1999, p. 147)“(…) o declínio da figura do autor e do arquivo gravado, não dizem respeito, portanto, à arte e à cultura em geral, mas apenas às obras diretamente ligadas à cibercultura”. Com efeito, importa indagar como o “sentido”, que se encontra diretamente no centro das principais questões (re)suscitadas pela virtualização tecnológica (em temas ligados à subjetividade, à identidade, às relações sociais e ao universo artístico), teria seu trancamento desmantelado ou desconstruído pela tecnologia do virtual, da digitalização, da informática e pela virtualização das comunicações. Referindo-se ao momento tecnocultural pós-moderno, a respeito do vazio estilístico que inaugura, Eduardo Subirats (1989, p. 104-106) comenta que “a cisão entre forma e reflexão artística da realidade possui uma última e lógica conseqüência: a perda, na interioridade da arte e da arquitetura, de qualquer dimensão transcendental, seja crítica seja utópica.” E prossegue: “a renúncia a um estilo (...) quer dizer, em última instância, a impossibilidade de articular artisticamente valores de caráter universal (...) uma perspectiva válida para o futuro.”

Sem embargo, Pierre Lévy parece não levar em conta, por exemplo, a análise desenvolvida pelo ensaio de Walter Benjamin sobre a “reprodutibilidade técnica da obra de arte” acima mencionado. Já naquele que seria o primeiro impacto da *virtualização tecnológica* sobre a

“obra”, a possibilidade de reprodução automática tanto da imagem quanto do som, destravando-os de sua unicidade e por conseguinte da percepção tradicional aurática a que se prendia, conduziria a uma primeira mutação generalizada da identidade da arte, de seu modo de produção e recepção, embora o ensaísta de certo modo surpreenda, por razões a serem discutidas, ao declarar que “mesmo que essas novas circunstâncias deixem intacto o conteúdo da obra de arte, elas desvalorizam, de qualquer modo, seu aqui e agora.” (BENJAMIN, 1994, p. 175).¹⁵

Em que pesem as diferenças contextuais de vocabulário entre, aqui o conteúdo, lá, o sentido, ambos os termos parecem recortar e dividir um mesmo campo semântico, a que se poderia ainda acrescentar a noção, não menos pertinente de *significação* e de *significado*. À época de sua reprodução mecânica, a arte e suas estruturas, de acordo com Walter Benjamin, são afetadas em sua integralidade tanto material quanto metafísica, mas acredita-se que da mesma forma seu conteúdo, visto que este se agrega a seu “valor” e “função” da mesma forma que ao momento histórico em que se atualiza. A diferença fundamental entre ambas as virtualizações – aquela induzida pela reprodutibilidade técnica e dessa outra inaugurada pela digitalização contemporânea – parece se alojar antes de mais nada, menos na extensão e no conjunto do que no modo e profundidade em que a “arte” se expõe à virtualização numérica e seus efeitos cibernéticos e, ao fazê-lo, conduzir-se, ao que parece, a uma mutação de identidade radical e ainda sem parâmetros epistemológicos, analíticos e heurísticos definíveis e mensuráveis. Lá como agora, autor, obra, suporte e recepção (então política, atualmente supõe-se que tecnoperfomática) são igualmente tangenciados e mais uma vez afetados por tecnologias e mídias contudo distintas pela engrenagem e performatividade e seu alcance simbólico. Tudo se conduz para a suposição de que com a “reprodutibilidade técnica”, que importaria na desvalorização e no estrangulamento da “aura”, a qual por sua vez condiciona e acomoda um tipo específico de percepção, valor e função da obra de arte, o sistema artístico e suas instituições, já procedessem a uma refuncionalização generalizada desta última (nisso consistindo o saldo final daquela revolução tecnológica de reprodução serializada), ao passo que com a digitalização e a tradução dos diversos códigos em linguagem numérica e binária, o principal efeito incidisse particularmente numa suposta abertura, ou como se queira, na “destotalização do sentido”, na implosão da blindagem alfabética, analógica, perspectivista, autoral, e da fragmentação de suas

¹⁵ O autor afirma ainda que “ (...) as técnicas de reprodução destacam o objeto reproduzido do domínio da tradição (...) Permitindo ao objeto reproduzido oferecer-se à visão e à audição em qualquer circunstância, elas lhes confere uma atualidade.”

certezas universais e unilaterais; numa segunda desmontagem virtual, após o vanguardismo do início do século XX, dos próprios gêneros artísticos e de sua *canonização* agora tecnológica: pois toda forma de manifestação artística se instalaria e se disponibilizaria num espaço e tempo cibernético, distribuída e interconectada mundialmente em rede eletrônica: ou seja, com a virtualização numérica, a arte não só é simples e virtualmente se disponibilizaria em todos os pontos da WEB eletrônica, a exemplo dos mundos e ambientes virtuais computadorizados, mas se conceberia desde o primeiro momento para ser “invadida” ou alterada, na sua espessura plasmática, estereoscópica e hipertextual, semanticamente. Esvaziado de sua exterioridade referencial, transcendental e estruturalmente, o sentido, antes cerrado sobre si mesmo, já não se comportaria mais como propriedade feudal de um autor ou suporte travado, material e privativo. Desmobilizariam-se suas fronteiras para ceder lugar a uma inteligência artística coletiva e até comunitária, sem fronteiras e totalizações, que funcionaria em sua plena capacidade adesiva na medida em que todo mundo interferisse, não tanto com a mão mas com o “mouse”. Pois, como indica Pierre Lévy (1999, p. 145) “o gênero canônico da cibercultura é o mundo virtual (...) uma reserva digital de virtualidades sensoriais e informacionais que só se atualizam na interação com seres humanos.”

Com efeito, o postulado do “universal sem totalidade” aplicado à ciberarte – capaz de liberar o “sentido” dos suportes e dos efeitos de totalização, autorais e materiais, de um artefato artístico qualquer, deve ser atribuído primeiramente à tecnologia de interconexão mundial em rede, que franquia o exercício e a ampliação daquilo que se vem chamando de “inteligência coletiva”. Mas sobretudo e antes de mais nada, o principal elemento responsável pela desmontagem de sua identidade semântica deveria recair sobre o tipo de interação ou interatividade que faz apelo a arte tecnológica do virtual, seu formato digitalizante, permitindo que o espectador não somente participe ou simplesmente co-opere, ainda que ativamente, como em uma *performance* ou *happening*, mas co-produza e continue o evento virtual, altere seu *layout*, adentre seu jogo de simulação, dê mobilidade ao jogo.¹⁶

Tal como articulada e teorizada pelo midiólogo Pierre Lévy em sua trajetória analítica, a virtualização contemporânea desencadeada pelas tecnologias e ciência alcança a arte em dois

¹⁶ Conforme Michael Rush (2006, p. 195) “os eventos *fluxus* e os *happenings* dos anos 60 envolviam a participação do público, mas a nova arte interativa não é controlada pelo artista de maneira como era (...) com instruções rígidas para os participantes. Artistas interativos (...) incentivam positivamente os espectadores a criar narrativas ou associações com obras interativas.”

momentos específicos. Em *O que é o Virtual* o autor a descreve como “virtualização da virtualização”, proposta que situa a atividade artística num patamar privilegiado ao subentendê-la como uma espécie de operador de virtualização, cujo raio de ação incluiria seus produtos e atividades, mas também e necessariamente a própria tecnologia e sua parafernália, seus desdobramentos sócio-culturais, seus efeitos nocivos, seu uso e alternativas de correção e redefinição de sua aplicabilidade. Por sua vez, em *Cibercultura* percebe-se um deslocamento desse quadro inicial: aqui, a “arte” abandona sua condição de agente da virtualização, incluindo da própria arte, para assumir a condição de objeto passível da virtualização tecnocientífica em curso e integrar-se à ciber-utopia do “universal sem totalidade”: a virtualização contemporânea promove a passagem de uma cultura moderna, centrada na palavra escrita, essencialmente racionalista, do isolamento e do individualismo, instrumentalista, para uma outra situação sócio-cultural em que a principal mídia, o computador e a rede mundial eletrônica de telecomunicação interfere na dialética da produção simbólica e de sua representação imagética. Quéau (1986, p. 91), referindo-se à imagem digital, produto das neotecnologias computacionais, afirma que “a imagem calculada introduz um corte de primeira grandeza, comparável sem dúvida à invenção da imprensa ou da fotografia na história dos meios de representação.” Na medida em que a *virtualização* é concebida como processo inverso, em direção contrária à *atualização*, capaz de, por isso mesmo, reconduzi-la a um ponto de partida indeterminado e indefinido, à “configuração problemática de tensões e coerções” anterior à sua existência; ao situar-se na extremidade oposta à *atualização*, dispositivo que conduz à recriação da realidade, através da problematização de seus limites espaço-temporais, tornando voláteis e dinâmicas as fronteiras entre interioridade e exterioridade, Pierre Lévy (1999, p. 78) acerta ao posicionar a arte no centro das três grandes virtualizações, ponto de confluência entre linguagem, técnica e ética, convergência das três virtualizações primordiais que, segundo o autor, possibilitaram o aparecimento da cultura e de suas formas, materiais tanto quanto simbólicas: “a arte está na confluência das três grandes correntes de virtualização e de hominização que são as linguagens, as técnicas e as éticas (ou religiões).”

Contudo, tanto num caso quanto no outro *O que é o Virtual* (1996); *Cibercultura* (1999), ao referir-se às artes no contexto da cibercultura, ao propor que o conjunto de suas manifestações ainda possam (co)responder às aspirações utópicas de questionamento e operadora suprema do fenômeno de virtualização - “virtualização da virtualização”- e, no caso em questão, da

virtualização de seus atuais operadores hegemônicos, que são as tecnologias do digital associadas à diversidade da produção científica, e dessa forma em condições de poder redimensionar sua trajetória, considerando a hipótese de algum desvio e perda de controle sobre seu destino; ao pretender outrossim que o “universal sem totalidade”, essência da cibercultura, tipifique e configure o atual momento tecnológico da virtualização digital da arte, o autor incorre em alguns equívocos de avaliação e imprecisão analítica, por diversas razões, dentre as quais ao negligenciar as metamorfoses e alterações estruturais e funcionais da arte na sua interface com a tecnologia já configuradas no decorrer do século XX. Nos dias de hoje, em que a tecnologia juntamente com a ciência tornam-se mais do que nunca o fetiche preferencial da estruturação e demarcação sócio-cultural daquilo que, já sem tanta resistência, apresenta dificuldade consensual em atender pelo nome de “realidade”, e de uma tecnociência cada vez mais presente e agregada às diversas formas de atividade cultural, gerando novas modalidades de socialidade, ressoa suspeita senão nostálgica e despropositiva a ponderação de André Lemos (2002, p. 179), na esteira de Pierre Lévy, segundo a qual “a arte virtualiza as virtualizações, tentando saída de situações limitadas a um aqui e agora físico ou simbólico (...) Toda arte é virtualização de uma virtualização, já que procura trazer ao sensível, problematizações do real a alargar os limites do possível”. Pois, em certo sentido, o que parece estar em jogo com as tecnologias numéricas e eletrônicas é justamente o contrário: em vez do desprendimento tecnocientífica dos “limites” do “real” de uma cultura em “expansão” digital – pois como entende Pierre Lévy (1996, p. 18) “a virtualização é um dos principais fatores de criação de realidade”, o que se verifica é antes a contração tecnológica, telemática e virtual, de suas práticas e de seus produtos, enfim das categorias de tempo e espaço, que tendem não somente a uma sincronização universal como ao deslocamento da própria noção de espaço humano. O que se reproduz atualmente, em vez daquilo acima proposto, isto é, da virtualização da arte em seu sentido heterogenético, criadora de tensões na medida em que questiona ou reconduz a realidade a sua forma indefinida, anterior a suas atualizações simbólicas, é antes de mais nada a neutralização de seu ímpeto virtualizante, e portanto, em sentido amplo, da efetiva e real de transformação da realidade, de suas formas simbólicas, de atuação sobre a vida cotidiana. Assim como a atividade humana, motora e mental, vai se tornando obsoleta pelas tecnologias do corpo e da inteligência artificial, assim um dia a atividade artística em ambiente virtual, programada pelos engenheiros, em colaboração com os “artistas” e as “artistas”, o computador e seus algoritmos, ainda que não necessariamente nessa

ordem. Senão, conforme a proposição visionária de Lúcia Santaella (2003, p. 175) “(...) os cenários da arte tecnológica parecem estar desenvolvendo estratégias e produzindo visões antecipatórias daquilo que será o livro do futuro, de como será o teatro do futuro, de como poderão se apresentar o cinema e a televisão do futuro”. É assim que o passado, e assim pois o futuro, em larga medida, converteram-se ambos, em grande parte pela mediação tecnológica, no aqui/agora, o “tempo real” e espaço único, isto é, naquele presenteísmo anterior à invenção do mecanismo de virtualização do tempo. Ao artista *high tech* e pós-biológico, inserido numa cultura telemática, sintética e biogenética, restaria colaborar na antecipação do futuro genético e publicitário de uma estética mutante e tecno-biológica: jogos eletrônicos em tempo real, com palavras, imagem e sons virtuais; simulação computadorizada de formas abstratas (tecnoabstracionismo), em ambiente sem gravidade mas com a promessa de inter- e hiper-atividade infinita - ou o que talvez se mostre mais surpreendente, “tornar perceptível, acessível aos sentidos e às emoções o salto vertiginoso para dentro da virtualização que efetuamos tão freqüentemente às cegas e contra nossa vontade.” (LÉVY, 1996, p. 148).

As tecnologias, extensão das descobertas científicas e sua parceira ativa, passam com o tempo a centralizar e absorver todas as funções e modalidades de virtualização, técnica, semiológica e ética, incluindo aquela para onde todas estas convergiriam – as artes – posto que atuam na conversão em *bits* para um único código binário, sem dúvida que universal e por isso total, que são os números, de toda diversidade sígnica e de seus processos sêmicos. Derrick Kerckhove (1997, p. 73), midiólogo entusiasta das novas tecnologias, avalia que “inteligência artificial, sistemas periciais e redes neurais estão a invadir todos os *media* integrando as tecnologias eletrônicas – através da digitalização universal – fazendo convergir o áudio, o vídeo, as telecomunicações e as tecnologias computacionais.”

Num certo sentido, a tecnociência, seja por contágio e pela força de atração que exerce sobre e no interior da cultura, reduz a arte a um objeto (um brinquedo? ou um aparelho de fazer arte, a máquina total de fazer arte total, que simula o real, foto-video - e, mais recentemente, computograficamente) tecnológico assim como um dia a indústria e o mercado e seus sistema de interação cambial como um todo, fizeram dela mercadoria e objeto de troca.

Atualmente o vanguardismo tecno-digital promovido pelas tecnologias do ciberespaço, da telepresença, telerobótica e da inteligência artificial, da engenharia genética, faz da arte uma interface amigável, um experimento a serviço de uma hiper-realidade limpa de ruído e

interferência magnética, de alta resolução, geneticamente alterada, livre do acaso e dos defeitos de origem e do original. Os papéis se invertem, e a dialética entre arte e tecnologia, a época em que a primeira disponibilizava (virtualizava) desta última para efeito de expressão simbólica, subjetiva e igualmente social e coletiva, perdeu-se de vista. A arte, total e totalitária (ao converter todos em artista, mesmo que virtuais; e tudo em arte, sua pulsão transestética), se reduz a um bloco monolítico, um amontoado gigantesco de *pixels e bits*, radioativa, movida a teleparticipações, um “buraco negro” digital, ou colorido – o ciberespaço – em torno do qual tudo gravita sem força e identidade. Domesticada pelo avanço e hegemonia da tecnologia numérica, a virtualização da arte alcança nos dias de hoje o *status* de sua atualização contemporânea, confundindo-se portanto consigo mesma. Por virtualização da arte entende-se aqui mais do que a mera mutação funcional e/ou formal de sua identidade, a que foi de resto objeto ao longo de sua história; mais que a mera transformação histórica de seu modo de produção e recepção que, conforme teorizado por Peter Bürger evoluía do coletivo medieval ao individual burguês, e de resto mapeada, em seu momento de reprodução técnica, por Walter Benjamin. Trata-se antes de mais nada e em última instância da perda de controle – menos de que sua mera abertura interpretativa - sobre aquele elemento, seu laço interior que ainda insistia em correr por fora do enquadramento tecnológico, resistia - como o neodadaísmo de G. Marciunas mas contrariamente às vídeo-esculturas de Nam June Paik (figura abaixo), ao assédio e ao fascínio tecnocientífico - que é o sentido: à arte em seu momento tecnodigital e midiático, no ambiente cibercultural em que se reproduz e se oferece atualmente, já não compete mais aquele *pôr-em-questionamento* das coordenadas espaço-temporais postas em andamento pelas novas tecnologias digitais, mobilizadora de grandes revoluções culturais e conseqüentemente das transformações sociais e suas utopias, tampouco da expressão individual de uma subjetividade inquieta. Comentando o atual momento tecnocientífico da arte, Edmond Couchot (2003, p. 158) observa que “com a tecnociência, a influência da ciência se reforça e se torna mais complexa, enquanto arte é arrastada num anel suplementar de automatização que se estende, pouco a pouco, até ao pensamento e ao imaginário.” E conclui pela hipótese de que “o sujeito não é mais aparelhado a uma mecânica material, mais a linguagens programáticas, frutos de uma interpretação bastante elaborada do real.” Há uma outra questão portanto que se permite formular então: com o avanço e a ingerência da automatização/automação cérebro-sensorial (PC, realidade virtual, telepresença das máquinas - de visão, da audição e da imagem-metáfora, e portanto já não mais unicamente

física), justificando o neologismo cibernético “inteligência artificial” (IA), até que ponto e com que propósito se tornaria razoavelmente sustentável que “toda aplicação efetiva de um saber é uma resolução inventiva de um problema, uma pequena criação”, conforme entende Pierre Lévy (1996, p. 158-159)?



Figura 1.

Com efeito, não é a atual “crise” ou “declínio” agora de natureza digital, do autor e do “arquivo” que provoca e põe em andamento o processo de virtualização e subsequente destotalização do sentido, como pretende Pierre Lévy, elemento textual que até o momento de sua virtualização hipertextual se atualizava tradicionalmente a partir da leitura e interpretação do texto. A “aura”, muda, já não é mais o alvo preferencial através do qual o autor e sua autoridade, a obra e sua unicidade, são afetados por uma já distante “reprodutibilidade técnica”. A arte em rede hipermidiática conduzida pela tecnologia que atualmente lhe dá suporte, a informática e a cibernética, a telemática, a realidade virtual e seus frutos sintéticos, a telepresença e a robótica, não somente problematiza, ao virtualizar-se, a atividade artística como um todo, como aliás a seu tempo o fizeram as tecnologias de reprodução da “obra” e de destruição da “aura”, mas o fazem agora pela “virtualização” do sentido, de sua constituição e de sua produtividade, de uma forma que não significa nem “abertura” nem “participação”, mas um tipo de interatividade imersiva e caleidoscópica, de acesso liberado, rizomático e fractal, em rede eletrônica, universalizado, e por isso mesmo supostamente destotalizante, através de uma tecnologia midiática *todos-por-todos*, em condições de fazer desaparecer, não a unicidade aurática de uma arte contemplativa, empresa

de resto já e exemplarmente executada pelas técnicas de reprodutibilidade, mas desta vez a *unidade*, e através da conectividade em rede eletrônica, a unilateralidade do sentido, responsáveis por sua estabilidade referencial. O que se multiplica de um lado, e paradoxalmente se apaga ou desaparece, de outro, à época da virtualização digital da “arte” não é mais a “aura” nem tampouco a “obra” bejamineana, respectivamente. A tecnologia não devolve aquilo que espolia. Com a virtualização digital, e não mais simplesmente “técnica”, do espaço e do tempo, a partir da qual se chega a noções como *ciberespaço*, rede descentrada de “nós” virtuais, tempo real, inteligência artificial, o que dessa vez se reproduz e se repete é a figura, não mais da autoridade da “obra”, que se estampa nos produtos de consumo e na publicidade em geral, mas, em primeiro lugar, do “autor”, um autor sem origem, autoria nem autoridade: o autor à época de sua reprodutibilidade digital, e com ele o fenômeno da multiplicação dispersiva do sentido, o sentido na época de sua virtualização digital, sua desterritorialização e não tanto sua destotalização. Numa primeira etapa, a arte tecnológica oferece, mecanicamente, o produto acabado, pronto para consumo e posse: a fotografia, o cinema e toda a indústria cultural nascida com as tecnologias ao longo do século XX ilustram-no. Num segundo estágio, dígito-virtual, o consumo e a posse cedem lugar, quanto ao espectador, à co-produção numérica do trabalho artístico, ou pelo menos à sua simulação, (con)fundindo, e assim anulando-os, numa mesma realidade virtual a ambos; quanto à “obra”, finalmente, transforma-se num artefato (a hiper-imagem e hiper-música enfim, o hipertexto rizomático) em contínua e indispensável metamorfose. Sob esse aspecto, duas hipóteses: com a multiplicação, em rede digital, o autor, mais uma vez, ou desaparece (e juntamente com ele a própria arte enquanto “poiesis”, e não “phusis”), ou simula-se numa única entidade virtual ubíqua e instantânea, um programador de sistemas, um engenheiro de “mundo virtuais”. Com efeito, a própria noção de multiplicação mostra-se inexata e fora de propósito como demonstrativo do fenômeno em questão, pois já não mais se trata, como à época de Walter Benjamin, de “reprodução” ou “reprodutibilidade”, menos ainda técnica, nem tampouco de conferir atualidade a uma tradição (ao contrário da arte, e muitas vezes fora de controle, a tecnologia evolui), em relação à qual aliás, se deseja romper. Tampouco da “politização da arte” e das tecnologias (como no dadaísmo, *fluxus*, na poesia “visiva” italiana, etc, ou da “estetização da vida”¹⁷, da mercadoria e da espetacularização midiática (como na *arte pop* e na contracultura

¹⁷ Seria necessário explicitar qual sentido preciso a que faz referência a expressão “politização da arte”, por conta de alteração na função e valor desta, pois se existiu uma arte sacra, aristocrática e por fim burguesa, tratar-se-ia sempre, senão de uma arte engajada ou partidária (realismo socialista), pelo menos *lato sensu*, política e ideologicamente

dos anos 1960), nem sequer de alguma forma de resistência irônica, algum vestígio de ideologia ou utopia (como em certo momento da arte brasileira em seu momento de ditadura), crítica ao discurso hegemônico das tecnologias, à tecnificina digital contemporânea (afinal de contas o “real” já deu o que tinha de dar). Há que se considerar que, assim como em relação às imagens, por exemplo em pixels, as tecnologias digitais e do virtual atomiza o “real”, e com ele o sentido, em “pixelgramas” anamórficos e de associação livre. Com a reproduzibilidade técnica da arte, Walter Benjamin (1994, p. 168-169) sentencia que “a técnica de reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido”, e com isso “atualiza o objeto reproduzido” A mão e o olhar analógico do pintor, por exemplo, tornam-se obsoletos, se refuncionalizam para alojarem-se no abstrato contudo. Hoje, a tecnologia e a informatização automatizam (virtualizam, em outros termos) o próprio gesto de composição, seu sopro criativo. *Emmy*, um *software* artístico, “analisa o padrão musical dos artistas e consegue formar novos arranjos e novas partituras seguindo a mesma regra utilizada pelos grandes gênios”¹⁸. Se em Benjamin, “a autoridade do original” desaparece, tornando-se, no limite, ele próprio uma cópia, com o digital algo parecido sucede, em eventos do tipo clonagem humana e mapeamento genético e informatização da informação e das comunicações, a cultura tecnológica inaugura sua fase de colonização *digital* da natureza, inclusive humana, o último reduto e morada da “aura”.

Não resta dúvida de que entendida como elevação à problemática, problematização dos limites, das identidades instituídas que conferem forma a um evento particular, sua atualização única e momentânea, a virtualização poderia se afirmar como o fenômeno de base responsável pela afluência histórica da cultura em toda sua complexidade, diversidade e dinamismo, de tal forma a justificar a hipótese de “antropogênese por virtualização”, comemorada por Pierre Lévy. Contudo, ao concentrar a atenção em seu operador mais prodigioso e recente, as tecnologias digitais, o tipo de virtualização a que conduz e desenvolve, diferentemente daquele anterior ao aparecimento das tecnologias (simbólico, técnico e contratual), promotora da criação de novos espaços e espacialidades (urbanas, cênicas, simbólicas) e temporalidades; pessoal, local, subjetiva, regional, urbana, etc), capaz de engendrar novas realidades e de expandir qualitativamente a pluralidade cultural, simbólica e material, tanto a nível local quanto em escala

motivada. Em todo caso, Eduardo Subirats (1999, p. 80) registra que “as vanguardas foram e são movimentos de resistência e crítica, e manifestações artísticas que dão vazão ao sonho e a utopia. Hoje, porém, as vanguardas se converteram num ritual primitivo da cultura de massas e de consumo cultural.”

¹⁸ Revista Veja, set/2006, n. 434.

mundial, pelo contrário, o atual movimento de virtualização tecnológico em sua atualização dígito-virtual acaba reduzindo todo o espectro cultural, suas fronteiras legítimas e suportes da diversidade criativa a um processo não tanto hetero- (sonhado pelo autor) quanto *homogénético*, de que, a nível retórico, são exemplos metáforas do tipo “hipercorpo”, “hipercórtex”, “hipertexto”, e finalmente o “hiperespaço”, a que de resto por metonímia deveria corresponder um “hiper-tempo”, uma “hiper-cultura”, e ainda uma “hiper-identidade”. Estes termos traduzem em última instância o reducionismo midiático-digital contemporâneo, que consistiria primeiramente na convergência para uma única mídia, o ciberespaço, dos diferentes códigos e linguagem (imagem, som e texto, por exemplo) e com eles, das diferentes formas de semiose e de representação particulares; em seguida – sob o pretexto e a miragem da simulação da diversidade, da multiplicidade e da pluralidade, enfim, em nome da criatividade universal e cooperativa, que expressões do tipo “inteligência coletiva” tentam recobrir, a hipervirtualização dígito-midiático em curso provoca no fundo e na profundidade do ciberespaço a uniformização de todos os textos, sons e imagens num metadiscurso multimidiático caótico, auto-suficiente e virtualizante, sem dúvida universal mas, e por isso mesmo, igualmente totalizante. Na verdade o que Pierre Lévy celebra como “universal sem totalidade”, essência da cibercultura e conseqüentemente de seus produtos culturais, dentre os quais as artes, corresponderia ao que o autor poderia, mas não o fez, ou pelo menos não o assumiu em toda sua dramaticidade, ter nomeado de *virtualização do sentido*, um fenômeno bem mais complexo e desnorteante, que sob esse aspecto reproduz ao mesmo tempo em que acelera a lógica, em outro contexto não tão distante daqui, do que há um certo tempo se vem nomeando de pós-modernismo. Conquanto se possa pressentir na *virtualização do sentido* uma certa simulação lúdica e pós-colonialista de destotalização, ainda assim não se pode abrir mão, como o fez a arte em ambiente virtual, de um mínimo de código ou de um código mínimo, em proveito de um meta-algoritmo, universal e totalizante, um hiper-algarismo, sob pena de promover-se, em nome de uma utopia tecnológica, de resto duvidosa, de “inteligência coletiva” duvidoso, a “babetização” nuclear e universal da representação e do fluxo *pastisch* das identidades.

CAPÍTULO 3

Do Analógico ao Hiperanalógico: o visual da poesia e a poesia do visual

Há muitos temas sob os quais se deva tratar a respeito da poesia visual. Um deles corresponderia a sua visualidade, a sinuosidade plástico-verbal que se desprende de seu corpo, ou a que se molda dos signos que a constituem. A esse, outros menos sedutores porém não menos importante se acrescentam: os caminhos da articulação intersemiótica, pois no mínimo duas formas de linguagem, verbo/visual, se interpõe e interferem; itens que se articulam da significação que germina dessa justaposição e sobreposição sêmica; outros relacionados a sua classificação e critérios correlatos, incluindo estudos ligados à recuperação bem como ao distanciamento em face dos experimentalismos que antecederam ao aparecimento da poesia visual, suas continuidades e rupturas, enfim a evolução de suas formas; se destaca em particular aquele que talvez se inclua entre os mais complexos e problemáticos itens que compõem sua vasta rede de articulação temática, ao se ocupar da tentativa de mobilização, a par de suas unidades distintivas, de uma conceituação transparente, que dê conta de sua diversidade ao mesmo tempo em que estabeleça seus limites ontológicos, a fim de que, como os astrônomos em relação a descoberta de mais uma estrela, se possa com todas as letras legitimar a existência de um gênero literário independente. Afinal de contas, pelo menos a título de legitimação acadêmica, nem toda imagem visual, associada ou não a signos verbais, indiferentes do suporte material e agora imaterial do ciberespaço *www* sobre o qual incide, deveria em princípio ostentar o selo e a denominação de *poesia visual*.

Philadelpho Menezes, em sua trajetória intelectual, e de forma sistemática e obstinada em *Poética e Visualidade* recupera todos esses temas, suas articulações e desdobramentos próprios, simultânea e sucessivamente. Razão pela qual, com auxílio de outros especialistas do assunto, este trabalho adota-o como principal interlocutor de suas indagações. Em mente, o ensaísta, professor e poeta visual, ele próprio, alveja aquilo que descreve como uma das 3 (três) tendências da poesia visual que se desenvolvem ao longo das décadas de 60/70/80 – o *poema montagem* – sobre o qual pesam as prerrogativas do que entende ser a versão mais completa e integral, (tanto do ponto-de-vista plástico quanto formal (sintático-semântico-pragmático) e “propriamente dita” da poesia visual.

Para tanto, empreende um exigente e criterioso exame, conjugado a um minucioso recorte epistemológico de uma volumosa produção poética de forma a, seletivamente, descartar senão colocar em segundo plano outras duas tendências da poética visual brasileira (e, em outros casos adiante mencionados, internacional), por ele próprio inventariadas: o *poema embalagem* seguido do *poema colagem*. Somente dessa forma, aliás, lhe será possível reconhecer a poesia visual como um gênero à parte, autônomo e definitivamente constituído, com identidade própria, irreduzível por exemplo àquelas poéticas experimentais que fizeram época, tais como a poesia concreta, o neoconcretismo, o poema processo e semiótico, acompanhados de sua visualidade correlata, das quais no entanto se abastecer ao mesmo tempo em que se distancia. Ao cabo dessa escalada, sobressai o poema montagem e seu *modus operandi* próprio, entre cujos elementos destaca-se uma sintaxe que remonta à linguagem cinematográfica (ela própria, como se sabe, verbo-visual) e ao método de composição ideogrâmico, tal como desenvolvidos e acolhidos, respectivamente, nas duas primeiras décadas do século XX, pelo cineasta russo de vanguarda Serguei Einsenstein, pelo especialista em escrita chinesa E. Fenollosa e o poeta norteamericano Erza Pound.

Intersemiótica, uma das questões centrais em que se envolve a poesia visual (PV) – antes mesmo de semântico-referencial, e em que pesem as dificuldades inerentes a uma tentativa de entendimento consensual do que se venha a identificar pelo gênero “poesia” (sobretudo num momento pós-aurático e tecnológico da produção artística) de que aliás depende seu componente ilustre, *vide* “visual” - remete aos critérios e procedimentos de inserção ou “incorporação” da visualidade ao tecido verbal, portanto a sua dimensão sintática a qual se vincula uma outra de natureza semântica. Pois se existem dispositivos sintáticos que regulam a aproximação entre as unidades mínimas no interior de um determinado código, como o verbal-poético, independente da substância em que se atualiza, acredita-se que o mesmo transcorra na interação intersemiótica ícono-verbal em foco.

No que diz respeito à linguagem plástica e visual, duas tradições se sucederam e eventualmente coexistiram numa dinâmica de predominância e sobreposição estilística. No primeiro caso, assistiu-se ao predomínio de um mimetismo que recua à antiguidade clássica, reafirma-se ao longo da história através da perspectiva renascentista, da reprodução fotomecânica e eletrônica, após o quê assume um outro estatuto simulacional com as novas tecnologias digitais e as imagens de síntese e numéricos que dali germinam. Até então a linguagem, tanto pictórica

quanto a verbal se manteriam a serviço de uma representação dialética em todo caso analógica e discursiva, entre arte e realidade. Num ensaio brilhante em que discorre sobre poesia romântica e moderna, o poeta Octavio Paz (1984, p. 89) observa que “correspondência e analogia não são mais do que nomes do ritmo universal.”

Por sua vez, ao por em crise a arte e suas instituições, seu modo de produção, distribuição e recepção, uma determinada parcela dos movimentos de vanguarda artísticos que se sucediam no começo e ao longo da primeira metade do século XX, dita construtivista (abstracionista, no limite), criava as condições do aparecimento de uma outra figuratividade: um teorema visual que fosse deletando todo vestígio de representação e de imitação, todo indício de referencialidade e que denunciasse algum contato com as formas orgânicas de um mundo pretensamente inteligível (abstracionismo, suprematismo, neoplasticismo, etc). Sua origem mais recente remonta ao cubismo, ao neoplasticismo, à estética funcionalista da arquitetura e do design *bauhaus*, enfim, à arte concreta e seus desdobramentos em música, pintura e poesia. Neste último caso, da estética concretista, sob o determinismo ou pelo menos a influência direta da qual inrrompe o movimento da poesia concreta brasileira que começa a ganhar forma, exposição e manifestos ainda na década de 50 – a arte já não se colocaria a serviço da reprodução ou representação, da realidade ou da natureza e suas leis, tampouco se apresenta como expressão subjetiva e imagística de um “eu” (com)centrado, genial e demiúrgico, o oráculo de uma verdade metafísica e ideal. Em troca disso, atua sobre a materialidade de seus elementos básicos e irreduzíveis. Em vez do objeto (a “obra”), a estrutura e o processo e o fluxo, em seguida sobre a realidade imediata (*happenings* e *performances*) e por último sua simulação numérica.

Herdeira de toda tradição experimentalista que vai de Stéphan Mallarmé (1897, segundo o qual poesia se faz com palavras e não com idéias), de seu “un coup de dés” e o outro “livro”, do simultaneísmo futurista à colagem e palavras em liberdade, enfim a “verbivocovisualidade”, atribuídos respectivamente ao poeta e ativista italiano Marinetti e ao escritor James Joyce; da escritura ideogrâmica do poeta norte-americano Ezra Pound aos caligramas de um outro poeta, Guillaume Apollinaire (1917), o qual propõe a sintaxe concentrada sintético-ideogrâmica em prujuízo do silogismo e da linearidade analítico-discursiva, enquanto Wladimir Dias Pino¹⁹ refaz os cálculos para sugerir que, em vez de palavras, poema se faz de “processo”; a poesia concreta

¹⁹ Se por um lado a poesia concreta investe na apreensão gestáltica e estrutural do poema “o que o poema processo reafirma é que o poema se faz com o importante PROCESSO e não com palavras importantes, é o projeto e sua visualização; a palavra pode ser dispensada.” (PINO, 1971, p. 18).

brasileira (fruto engenhoso da inteligência apurada de poetas do grupo *noigandres* Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Augusto de Campos), influenciada diretamente pelo abstracionismo geométrico pictórico, mas também pela poética minimalista de Oswald de Andrade e ainda debitária da engenharia da composição de João Cabral de Melo Neto, torna-se foco de pesquisas e do experimentalismo com o signo poético, cuja influência se fará perceber naquilo que, mais tarde, se convencionaria chamar de *poesia visual*²⁰.

Sem que se descarte a contribuição de aportes apriorísticos e intuitivos de caráter especulativo para a elaboração de um ponto de vista, a problemática a respeito de uma conceituação que circunscreva o ímpeto expansionista do que se entenda por *poesia visual* - que vá além da mera intenção voluntarista, mas que considere a necessidade epistemológica de demarcação de um recorte teórico, metodológico e referencial – se mostrará mais cedo ou mais tarde inevitável, ainda que provisória e permanentemente sujeita a reparos.

Por outro lado, visto que o que se encontra em jogo é o hibridismo entre duas formas de linguagem - a verbal e seus constituintes próprios (significante, significado, linearidade, arbitrariedade, a que se acrescenta sua figuratividade gráfica), a visual e sua natureza icônica, vários aspectos desse consórcio intersemiótico, relacionado por exemplo a sua classificação e aos critérios adotados, sua evolução formal ao longo do tempo, além do esgotamento histórico de sua produção, estão na dependência direta da análise criteriosa da incorporação (ou inseminação) da visualidade ao poema, em que fatores de artificialidade e arbitrariedade definem em grande medida os resultados finais. O maior ou menor grau de aderência intersignos juntamente com a exigência de autonomia semântica do signo visual, deverá constituir-se em um dos principais marcos regulatórios das questões acima mencionadas dentre as quais aquelas que tratam dos limites de uma conceituação: “Para entender essa especificidade, partimos da análise praticada sobre a poesia semiótica e o poema-processo, que se colocavam contra a utilização de formas plásticas figurativas (...) Tal tendência, na poesia brasileira de vanguarda, foi levada ao esgotamento absoluto seja pela anexação arbitrária do aspecto semântico à forma geométrica

²⁰ No manifesto do Plano Piloto da poesia concreta, lançada em 1958, ano seguinte à Exposição Nacional de Arte Concreta, São Paulo e Rio de Janeiro respectivamente, lê-se o seguinte trecho dos poetas que compunham o grupo paulista originalmente, Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos: percursos: Mallarmé (un coup de dés, 1897) : (...) subdivision prismatiques de l'idée; Espaço (blancs) e recursos tipográficos (...) Pound (the cantos): método ideogrâmico. Joyce (Ulysses e Finnegans wake): palavra-ideograma (...) cummings: atomização de palavras tipografia fisiognômica; (...) Apollinaire (calligramas); (...) futurismo, dadaísmo (...) no Brasil: Oswald de Andrade: em cumprimentos, minutos de poesia. João Cabral de Melo Neto – engenheiro e a psicologia da composição (...).” (CAMPOS, et al, 1975, p. 156).

(poema semiótico) seja pela sumária exclusão do nível semântico (...) (poema-processo).” (MENEZES, 1991, p. 97) Com efeito, seria razoável levar em conta preliminarmente que o próprio gênero *poesia visual* - a exemplo do que a seu tempo, guardadas as diferenças, se passava com o poema em prosa (prosa poética) remete a uma situação semiótica, híbrida e intermediária, constituída de dois códigos que correspondem a duas formas de linguagem com semiose própria, um dos quais poético mas aberto à interferência e injeção de toda forma de visualidade (fotografia, grafia, tipografia, gráfico, sinais gráficos, desenhos, cores, etc). De tal forma que, intersemiótica, termo mais adequado que *poesia intersigno* (outrora proposto pelo autor e por ele mesmo criticado), e a menos que se pretenda “poesia visual” qualquer associação indiscriminada entre palavra e imagem visual – a teorização de Philadelpho Menezes preza pela adoção de categorias regulatórias que restrinjam a inclusão de formas aleatórias ou improdutivas, desnecessárias ou arbitrarias a uma simbiose intercódigos (*vide* embalagem e colagem).

Em introdução ao catálogo da I Mostra Internacional de Poesia Visual de São Paulo, realizada em 1988, portanto em um momento supostamente privilegiado – dado um certo distanciamento face a uma uma trajetória de 35 anos de experimentalismo poético agregando visualidade em seu registro - o ensaísta Philadelpho Menezes, pioneiro no estudo sistemático de sua teorização e classificação, curador daquela Mostra, propõe uma classificação tripartite para a diversificada produção da poesia visual. Ao contrário do que acontece em sua “Poesia e Visualidade”, circunscrita à poética visual brasileira, posteriormente integrada às considerações deste trabalho, a Mostra de São Paulo comporta a produção de autores de outras nacionalidades, o que hipoteticamente implica em maior diversidade de procedimentos. Como critério geral de classificação, a tipologia desenvolvida pelo autor parte do pressuposto de incorporação da visualidade à poesia, dos procedimentos que regulam esta articulação e que se traduzem em três tendências gerais acompanhadas de suas subdivisões. De acordo com Philadelpho Menezes (1988, p. 9):

“A busca de uma tipologia da variada poesia visual baseia-se no tratamento visual dado à palavra, nos modos de articulação entre signos visuais e verbais, enfim, nas diversas maneiras de incorporação da visualidade a poesia (...) há três grandes blocos de poesia visual: dos poemas em que a visualidade é o próprio aspecto gráfico do signo verbal (frase, palavra ou letra); dos poemas em que a visualidade, a par do aspecto gráfico de letras e palavras, manifesta-se em signos visuais dissociados formalmente do signo verbal; e dos poemas em que a visualidade dos signos visuais e verbais combinam-se formalmente para a criação de uma semântica intersignica particular.”²¹

Visto tratar-se da conjunção de duas formas de linguagem, que de resto põe à prova o nascimento de um novo gênero literário, o autor procede, em princípio, acertadamente ao adotar como critério incipiente a incorporação da visualidade ao poema como norma geral de classificação, conforme supra-citação, a qual deverá conduzir a outras (tantas) subdivisões adiante mencionadas. Note-se de passagem que o autor se expressa em termos de um movimento de inserção que opera no sentido de incorporação da *visualidade à poesia*, descartando portanto e no entanto sua dinâmica contrária, desta última àquela, determinação que eventualmente adianta certos elementos importantes e proveitosos para uma percepção e futura conceituação do gênero literário em questão (tarefa a que, salvo engano ou desde que se conclua dedutivamente, se furta) - a poesia visual. A par destas três fontes geradoras de visualidade - o próprio signo verbal, a justaposição, ora “formalmente” dissociada ora combinada entre ambos os signos, verbal e visual - o autor desdobra uma segunda classificação, mais específica e detalhada, mas que permitirá distinguir em suas entrelinhas (ao fazer-se acompanhar de um conjunto de restrições e da valorização de uma tendência sobre as demais) uma visão reveladora ainda que pessoal a propósito de seu entendimento *strictu sensu* do que venha responder pelo conceito de poesia visual. Em que pese um histórico de ausência quase que absoluta de teorização sobre o tema, essa subdivisão adquire no entanto um teor de complexidade e volume, muitas vezes obsessivo e excedente e, em alguns casos contraditórios.²² Percebe-se que, ao longo de sua descrição, determinados modelos apresentam, por exemplo, elementos que não lhe garantem exclusividade, passíveis portanto de fichamento em uma outra espécie, de tal forma que um estudo comparativo no interior da própria tipologia proposta iria detectar a sobreposição e por conseguinte a

²¹ Em 1987, o autor, ele próprio poeta visual, defende dissertação de mestrado, publicada em 1991 com o título de “Poética e Visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea”, Editora Unicamp. Importante fazer referência a um contingenciamento, uma diferença considerável do volume tipológico que se verifica no intervalo que vai da “Mostra” à Dissertação, e que muito provavelmente deva ser atribuído à diferença do material, *corpus*, envolvido, internacional no primeiro caso, brasileiro no segundo (em que pese a precedência de 1 (um) ano da monografia).

²² Ver, a esse respeito, observações finais de introdução ao catálogo da “Mostra Internacional” (MENEZES, 1988, p. 17). Nele consta que “procedimentos tipificadores se misturam e se entrecruzam a todo momento”.

sobrecarga desses elementos. Há de se reconhecer que, pois, um trabalho dessa natureza e magnitude, ao iniciar-se por uma classificação do material envolvido e antes disso pelos critérios que irão informá-la, para só então, numa segunda etapa, tratar daquela que sugere a questão mais inquietante referente precisamente à demarcação de seus limites conceituais, este desafio teórico não dificilmente resistiria ao envolvimento subjetivo do próprio analista e estudioso. No caso de Philadelphio Menezes, esse elemento que se estabelece como horizonte definidor do que, “propriamente dita”, deve-se entender por poesia visual, desponta e adianta-se nesta última categoria, ou tendência, o *poema montagem*, segundo a qual signos verbais e visuais “combinam-se formalmente para a criação de uma semântica intersignica particular.” (MENEZES, 1988, p. 17).

No que diz respeito ao mapeamento tipológico propriamente dito, tendo como base de investigação a Mostra Internacional de Poesia Visual e no interior desta, as três categorias fundamentais (métodos de composição) de incorporação da visualidade à poesia, o autor cataloga 7 (sete) modalidades, a seguir descritas, tomando como parâmetro de classificação da visualidade gerada pelo próprio signo verbal (frase, palavra ou letra):

- a) uma primeira espécie do tipo “caligrâmica”. De acordo com esta a linguagem verbal se distribui sobre a página “de modo a representar figurativamente o objeto descrito pelo texto” (Figura 2);



Figura 2. Exemplos de caligrâmica

b) a segunda modalidade consiste no procedimento de visualidade verbal em que a palavra ganha o espaço da página ou de forma livre e sem motivação aparente, guiada pelos impulsos idiossincráticos do autor, seja administrando-se geometricamente. No primeiro caso, o verso se desprende da estrofe e a poesia se “espacializa”, se expande pela página mantendo intacta ou não a sintaxe tradicional e a integridade morfológica da palavra; numa segunda fase, o verso organiza o espaço da página através de um método de composição matemático e geométrico, i.é, de apreensão gestáltica do poema conforme exemplificada pela poesia concreta (Figura 3);

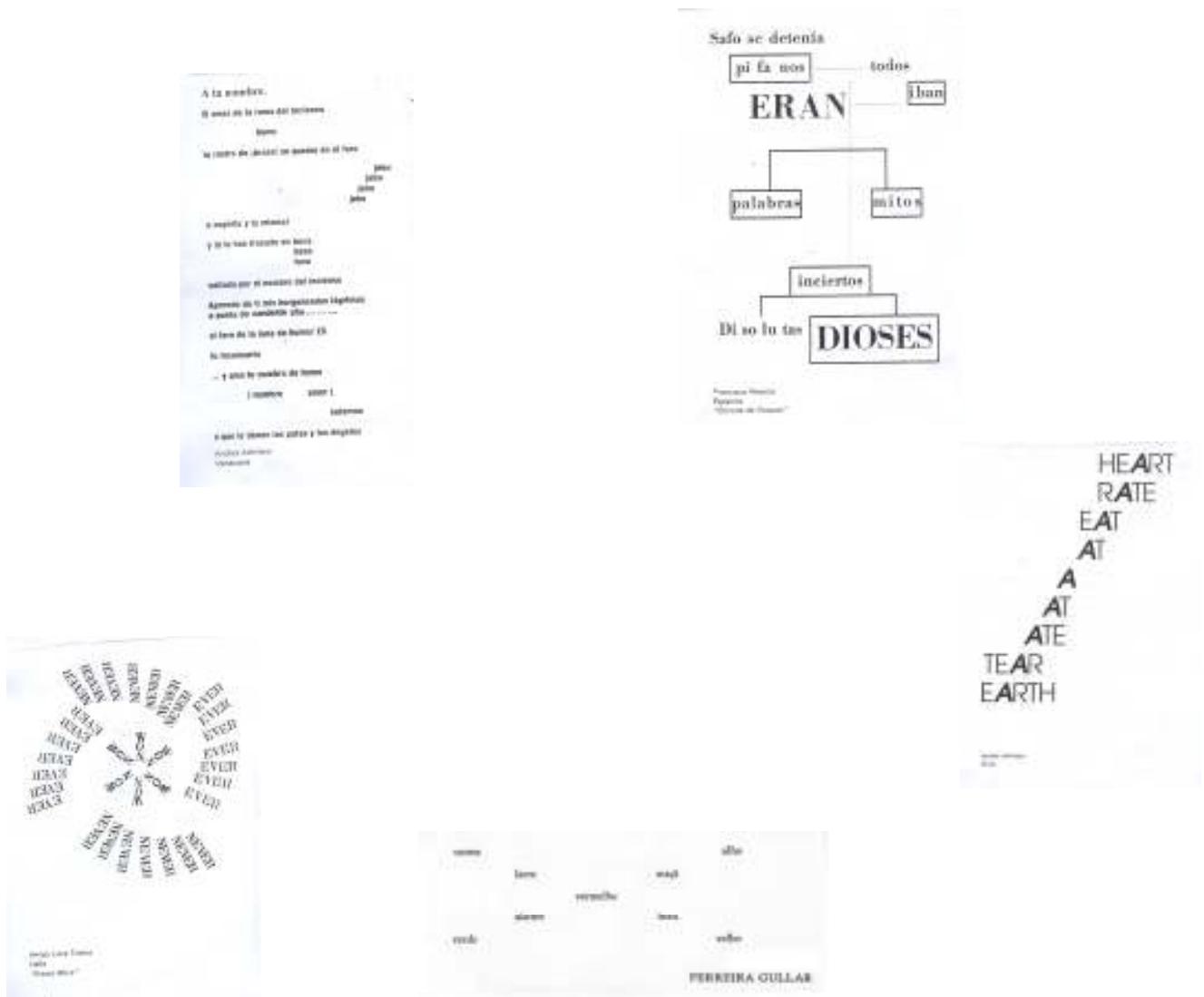


Figura 3.

c) outro ciclo de poesia visual, em que a fonte de visualidade se restringe à materialidade do próprio signo verbal, a sua estrutura gráfica e visual, intitulada de “logograma”, transparece quando a letra, ou mesmo a palavra, reproduz não mais a fisionomia, o desenho de “um objeto físico” performatiza o “diagrama visual de um significado” (Figura 4);

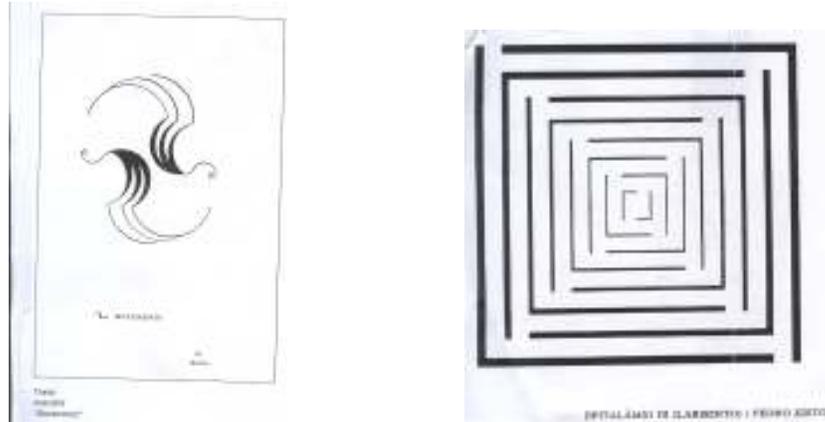


Figura 4.

d) uma quarta subespécie de poesia visual recobre o autor chama que o autor chama de “poema embalagem”, nomeclatura aliás recorrente em outro contexto tipológico. Manifesta-se em poemas que “apresentam uma retomada da sintaxe tradicional (...) com um aparato visual sobre a palavra de modo a criar uma embalagem do texto” (Figura 5);



Figura 5.

e) O “letrismo” refere-se a um determinado tipo de poesia visual cujo “elaborado tratamento gráfico dado à letra acaba desfazendo qualquer aspecto semântico” (Figura 6);

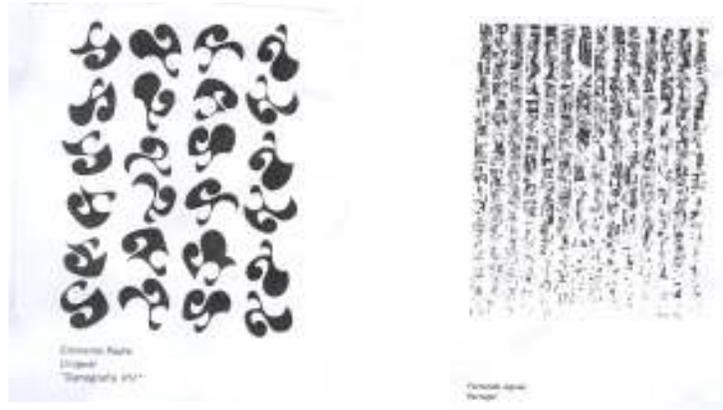


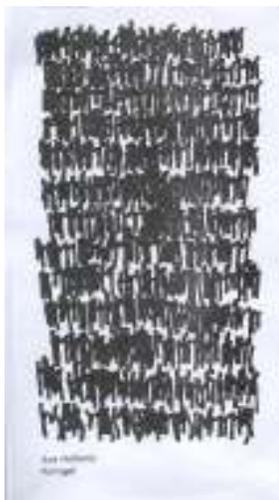
Figura 6.

f) uma última modalidade classificatória, em que o fator primordial recai sobre a visualidade oriunda exclusivamente do signo verbal, se conclui com a “escriturasura”, que agrupa tendências da poesia visual italiana, inclusive, objeto de estudo de um outro estudo seu. Neste último tipo, a caligrafia “é um índice do poeta e aponta para um gestualismo que desemboca na poesia performática (...) (Figura 7)²³

²³ Com o propósito manter fidelidade aos exemplos (situados logo abaixo dos itens correspondentes) do autor, os quais portanto foram retirados, em sua maioria, do catálogo da “ I Mostra” e de “Poética e Visualidade”, obras citadas.

Figura 7.

g) Em seguida, num esforço de enquadrar aqueles poemas que depositam sua visualidade não somente no próprio signo verbal (o visual do verbal), conforme visto acima, mas em que o foco de análise se desloca para uma justaposição entre signo verbal e signo visual, Philadelpho Menezes extrai de seu *corpus* de investigação uma tipologia complementar. A partir de então, é a articulação entre ambos, verbo e imagem, que passa a dirigir e fundamentar os critérios de classificação do poema visual. Existiriam portanto, e antes de mais nada, aqueles poemas cujo raio de experimentação, embora compartilhando o mesmo espaço da página, mantêm “independência formal” entre imagens e palavras. Por sua vez, a aproximação formalmente autônoma entre dois módulos de linguagem resolve-se, por conseguinte, numa subclassificação binária da poesia: dois modelos de poesia visual emergem dessa disjunção formal (em que pese o mal-estar que se desprende do fato de que, compartilhando um mesmo ambiente, ou melhor, um mesmo espaço simbólico (a página), duas formas igualmente simbólicas mantenham-se, ainda que formalmente dissociadas, respectivamente o *poema ilustração* (Figura 8) e o *poema colagem* (Figura 9).



EDGARD BRAGA



Philadelpho Menezes
UVS2

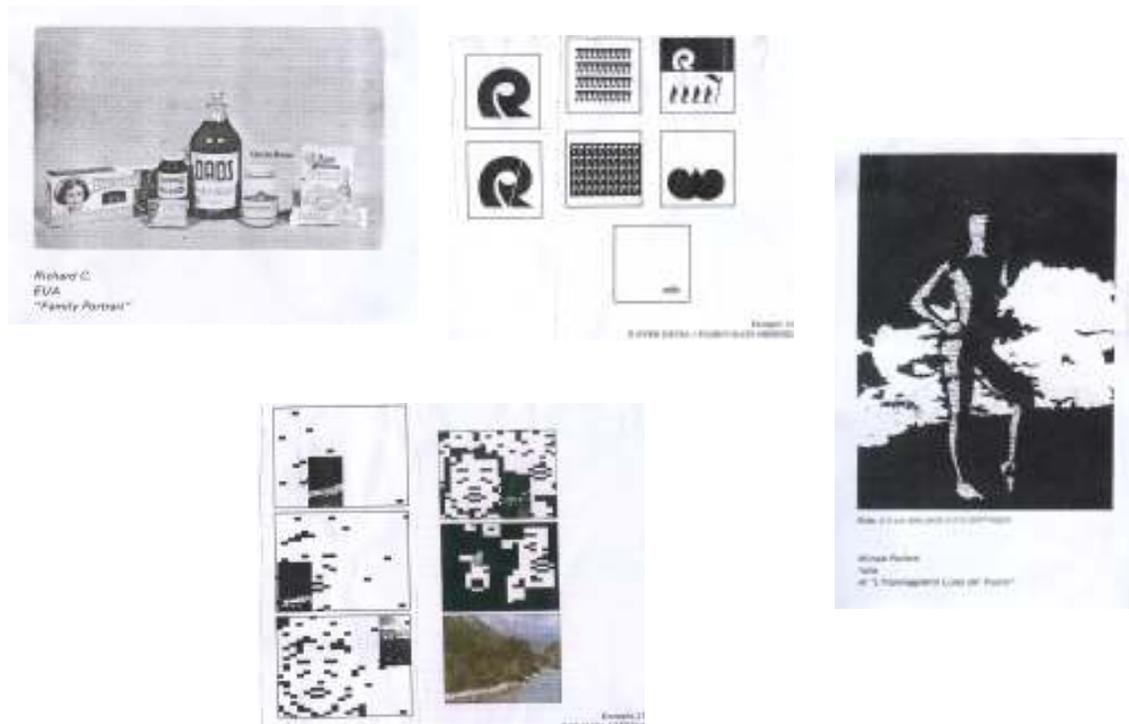


Figura 10.

Na primeira categoria, enquadram-se aqueles poemas em que o texto verbal ou assume o primeiro plano no processo de articulação intersignica, enquanto a imagem aplica-se numa função secundária, afixada como adereço ilustrativo e suporte visual do texto escrito, sua contraparte icônica; ou, invertidos os papéis, o texto serve literalmente à imagem, na condição de legenda ou ilustração, indício que fornece e reforça a leitura visual (não-verbal), enfim, glosa ou comentário. Em ambos os casos, o distanciamento (alheamento) formal que se postula alternativamente, compreendida em última instância como anulação ou remanejamento da especificidade semiológica de uma forma de linguagem em função da outra, desencadeia no

poema colagem um efeito de recolhimento da camada semântica do poema em favor de suas qualidades visuais, entre outras estratégias possíveis. Por último, “o poema montagem” - arquétipo sobre o qual o autor sem reservas e com todas as letras, vai identificar e concentrar todos os elementos que justificariam a autonomia epistemológica de um novo gênero literário em toda sua plenitude “verbovisual”, com base em argumentos que vão desde a integração sintático-semântico-pragmática entre signos, confirmando a hipótese concretista de “evolução de formas”, até aqueles menos explícitos, de natureza pessoal, “em função de uma recuperação semântica que o ‘poema colagem’ procura anular”.

Em meio à diversidade de procedimentos empregados na construção de cada poema, num contexto heterogêneo de uma Mostra Internacional (MENEZES, 1988, p. 9) em que “a transgressão dos padrões é a regra de criação”²⁴, Philadelpho Menezes, por sua vez, se aventura na descrição de um arcabouço tipológico em que o tratamento dispensado na análise de cada poema quase que dá origem a um fichamento individualizado. À parte a dispersão provocada pela angústia de classificação, um outro fator não menos importante cria dificuldades para o levantamento de elementos que poderiam efetivamente contar para o entendimento e conceituação do que venha a ser poesia visual. Na tentativa de se fazer inteligível mas sobretudo adequado um painel que se fragmenta entre divisões e subdivisões, espécies e subespécies, dois problemas se destacam: o primeiro consiste na adoção concomitante de dois critérios paralelos e correlatos de classificação, aparentemente distintos em sua essência - o da visualidade que se instala e comparece a cada poema e o da sintaxe intersemiótica empregada, mobilizado por ocasião da fatura do poema. Outrossim, ao mesmo tempo em que recorre a ambos indistintamente, aplica-lhes um intercalamento e sobreposição, causando dificuldades metodológicas e conceituais. Não resta dúvida de que em se tratando de um gênero híbrido, um exame cuidadoso de sua constituição deva levar em conta os procedimentos empregados na orquestração, harmônica ou atonal, dessa sinergia intersemiótica, empenhar de resto na identificação de sua sintaxe, mesmo que os mecanismos de composição envolvidos se decidam por uma desintaxe ou assintaxe. Da mesma forma que, em se tratando de poesia “visual”, não há que se fechem os olhos para sua natureza pictórica e plástica, sobretudo se essa visualidade investe-se de uma legibilidade complementar e/ou funcional à estrutura do poema, um dado aliás de que o autor não descuidava.

²⁴ Ver catálogo de “I Mostra Internacional de Poesia Visual”.

Não obstante, em que pese o empreendimento classificatório descomunal motivado pelo rigor acadêmico de tipificação de uma produção poético-visual em escala internacional - ao contrário do material de estudo discriminado em “Poesia e Visualidade”, anterior de 1 (um) ano à Mostra – pois entre o mérito na condução de muitos de seus argumentos e a incidência de eventuais problemas relacionados a uma necessidade de síntese e coerência metodológicos, torna-se sugestiva alguma reflexão em torno de aspectos de sua análise, tanto no sentido de confirmar suas hipóteses quanto de reorientar e complementá-las, como a que aponta para uma certa inflação tipológica e desloca para um segundo plano o debate à respeito de seus limites conceituais. Com efeito, seu tratamento seletivo daquilo que, em sentido restritivo deva compreender-se por *poesia visual* - não obstante os riscos inerentes a todo recorte epistemológico - de alguma forma se justifica e até se impõe na medida em que, caso contrário (como mencionado em outro ponto deste trabalho), todo signo de natureza visual, associado ou não a palavras (como o cinema mudo, as revistas em quadrinho), a que se acrescentasse ou não uma legenda ou título (assim como, da mesma forma, todo texto verbal a que se juntassem figuras, desenhos e toda sorte de figuratividade) - deveria acomodar-se sob o abrigo ilimitado e abrangente da expressão poesia visual. De fato, de um modo geral nas artes plásticas – como pintura e escultura ou mesmo num vitral de igreja, por exemplo - a obra de arte recorre com frequência ao emprego de algum letramento (título, chave-léxica, legenda, etc) tendo em vista facilitar ou conduzir a leitura de algum painel, por exemplo, cuja apreensão plástica, antecipada, se apresenta em primeiro plano. Contudo, nesse caso como em outros, a designação porosa de poesia visual se mostraria inapropriada e precipitado. Em compensação, textos literários, acompanhados (ilustrados) por gravuras, imagens e desenhos representando um determinado personagem, por exemplo (edições da Divina Comédia, de uma epopéia que relate a travessia de mares, o vôo de um corvo, e.g.), ou ainda alguma manifestação poética que articulasse essas duas formas de linguagem, mas em que o código verbal ganhasse a dominância enquanto o “visual” se reduzisse a uma glosação da imagem, sua ilustração (como no cordel, por exemplo), independentemente, inclusive, da interface midiática operante, estaria igualmente e indevidamente assegurada pela indefinida e difusa expressão *poesia visual*. Parece haver algo mais, ou menos, em jogo.

Um balanço parcial do que se vem apurando das informações recolhidas até este momento poderia levar à conclusão provisória de que, sob o rótulo de poesia visual (melhor seria

tratá-la por “poema visual”), não deveria comportar, a rigor, toda e qualquer manifestação associada entre imagem e palavra, signo verbal e visual, fazendo com que se coloque sob investigação (e suspeita ?) uma parcela considerável de suas manifestações. Um exemplo dessa incongruência ou ilusão de ótica parece incidir quando do uso indiscriminado da expressão “poesia visual” em relação a manifestações do tipo “poesia concreta” ou “poema processo”. Por analogia, o mesmo princípio restritivo poderia estender seu alcance e validade a uma porção de poemas catalogados pela Mostra (1988) de Philadelpho Menezes. Mas o que fazer então daquelas incidências em que a linguagem, o verso (ou aquilo que sobrou dele com o processo de gradual de desintegração levado a efeito pelas vanguardas históricas) desenha os contornos, a silhueta do objeto que tematiza? De forma particular, qual a destinação tipológica e conceitual daqueles poemas em que o carácter pictográfico já indica ou se converte no próprio tema, dando a impressão de uma leitura sem intermediação aparente, ou daqueles que diagramatizam uma idéia ou pensamento?

Aparentemente, a poesia visual, cuja produção se intensifica a partir da década de 70, diferentemente de outros movimentos, se apresenta órfã de postulados teóricos que informassem a dimensão de sua produção artística - incluindo aspectos referentes a sua própria conceituação. Contrariamente à poesia concreta, ao poema processo e semiótico, eles próprios antecidos pelos movimentos das vanguardas históricas e de seus manifestos, as formulações teóricas e conceituais a respeito da poesia visual teriam surgido a posteriori.

Entretanto, da mesma forma que o exercício metalingüístico modernista de reflexão à respeito da literariedade da linguagem artística pôde subsidiar e fornecer dados teóricos ao experimentalismo poético concretista e neoconcretista, alimentando toda uma tradição do novo, deve-se concluir da poesia visual que sua indentidade se constrói a partir do experimentalismo poético que a precedera imediatamente, dos problemas que aqueles movimentos formularam - ao mesmo tempo em que dele adquire autonomia e se afasta paulatinamente. Contudo, torna-se necessário chamar a atenção para o fato de que “a poesia visual brasileira entra como um desdobramento, em linha direta, da poesia concreta, não sendo, no entanto, poesia concreta.” (Omar Khouri, 2001).

Leitor atento do desenvolvimento histórico de experiências no âmbito da poesia de vanguarda, de problemas que incluem desde a crise do verso enquanto unidade rítmico-discursiva, espaço-temporal à problemática referencial e representacional derivada das artes

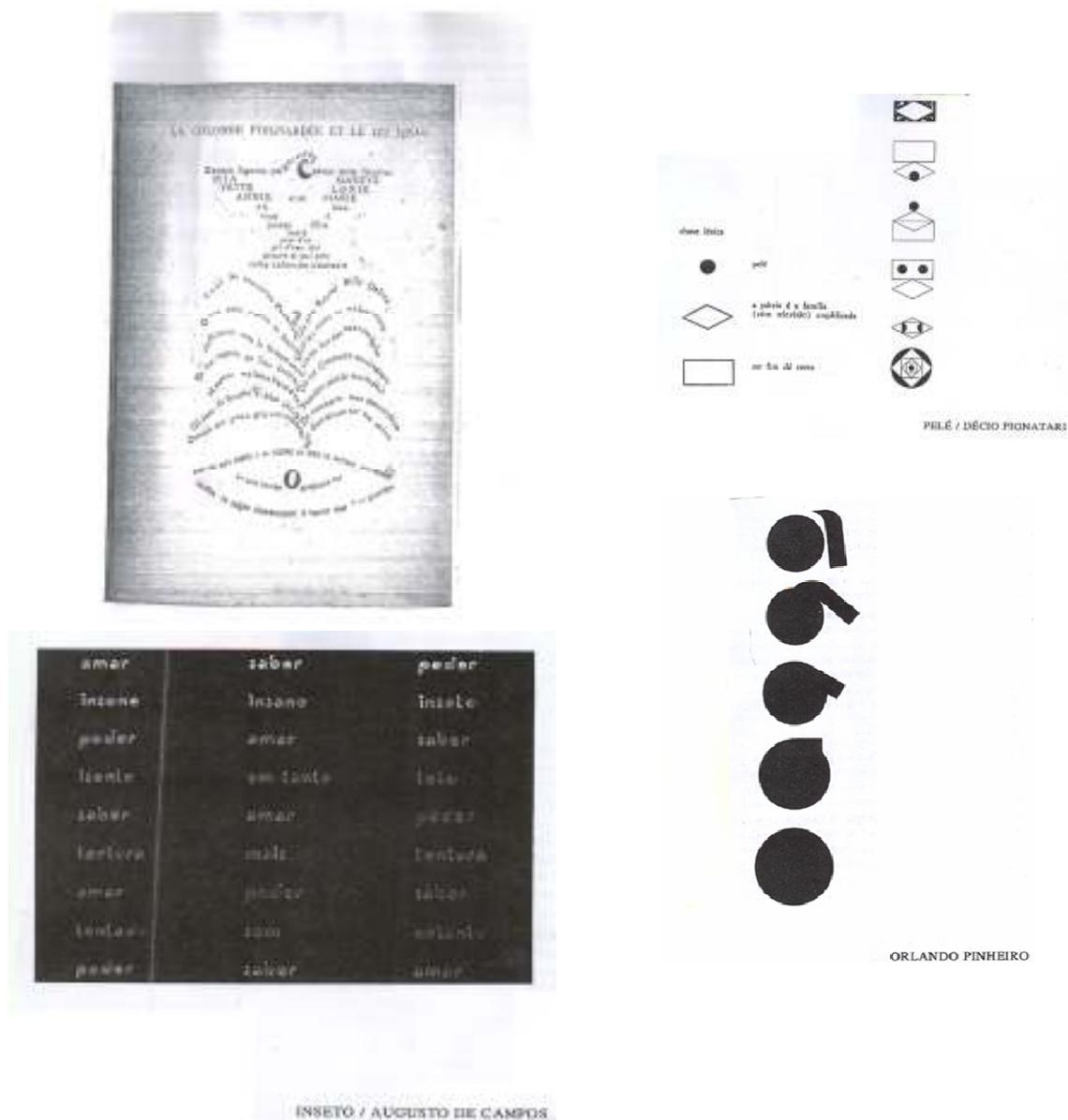
plásticas, incluindo as formulações programáticas do concretismo poético – dentre as quais a de “evolução de formas” - Philadelpho Menezes detecta o momento epistemológico em que a poesia visual começa a ganhar vida própria e se desprende dos influxos fisiológicos e prescritivos dos movimentos que a antecederam, a fim de que, dando prosseguimento à tradição de ruptura, venha a adquirir *status* próprio. Justamente em *Poética e Visualidade* (1991), texto dedicado exclusivamente à poética visual e sua trajetória no âmbito da poesia brasileira experimental, o autor situa esse desprendimento estrutural a partir de uma tríplice aliança:

“Três elementos podem ser pinçados para se entender os pilares sobre os quais começa a se erigir uma linguagem poética distinta dos movimentos precedentes. São eles: a figuratividade não caligrâmica, a sintaxe da montagem e a semântica da imagem. Esses três elementos (...) embasarão o procedimento composicional mais tipificado dentro da vasta e diversificada 'poesia visual.' (MENEZES, 1988, p. 105).

Exaurida a fase classificatória de catalogação dos dispositivos formais empenhados pelos artistas na manufatura de cada um de seus poemas, o interesse se desloca a partir de agora no sentido de detecção daqueles elementos diferenciadores de uma poesia visual genuína, consubstanciada, que não se confunda nem com o concretismo, suas vertentes e dissidências, nem tampouco com experimentalismo vanguardista que a antecederam, mas que seja o produto da convergência daqueles três fatores referidos acima. O primeiro deles, a figuratividade, indicativa clara dos limites que deverão valer ao tipo de visualidade a ser articulada ao poema. A esse propósito, comenta o autor que “em poemas cuja visualidade se limita a comunicar aspectos plásticos enquanto a figuratividade da palavra, esvaziando-se do repertório semântico (como na colagem e na embalagem), a informação contida nessa visualidade apresenta apenas a dimensão material do repertório.” (MENEZES, 1988, p. 148). Aqui encontra-se interdita não somente aquela inclinação caligrâmica de conformação pictográfica à fisionomia do objeto/tema do poema (como deve ser o caso de alguns poemas “caligrâmicos” de Guillaume Apollinaire (Figura 11) – ainda que em forma de diagramatização (a silhueta de um cavalo, mas também qualquer dado de natureza abstrata), como obstruída também, por razões que lhe são próprias (sua imunidade referencial, e.g.), a visualidade de procedência geométrica e abstracionista: a esta vertente de figuratividade se ajustam tanto a poesia semiótica com seus dispositivos (artificiais) de nomeação arbitrária de formas geométricas (Figura 12), que por sua essência abstracionista neutraliza qualquer analogia a formas naturais ou orgânicas, ponto de apoio e interface com o

mundo exterior, quanto o poema “processo” (Figura 13), que além de fazer coro a esta última, se esmera na exclusão do próprio signo verbal de seu campo sêmico, sem o que compromete-se seriamente a validade e o envolvimento, tanto verbal quanto poético, do primeiro termo dessa comunhão intersemiótica - salvo hipótese da existência de poesia sem a presença do “verbo”:

“Se no poema-colagem a disjunção sintática mal articula imagem e palavra (...) restando dúvida sobre a validade da catalogação como 'poema' (...) no poema-embalagem a questão não se coloca. Porém, a dominante verbal e a ausência de significados próprios da visualidade, tratada sobre a ótica de uma sensorialidade ilustrativa, e não o que poderíamos chamar de "sensorialidade semantizada" faz com que o poema-embalagem seja uma manifestação da poesia verbal, cuja denominação *poesia visual* se põe como imprecisa.” (MENEZES, 1988, p. 148, grifo fo autor) (Figura13)



Ainda no âmbito da visualidade, a par do convencionalismo e adequabilidade caligrâmica, do geometrismo semiótico mas também gestáltico do concretismo *noigandres*, do anti-verbalismo “processo”, proscreeve Philadelpho Menezes (1988, p. 147) de seu cânone poético verbo-visual aquela outra modalidade de visualidade, por assim dizer, postíca e subsidiária, exibicionista e ornamental, presente no “poema embalagem” (ou na embalagem do poema), no letrismo e ainda naqueles poemas que assumem uma visualidade espacialista), enfim, cuja plasticidade envolvida não responda com funcionalidade. Guardadas as diferenças, a exemplo da arquitetura moderna (e próximo ao instrumenalismo de uma linha de montagem), em que beleza e função se traduzem - para adentrar o poema (e vice-versa) o visual tem de provar utilidade que, na montagem do poema, pode ser sintetizada em duas categorias fundamentais: não arbitrariedade sintática e imagem (visualidade) semantizada. Para o autor “a visualidade do poema montagem”, aquela aliás que realmente importa, “possui uma ‘função semiótica’ propriamente dita, isto é, um nível de ‘expressão’ afeito a um nível de ‘conteúdo’. A ‘função gráfica’ da visualidade no poema-embalagem não pode ser confundida com uma ‘função sígnica’ ou, como chamaríamos no caso, ‘função semântica da visualidade na montagem intersígnica.” Resta indagar que tipo de função pois atenderia à figuralidade montagística postulada pelo autor, se não aquelas *espacial* (subjativa, intuitiva), *geométrica*, *caligrâmica* e *funcional* (processual)? Possivelmente e em última instância, qualquer uma (!), incluindo todas aquelas supra-mencionadas, desde que sua iconicidade se revista ou dela se desprenda algum elemento de natureza semântica, que se converta em “sentido”, passível de compor um todo orgânico e ideogrâmico com sua interface verbal. Em outras palavras, na medida em que o espaço sêmico predominante em cujo interior opere o poema visual – a julgar pelo primeiro termo – é inicial e predominantemente verbal, subentende-se que o tipo de imagem (ou signo visual) autorizada e que melhor se ajusta àquela modalidade de poesia visual “propriamente dita”, que corresponde a uma imagem-semantizada uma “imagem-montagem”. Para o autor:

“Ressalta, portanto, a natureza dupla do poema-montagem onde o dominante, ainda que no equilíbrio entre a plástica e o semântico, se fixa na produção de sentidos, especialmente se confrontado com o poema-colagem, cuja dominante plástica da imagem e da figuralidade nubla a leitura de sentidos” E conclui: “(...) a semântica da imagem se manifesta, frente ao signo verbal, pela autonomia semântica e independência formal, e nunca se reduz, num poema montagem a uma figuralidade ornamental ou reforçadora da palavra, como se dá no poema-embalagem (...) Há, então, uma predominância do aspecto semântico no próprio signo visual, como que detonada da colisão-montagem entre signos, sejam do mesmo código ou de sistema diversos de linguagem.” (MENEZES, 1988, P. 155).²⁵

Quanto ao segundo item, complementar de uma figuralidade criteriosa que exclui de seu quadro toda visualidade meramente plástica e/ou ilustrativa, que se sobreponha a seu potencial semântico autônomo, ao qual se associaria um outro de natureza propriamente verbal, a *sintaxe da montagem* enquanto segundo pressuposto de um modelo diferenciado de poesia visual passa a ser regulada por dois elementos fundamentais. A combinação entre ambos deve obedecer, por um lado, a critérios de organização de tal forma a, por outro lado, proporcionar a geração de significados: “destacam-se duas diferenças essenciais com outra forma de justaposição, compreendida pela colagem: a *combinação organizada*, não caótica de signos, visando a uma *produção de significados* reciclados pela e na sintaxe.” (MENEZES, 1988, p. 126). Depreende-se do que acima se expõe que a justaposição de duas formas simbólicas de natureza semiótica distinta, visual e verbal, que repousa sobre esse espaço igualmente simbólico da página (embora a recorrência a um mesmo sentido, a visão, as aproxime), devem compor uma totalidade interdisciplinar – ao mesmo tempo que harmônica - sem que por isso mesmo um código se sobreponha, subsista em função do outro, mas cuja comunicação em contrapartida motive a produção de novos significados. Dessa forma é que outros métodos de composição, como fundamentalmente a colagem e a embalagem, cujos nomes se prestam à identificação de duas outras vertentes da poesia visual, de resto descartadas do restritivo ciclo daqueles poemas que, no

²⁵ Tratando de poesia concreta, informa mais adiante, de forma polêmica, que “a poesia concreta apresenta a mesma função de visualidade, sob este aspecto, que o poema embalagem, isto é, o arranjo geométrico (manifestação da visualidade no poema concreto) é também uma unidade não-significante, que estaciona na apreensão de qualidades físicas aparentes (...) daí termos anteriormente já situado a poesia concreta como um a manifestação cuja função poética se reduz (sic) ao signo verbal (...); já o poema processo não comporta qualquer espécie de unidade significativa de informação (...) sem produção de significado qualquer (o que reforça a idéia anteriormente explanada sobre a caracterização do poema-processo como não portador de função poética, já que esta parece (sic) se dar sem uma produção de significados e sentidos (...) na poesia semiótica, a interpretação é essencialmente de qualidade de aparência, pois os significados interpretantes são colocados posticadamente pela chave léxica para preencher o vazio significante das formas geométricas”.

limite, logram cumprir o rol de suas exigências, inviabilizam por isso mesmo o cumprimento do programa de uma poesia visual “propriamente dita”.

No que diz respeito à colagem, sua principal debilidade e obstáculo, tendo em vista a composição de uma sintaxe intersignica, se situaria justamente na ausência de qualquer princípio de organização; em sua predisposição à instalação de um quadro caótico interdisciplinar, em que a justaposição indiscriminada de signos verbais e sinais visuais bloqueia, aparentemente, qualquer possibilidade de leitura e interpretação, deslocando o foco de interesse da produção de significados para a relevância de seus traços plásticos e visuais. À contracorrente da expectativa gerada pela confluência interdisciplinar entre verbal e visual, a colagem – pelo menos a julgar por sua disposição em deflagrar independência formal entre as partes envolvidas; indisponibilidade em estabelecer qualquer elo de aproximação e de portanto subliminarmente inviabilizar qualquer índice de leitura – resgata sob esse ângulo um dos principais postulados do vanguardismo histórico e sua fase mais contestatória e autêntica de destruição de toda uma tradição artística, traduzindo pela nevrálgica noção de “estranhamento”. Se por um lado a montagem colagística, desde suas origens na pintura cubista, oblitera o acesso à leitura e à produção de significados na medida em que promove a justaposição de signos e imagens sem motivação aparente, algum vínculo temático que pudesse justificá-los, quanto a este outro método de composição posto em prática pela poesia visual, apelidado um tanto extravagantemente de *embalagem*, não obstante o alinhamento formal entre as duas modalidades de linguagem, as limitações que lhe pesam provêm antes de mais nada da função meramente ornamental que o signo visual exerce sobre aquele outro verbal. Por essa razão, ainda que de alguma forma a embalagem visual apresente sinais de reabilitação do nível semântico, limitada a uma discursividade aliás contestada outrora, a visualidade comprometida formalmente na produção do texto poético visual se restringe à função de adequar-se e reforçar algum traço temático do estrato verbal:

“Comparativamente com o poema-embalagem e o poema-colagem, ressalta no poema-montagem, predominantemente o aspecto semântico dos signos visuais (...) não quer isto dizer que a leitura de “conteúdos” é a dominante de todo o poema (...) apenas significa que sua elaboração formal não se fundamenta num aspecto fundamentalmente plástico (...).” (MENEZES, 1988, P. 129). Pelo menos no que diz respeito ao aspecto “conteúdo” Décio Pignatari observa que “ o problema de novos conteúdos está ligado diretamente ao problema de criação de novas formas lingüísticas, novas linguagens.” Decorre dessa prerrogativa a sugestiva proposição do uso de

“uma linguagem na qual a forma dos signos seja projetada de modo a condicionar a sintaxe, dando margem a novas possibilidades quanto à comunicação.” (PIGNATARI e PINTO, p. 160).

3.1 VIDE VERSO: o koito/zen²⁶ da metapoesia visual

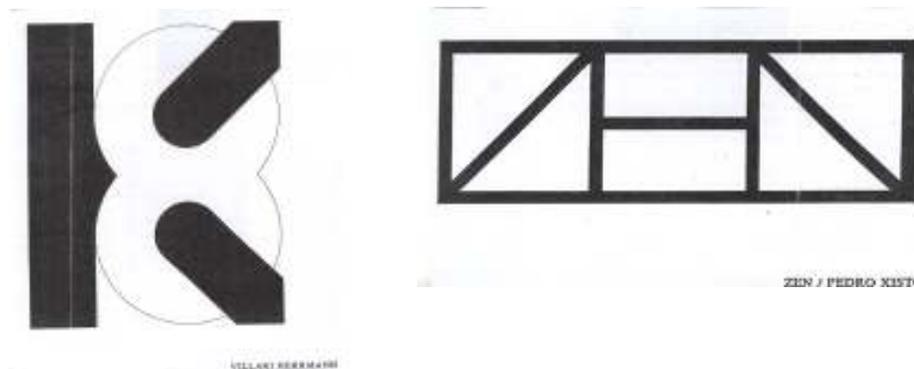


Figura 14.

A arquitetura epistemológica na qual se empenha Philadelpho Menezes tendo em vista a diversidade do conjunto da poesia visual, brasileira e internacional, sugestivamente barroca pela quantidade de detalhes envolvidos, mostra-se no entanto funcionalista em sua essência, o que não significa dizer funcional necessariamente. O recorte a que lhe submete implica em uma rigorosa e seletiva montagem de procedimentos a propósito de um arquétipo ideal do gênero em questão, cujo produto final se assemelha com uma seleção e soma, um mosaico daqueles procedimentos do experimentalismo poético mais recente, que de resto se alinhavam ao *construtivismo* internacional e paulista *noigandres* (depois com(p)utacional, cibernético e finalmente sintético): o poema montagem que, na pesquisa do autor, timidamente se demonstra e exemplifica ao longo de seu estudo, em toda sua plenitude ontológica. Sua análise perfaz o experimentalismo poético que remonta ao legado das vanguardas históricas européias, tais como futurismo e dadaísmo, incluindo seu desdobramentos naqueles movimentos poéticos brasileiros da metade do século XX, a exemplo da poesia concreta, neoconcretismo e poema processo e semiótico, etc, eles próprios herdeiros de uma tradição de experimentalismo visual,

²⁶ O poema “koito”, originalmente sem título, é de autoria do poeta Villari Hermann, ao passo que “Zen” compõe os “logogramas” de Pedro Xisto.

nenhum dos quais, no limite, deveria enquadrar-se entretanto na categoria de poesia visual (salvo à título de colaboradores), por “incompetência” ou sob pena de incorrer-se numa dupla incongruência e imprecisão conceituais. A primeira por descaracterizar e colocar sob suspeita a originalidade teórica sobre a qual repousa cada um daqueles movimentos citados. A segunda, conseqüentemente, transformaria toda manifestação poética recorrente a alguma forma de visualidade, indiscriminadamente, na atualização disforme e genérica do postulante gênero *poesia visual*, sem deixar de incluir neste vasto e difuso território sem fronteiras tanto o *poema objeto*, a *videopoesia*, a holopoesia, quanto, sob os auspícios das novas tecnologias numéricas, o que se vem contemporaneamente nomeando de poesia eletrônica, digital, ciberpoesia, etc. À título de exemplificação, Hugo Pontes (2006) comenta que “com o passar do tempo inúmeros adeptos se integram ao movimento da poesia visual (...) utilizando dos recursos mais variados: xerografia, computador, holografia, vídeo, cartazes impressos, selos, carimbos.” Dessa forma é que, para alcançar o ponto em que a poesia visual se estabelece definitivamente enquanto gênero autônomo, produto intersemiótico daquilo que Haroldo de Campos formulou como “evolução de formas”²⁷, o autor lança mão de um intrincado e oneroso aparato conceitual, de difícil manipulação, não tanto pela complexidade filosófica de seus argumentos quanto pela mobilização posta em andamento para justificar uma escolha dentre as três tendências ou vertentes da poesia visual por ele próprio identificadas: *colagem*, *embalagem* e *montagem*.

Sem embargo, e em proveito de uma teorização a respeito desse gênero que aguarda ainda por contribuições (ainda que limitadas como a que se propõe aqui), a história da poesia visual poderia ser formulada sob a orientação de outros pontos-de-vista, um dos quais, sem ser o único, inteligentemente explorado pelo autor. Por isso mesmo, os procedimentos ou métodos de composição (no fundo, um recorte dicotômico à saussureana) adotados para efeito de classificação (a incorporação da visualidade à poesia), em que pese decisivamente sua importância e significação metodológicos ao ponto de se levantar dúvidas à respeito da existência de outros - acaba se se relativizando ou se desgastando quando confrontado a outros. A título de exemplificação, de resultados paralelos que possam obter projeção e legitimidade graças à mudanças de abordagem diferente e alternativa à incorporação da visualidade ao plano verbal do poema como base de classificação, poderia buscar-se no histórico das respostas apresentadas ao

²⁷ Referindo-se a conceitos como “material” e “procedimento” teorizados pelo *formalismo russo*, Haroldo de Campos (1975, p. 50) observa que “como forma verbal, o poema está sujeito a uma (sic) evolução qualitativa.”

desafio de neutralização da arbitrariedade na conjunção entre ambas as modalidades de linguagem, verbal e visual, entre forma e conteúdo, a linguagem e seus temas, ou mesmo entre significante e significado, não fosse pelo fato de que, sob os influxos advindos das artes visuais, do construtivismo e em especial do concretismo plástico, essa trajetória revele muito mais (ou paralelamente) das incursões e tentativas, dessa vez poéticas, portanto verbais, de uma tendência mais internacional em desfazer-se de sua função mimética, representativa e referencial. Até que ponto ambos os critérios – o da visualidade e o de procedimentos adotados – devam ocupar um mesmo plano, é questão pertinente e importante, uma vez que a ênfase dispensada sobre um destes itens possa vir a determinar o próprio território conceitual da PV. O resultado dessa trajetória do experimentalismo poético-visual seriam as diversas formas de visualidade poética criadas ao longo do tempo: espacializada, fisionômica, caligrâmica, pictográfica, geométrica, funcional, logográfica, diagramática, etc. Por outro lado, a desmontagem e reconstituição desse arcabouço tipológico, apresentado ao longo da primeira parte deste capítulo, talvez pudesse narrar uma outra história, dessa vez a dos motivos daquela escolha, sua escolha, e por intermédio desta deslindar nas entrelinhas do *poema montagem* os traços distintivos e conceituais de uma determinada poesia visual, o que somente seria possível em detrimento de uma multiplicidade e diversidade de outros modelos.

A identificação de procedimentos conduz subsequente à classificação desses procedimentos que, em Philadelpho Menezes, dão origem a uma tipologia cujos modelos se confundem com a própria visualidade que emerge do poema visual, permanecendo incólume a reflexão em torno de sua conceituação. Sua teorização tem origem no próprio material de análise, operação de resto sensata e que conclui pela detecção de três grandes tendências de poesia visual já outrora descritos: aquelas em que o signo verbal, exclusivamente, define a visualidade, se torna a matéria prima que esculpe e dá forma ao poema, mas que, em situação inversa, não leva em conta aqueles poemas em que a forma visual assume o primeiro plano dessa *poiesis* visual. Nas duas outras, os signos visuais se associam àqueles verbais exemplificando poemas cuja visualidade se acrescenta enquanto um dado ilustrativo e secundário (e vice-versa) ou, pelo contrário, convergem para uma situação de atuação mútua e produção de significados. Nada obsta contudo que uma investigação paralela, complementar ou que faça vir à tona divergências latentes, se instale com a intenção de que comece e se concentre ao redor daqueles elementos irreduzíveis que, independentemente de sua manifestação final, deveriam constar do aparato

conceitual da poesia visual. Afinal de contas, se existe uma (é preciso que se dê prova de sua existência ou então desde que o "meio é a mensagem", o ciberespaço é fiador autorizado sem restrições ?) - *o que é poesia visual*, dado que suas origens encontram-se devidamente rastreadas e mapeadas nos movimentos poéticos vanguardistas que precederam-na e de onde refluí uma parcela considerável de seu estatuto ontológico? Embora visualidade e procedimentos de composição (sintaxe) possam se tornar objeto de classificação, nenhum deles responde, à contento, à indagação formulada acima, a menos que, por algum motivo qualquer, se decida e eleja de antemão que visualidade e qual procedimento devam contar: no caso do *poema montagem* (a única que logra reunir as condições de uma autêntica poesia visual, Figura 15), sabe-se das restrições do autor quanto a uma "propriamente dita" poesia visual: nem visualidade nem procedimentos de origem gratuita (caligrâmico, fisionômico ou embalagem), tampouco arbitrária (chave-léxica, processual), nem reducionista (concretismo, diagrama, colagem, embalagem).



Figura 15.

Na verdade, diante do que representa a “sintaxe da montagem” para a conformação final de um poema visual, em razão de sua força centrípeta de coesão e aglutinamento de outros fatores envolvidos, capaz de promover inteligibilidade, interpretação e textualidade, os outros dois fundamentos envolvidos (visualidade não-caligrâmica e semântica da imagem), cujo conjunto distinguiria a PV dos demais movimentos literários que antecederam-na, mantêm uma interface de dependência estreita e direta em relação àquele. Quanto à semântica da imagem, por exemplo, mesmo esvaziada de figuratividade e referencialidade como no poema-processo (para remeter a um caso extremo), a seqüencialidade ou linearidade operacional de seu estatuto pode perfeitamente revestir-se, uma vez concluído seu percurso visual, de um padrão ou perfilamento gráfico-semântico. O fato de signos verbais e visuais se encontrarem (ou não) “formalmente associados” (visual alheio ao verbal x articulação verbo-visual), um detalhe ligeiramente impreciso e pouco desenvolvido mas que descredenciaria a primeira alternativa e por conseguinte o que o autor define como poema-colagem, por exemplo, acena com certa insignificância e improdutividade tipológica tanto quanto conceitual. Na ausência aparente senão evidente de algum critério adequado que regule os termos de uma associação formalizada ou não, essa pendência talvez devesse ser desbaratada no âmbito da recepção do texto. Isto é, competiria ao leitor, munido de seu repertório semiológico e estético, fazê-lo. Em todo caso, o próprio princípio da montagem, mesmo quando movido pela justaposição de uma colagem caótica em forma de “estranhamento”, reativaria na mente analógica do leitor a produção de significados. Pois considerando que, como no caso da poesia visual, duas formas simbólicas compartilhem o mesmo espaço representacional da página, pertencentes ou não a um mesmo código (pictórico, lingüístico, acústico), estabelecem *de per si*, por alguma correspondência anônima ou pela iniciativa lúdica do leitor, algum tipo de *associação* intersemiótica e portanto simbólica: resulta impertinente, pois, decidir se formal, informalmente ou não, assim como insistir na classificação por ela gerada. Por outro lado, o fato de que uma das formas de linguagem envolvidas no processo de construção do poema visual exerça uma força gravitacional sobre a outra, esta última uma função secundária face àquela, mesmo que ilustrativa ou ornamental, reforçando-lhe um dado elemento plástico ou temático, por exemplo, acaba se revelando um aspecto de relevância discutível senão obsoleto, cuja aplicabilidade se mostraria mais efetiva no momento de sua descrição crítica ou interpretativa, e menos como suporte de sua configuração ontológica. Na verdade, o problema da função que um tipo de linguagem desempenha sobre a outra deve ser

analisado considerando-se como base o embaraço causado pelo confronto com outros gêneros já existentes (cinema, *comics*, cordel, grafiteagem), e não tanto pelo potencial plástico e elástico ainda que ornamentalista. A despeito da teorização do lingüista Roman Jakobson sobre as funções da linguagem (em que aliás se apóia fortemente P. Menezes para decidir-se por um modelo de montagem enquanto fator dominante de uma poesia visual), dentre as quais a de função poética, e que converge para o conceito de “dominância”, há de se considerar que, em tempos de sociedade industrial e “capitalismo tardio”, a dominante poética de uma mensagem se permite hoje explorar e prevalecer, sem o menor constrangimento, num contexto para o qual não fora concebido, ou previamente teorizado. De tal forma que, numa situação hipotética, qualquer pedestre (na falta de um *flâneur*) asfixiado pelo dilúvio-*tisunami* informacional e tecnológico pós-moderno, em algum momento do fluxo cibernético em tempo-real, num lapso de desfamiliarização hipinótica, se descuida por um instante e flagra aquilo que, sem muitas reservas, se poderia batizar de *poesia publicitária* (Figura16).



Figura 16.

Por sua vez, a montagem (que aliás guardaria um paralelo metodológico com o que a sua época praticava a poesia concreta paulista do grupo *noigandres*) e de acordo com o autor o protocolo de composição mais adequado à Poesia Visual – diferentemente da justaposição colagística e da sintaxe ilustrativa em conformidade com o poema-embalagem, a sintaxe da

montagem comporta sua própria divisão. Em trecho que cita o cineasta russo experimentalista Serguei Einsenstein, Philadelpho Menezes (1988, p. 124) retoma as três formas de montagem: “a montagem narrativa, a colagem e a montagem propriamente dita”. Sobre esse respeito, considerando que a “associação organizada” juntamente com a “semântica da imagem”, conforme já referido em outro momento deste trabalho, integram os pressupostos essenciais e diferenciadores da montagem, torna-se importante, à esta altura, resgatar uma informação do âmbito da composição cujo teor talvez mereça apreciação no contexto de uma formulação conceitual desta modalidade de poesia. A par do campo cinematográfico em que o conceito de montagem reverbera, o autor contudo observa que “a montagem como método de justaposição de informações contidas em signos pressupõe também a articulação *de imagens e de imagens com palavras (...)*.”(MENEZES, 1988, p. 126)

Importante acrescentar, portanto, que todo esse arsenal empregado na catalogação de procedimentos inventariados pelo autor, perfazendo um total de aproximadamente 9 ou 10 versões ou tipos de poesia visual, entre espécie e sub-espécie, se reduziria sensivelmente caso o diagnóstico ontológico desse gênero considerasse, menos os procedimentos (que poderia no limite corresponder senão ao número de poemas, àquele de autores), que a *fonte geradora* da visualidade dos poemas. Fosse esse o caso, ou ela se apresentaria única - o signo verbal dando visibilidade ao poema (frase, palavra, letra (e outros sinais tipológico?), indiferentemente do uso ou visualidade que os poetas venham destinar-lhe; senão aquele visual, figurativo ou não (formas geométricas, gráficos, um desenho, uma foto, etc), caso em que o conceito de poesia, tradicionalmente verbal, deveria não somente abrir-se à interdisciplinariedade e considerar "poesia", mais do que poético, formas visuais em estado puro, um caminho aliás de mão-dupla, que pode se mostrar promissor e insidioso, ao apontar tanto em direção do que outrora pleiteava-se "arte total" (projeto aliás para cuja realização do que até pouco tempo se apresentava como “sociedade do espetáculo” deram sua inestimável contribuição vanguardas e neovanguardas como a arte *pop*, os *happenings* e *performances* e toda a indústria cultural e que se revitaliza no deserto sintético de uma máquina transestética como o computador, seu potencial telemático, virtualizante e simulacional, à base de tecnologia numérica, que se habilita à construção desse utopismo "vale-tudo", "pós-tudo" pós-moderno).

A despeito das ponderações de um especialista em poesia visual como Philadelpho Menezes, para quem no “poema montagem” a dominante “se fixa na produção de sentidos”, vale

a pena refletir sobre a avaliação de outros ensaístas menos preocupados com a hierarquia academicista. Para Sérgio Caparrelli (2000), por exemplo, “os poemas visuais são para serem vistos como pinturas; os poemas sonoros são compostos para serem ouvidos como música.” O exemplo mais evidente da teorização desenvolvida por Philadelpho Menezes em poesia visual consiste em ter mesclado, fundido ou confundido classificação, descrição crítica e interpretação. O principal problema dessa sobreposição ou sobrecarga se manifesta nas alterações de fundo tipológico que aparecem no intervalo de 1 (um) ano entre a *Poética e Visualidade*, dissertação de mestrado (1987) e as informações contidas no catálogo da I Mostra Internacional de PV. Entre um e outro acontecimento, a multiplicação vertiginosa de critérios de classificação e a incontinência de tipos e tendências de poesia visual. Prevalece contudo a convicção de que nem toda visualidade, assim como nem toda manifestação híbrida de visual e verbal postula-se naturalmente à condição de PV. Não obstante, um determinado ponto de referência deflagra todo o processo analítico e metodológico posto em prática pelo autor: o de investigar como e de que forma a visualidade se manifesta no poema, como ela se processa. Chega-se a um primeiro resultado ao começar pelo “tratamento visual dado ao verbal, nos modos de articulação entre signos visuais e verbais; enfim, nas diversas maneiras de incorporação da visualidade à poesia.” (MENEZES, 1988, p. 9). Em seguida, aplica-se na elaboração de uma classificação tríplice que, por sua vez, se desdobra em outras: “o visual no verbal”, o “visual alheio ao verbal” e finalmente a articulação “verbo-visual”. (MENEZES, 1988, p. 9-13). Entre o primeiro e terceiro tipos de tendências de poesia visual, se estabelece um impasse: o que os diferencia? Um outro, menos complexo e já referido em algum momento *supra*, põe em dúvida, pelo fato de tratar-se de uma poesia intersemiótica, a pertinência da separação entre signos “formalmente associados” ou não, não obstante e em que pese a habilidade intelectual do autor ao investir sua pesquisa nos trâmites daquilo que realmente importa: a forma de articulação intersignica.

Contudo, enquanto não se busque ao certo os parâmetros de uma conceituação clara e objetiva a respeito de poesia visual, que vá além da mera constatação de uma experiência entre o visual e o verbal, um leque variado de alternativas de análise se abre à investigação e ao levantamento de hipóteses, como o fez Sérgio Caparrelli *supra*-referido ao afirmar categoricamente e sem meio termo que “poesia visual era para ser vista como pinturas”. Certo ou errado, prudente ou não, nada consta que a desabone, mas em vez disso e pelo contrário traz em seu bojo a vantagem de deslocar o debate em torno de uma “dominância” semântica para outra de

natureza eminentemente visual. Por outro lado, sua formulação, ao confirmar a legitimidade de uma parcela de poemas que recorrem, independentemente da função que, em primeiro plano, a visualidade exerça (desde que para “serem vistos”) - sua formulação, em contraste à abordagem que valoriza procedimentos, como a montagem, reedita a problemática de uma poesia assistida unicamente se signos visuais, pelo fato de transitar numa faixa imprecisa entre poesia e artes plásticas: até que ponto e em que medida se valida uma *poesia* formada unicamente de imagens? Álvaro de Sá, apud TERÇA-NADA (2007), propõe que “a poesia visual pode ser definida por: produto literário que se utiliza de recursos (tipo)gráficos e/ou puramente visuais de tendência caligramática, ideogramática, geométrica ou abstrata, cujo centramento gráfico-visual não exclui outras possibilidades literárias (verbais, sonoras, etc)” Contudo, igualmente envolvido em questões de natureza conceitual, Antônio Miranda (2004) postula um duplo ponto de vista epistemológico:

“O que entendemos por Poesia Visual ? Não existe uma resposta para a questão. Uma definição pode ser formulada a partir de duas abordagens diferentes – uma de natureza conceitual e outra consuetudinária. A primeira pretende definir a partir de postulados teóricos e a segunda a partir da práxis. Podem ser complementarias mas são contraditórias.”

Posto que intersemiótica, seu princípio irreduzível e irrevogável, uma poesia que não permita abrir mão nem do signo verbal – sua memória e ascendência lingüística – nem tampouco visual, de onde retira toda sua originalidade, mas que em contrapartida (a exemplo de grandes construções, como uma ponte transatlântica, ou de formações rochosas), se mostre flexível e assentável a ponto de criar margens de tolerância – senão de fundo acadêmico e epistemológico, estético - à diversidade de manifestação, tanto da visualidade quanto da variedade de procedimentos de articulação intersignos.

Intersemiótica (precisa-se insistir nesse acontecimento), uma hipótese de trabalho a merecer algum interesse de investigação (para a qual já acena a pesquisa de Philadelpho Menezes), nasceria da convergência entre planos de expressão e de conteúdo de ambas as linguagens, verbal e visual: uma espécie de acop(u)lamento, de encaixamento intersemeiológico se produziria (como os módulos de uma nave espacial ou os dispositivos de ajuste e reajuste que regulam o segredo de abertura de um cofre de alta segurança, ou ainda como no eclipse de dois astros que se interpõem): com efeito, exemplares em que a sobreposição de ambos os signos,

híbrido, a síntese de uma experiência de inoculação semiótica gerasse o embrião de um terceiro elemento autônomo. A esse propósito, dois poemas ZEN e KOITO (sem serem os únicos) parecem acenar com algum tipo de proposta, que tampouco se pretendem exclusivas e definitivas a determinados pontos da discussão a respeito de poesia visual. Uma das particularidades dignas de nota em poemas como KOITO/ZEN consiste dessa situação de equilíbrio estrutural e visual (isomorfismo) entre forma e conteúdo. Mais que isso: uma espécie de simultaneísmo verbovisual que sob esse ângulo, se distancia daqueles poemas em ora a visualidade ora a verbalidade assumem uma postura de elemento ilustrativo e didático, de caráter explicativo e complementar, com intenção meramente ornamental e demonstrativas de aspectos temáticos contidos nesta ou naquela linguagem. Em relação a estes últimos, tampouco ZEN/KOITO prescindem da presença simultânea de uma dessas linguagens, verbal e visual, pelo menos em sua fase compositiva, como quando autores e crítica apontam e destacam produções constituídas unicamente de imagens.

Nesse caso, a noção tanto de poesia quanto de poema se abre a um leque de possibilidades ilimitadas, já sem controle. Nem sobreposição nem ilustração, tampouco exclusividade de um código sobre o outro. Diversamente da linguagem verbal escrita, em que o olho conduz o intelecto diretamente àquilo que se camufla do outro lado da escrita alfabética – o olho hermenêutico – obstinado pelo encontro de um conteúdo que se disfarça por entre linhas de uma estrutura gráfica, na montagem KOITO/ZEN esse embate semiológico se apazigua na consubstanciação de uma paisagem única. Já não conta nenhum sinal daquela disputa que vinha se travando desde o concretismo poético entre ambas as formas de linguagem, verbal e visual.

Na medida em que se considere como grande desafio do experimento poético visual as diversas tentativas de convergência e de hibridização de duas formas de linguagem autônomas, que ademais pudesse estabelecer um marco divisório àquelas propostas adiantadas pelos movimentos da metade do século XX que agitaram os laboratórios de poesia, os poemas KOITO/ZEN ou ZEN/KOITO assinalam com uma proposta de trabalho própria e original. Explícito em KOITO, subjaz neles antes de mais nada, implícito ao mesmo tempo que visível, uma proposta de acasamento semiótico que de resto se investem de uma dupla vantagem. Por um lado o mérito de, num só golpe de olho, resgatar e reunir a partir de uma fórmula concentrada de um único poema um coquetel das diversas contribuições metodológicas das experiências poéticas anteriores. A visualidade advém dos contornos e curvas que se desprendem do próprio signo verbal, ultrapassada sua fase de negociação sintática, ou de qualquer outra natureza (caso a

imagem se originasse de uma outra fonte como fotografia e desenho, por exemplo), para celebrar-se na reconciliação de uma forma de simultaneísmo verbovisual. A sintaxe, elo de justaposição intersignos, não é mais a da sobreposição de imagens e/ou de imagens e palavras, ou ainda que ressalte da soma linear e discursiva de palavras e imagens, nem tampouco resulta da aproximação ideogrâmica e paratáxica de rimas visuais (o que faz da poesia concreta, poema processo e semiótico, o desdobramento das poéticas analógicas românticas, simbolistas e modernismo adentro). KOITO/ZEN, por outro lado, são o produto bem sucedido de experiências em laboratório que, no caso de KOITO, apostam na fusão-inoculação de dois códigos, alfabético e numérico, ambos esvaziados de sua funcionalidade original em favor de uma única tridimensionalidade virtual-visual, e no caso de ZEN – mais contido – na contigüidade e seus grafemas. Indisciplinado e sensualista no primeiro caso, extremamente concentrado e abstracionista no segundo; um poema-zen, forma pura de arte pela arte, impessoal, indiferente e assexuado; poema-mondrian, minimalista, a arquitetura sem curvas de um templo budista, um signo porém desabilitado, sem “ânima”, meditativo, todo fechado à contemplação; um poema-samurai, talhado a golpes de espada (e não pela mão trêmula e inquieta de um “poeta”), de onde emerge ao fundo uma paisagem que lembra o vazio; poema-oriental, ascético e soberbo, sem peso, tempo, memória nem culpa, o poema-vazio que sonhava S. Mallarmé.

3. 2 A Poesia Visual na Época da Eletricidade: o poema em rede

A presença cada vez mais incisiva das novas mídias digitais e digitalizadas (como o ciberespaço e computação gráfica) na produção cultural e artística contemporânea, vem de alguma forma imprimindo transformações na atividade poética experimental, ora recuperando procedimentos de movimentos anteriores, transportando *ipsis litteris*, por exemplo, poemas visuais, concretos, etc, realizados em suportes tradicionais como a folha de papel, mas também se aparelhando dos recursos próprios dessa máquina hipertextual e multimidiática que é o computador. Essa nova sinergia que se compõe entre texto literário, seus efeitos e desdobramentos no exercício da palavra poética, tornou-se objeto de estudo de pesquisadores como Ricardo Araujo, Alckmar Luiz dos Santos e Antônio Miranda. Estudioso da expressividade

poética em formato digital e de sua diversificada produção em âmbito nacional e internacional, Jorge Luiz Antônio²⁸ avalia que

“a presença da palavra poética no contexto digital pode ser analisada sob vários aspectos: na presença e na ausência da própria palavra, na sua legibilidade e inlegibilidade, na sua relação com a imagem infográfica, no produto resultante da junção intencional da palavra e da imagem, no predomínio tanto da imagem como da palavra, e assim por diante” (ANTÔNIO, 2005)

Ao projetar um quadro tipológico da produção poética em formato digital (infopoesia), coloca ênfase sobre a visualidade e suas diferentes atualizações, muito embora não constitua este o único parâmetro adotado pelo professor, poeta e ensaísta, ao propor uma classificação: por tratar-se de uma poesia em formato digital e que eventualmente acontece em ambiente virtual *on line* (ciberespa), na rede mundial de computadores (www), o autor leva em conta conceitos como os de hipertextualidade e multimídia, tão caros a mais recente produção poética experimental.

Mesmo um setor como o das artes literárias, dentre os quais se inclui a poesia, submetesse cedo ou tarde à interferência daqueles meios e aparatos tecno-tecnológico que o momento histórico oferece e disponibiliza (no caso das tecnologias numéricas, assim como água e energia, na própria casa do contribuinte). A imprensa inseriu o artista literário no mercado de trabalho; desde então a poesia acompanha as leis de mercado e posteriormente a indústria cultural (*best sellers*, adaptação de textos literários ao cinema e televisão, a indústria fonográfica, etc). O advento da eletricidade e das tecnologias digitais, atuando a partir de suas próprias leis numéricas, vem instalando a poesia, visual por exemplo, em face de outros e novos desafios, como o de tentar extrair proveito heurístico e expressivo do aparato tecnocientífico contemporâneo. Em *Poesia Visual – Video Poesia*, Araújo (1999) coordena o projeto e suas etapas de transferência, adaptação e em alguns casos de “recriação” de poemas originalmente concebidos sobre o espaço bidimensional da página para o espaço-curvo da tela do computador. Participam do projeto, além de engenheiros da computação gráfica, poetas e compositores de música, dentre os quais Augusto, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, integrantes do grupo *noigandres* que elaboraram os pressupostos teóricos do movimento de poesia concreta brasileiro

²⁸ Professor da Faculdade Paulista de Artes e especialista em Poesia Visual e Poesia Digital. Poeta Visual, curador e organizador da “Mostra Internacional da Poesia Visual e Eletrônica” (2005). Autor, dentre outros, do artigo, aqui citado, em que trata de ambas, intitulado “Sobre a poesia digital” disponível (como de resto textos teóricos e poemas visuais e digitais) em www.ociocriativo.com.br.

na década de 50. Fornece ademais um apurado estudo crítico e descritivo daqueles poemas. Nesse caso particular, de confluência entre um determinado formato de poesia (concreta, sintético-ideogrâmica) e tecnologias da computação gráfica, dois recursos visuais em particular, disponibilizados por aquela última, completam-lhe e ampliam o potencial expressivo-visual ao injetarem movimento (animação) e tridimensionalidade a uma estrutura em princípio estática e bidimensional (dois aspectos formais que de alguma forma serão ultrapassados por outros recursos mais atualizados como os de hipertextualidade e interatividade), embora conforme o autor “alguns poemas haviam passado por experiências tridimensionais e em cores. É o caso de uma versão do poema 'Patafísica', projetado no céu, pela técnica do raio *laser* (...) o poema 'Bomba' (Figura 17) “que passou por uma experiência holográfica (...)” (ARAÚJO, 1999, p. 21) *Laser*, holografia, painel eletrônico, vídeo e mais recentemente a computação gráfica, configuram um quadro de recursos tecnoeletrônicos que ao longo do tempo agregam-se a essa tendência de experimentalismo poético visual, ao ponto do autor justificar a “vídeo poesia” como “um fenômeno decorrente da junção e do diálogo entre a 'evolução de formas' e a evolução tecnológica, ou seja, um 'a forma transitória' desse fenômeno da poesia visual (...)” (ARAÚJO, 1999, p. 122).

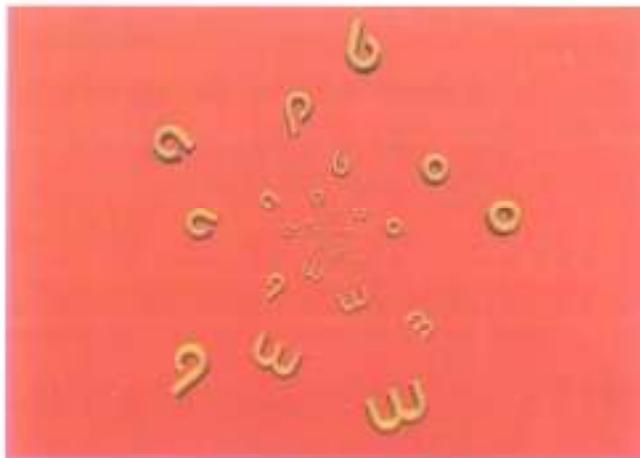
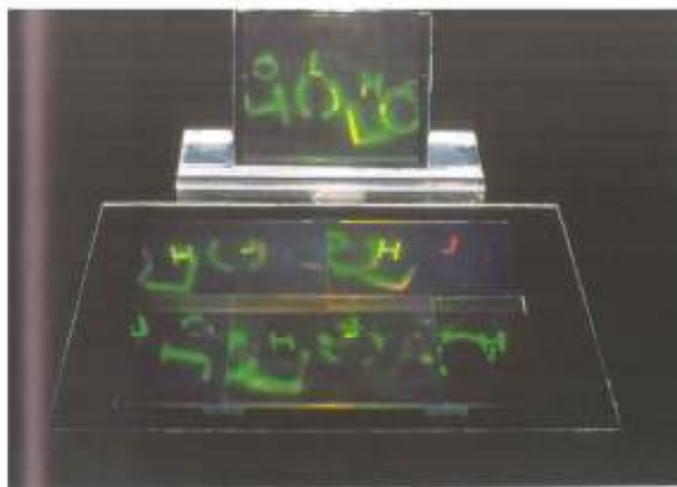


Figura 17. Foto do vídeo-poema “Bomba”, Augusto de Campos (1962).
Fonte: Araújo (1999)

Figura 17. Poema “Bomba”

A intensidade com que as tecnologias digitais se espriam e afetam práticas sócio-culturais como as artes (mesmo no caso da poesia, em princípio tão distante e ao abrigo de mudanças dessa natureza – pelo menos até o momento em que seu componente “eterno”, espiritual e analógico, cede às pressões de seu plano e contraparte significativa e circunstancial, moderno, vanguardista, “verbivocovisual”) sugere uma mudança nos parâmetros de avaliação de transição periodológica na historiografia das artes, de histórica e filosófica para tecnológica e midiática. Nascidas da convergência entre informática e cibernética, e que fecundariam uma cadeia progressiva de neotecnologias, como as telecomunicações (celular, *e-mail*, *blogs*, etc); internet, www e o hipertexto multimidiático), realidade virtual e ambientes imersivos e reativos, etc., as tecnologias digitais conduzem para uma eventual transição do experimentalismo poético visual, herdeiro de uma tradição modernista oscilante entre analogia e história-teleologia, para um outro contexto pós-moderno de experimentalismo: hiperdigital, hiperanalógico, hipersemiótico, hipertextual e hipermidiático. Eduardo Kac (2004, p. 278-279)(Figura 18), por exemplo, artista pioneiro da holografia (holopoeta) comenta em *Luz e Letra* que:



Eduardo Kac, *Autu/Otu*, holograma, 1993, 23 x 30 cm.
Coleção UCCJAA, Universidade de São Paulo, São Carlos. Foto: Bárbara Torres.

Figura 18.

“com as experiências levadas a cabo pela poesia visual (...) a consciência da página impressa e o conhecimento de inúmeros recursos gráfico-visuais levaram o código bidimensional a um ponto de saturação (...) o poeta pós moderno quer libertar a palavra da página, dos grilhões da bidimensionalidade da página impressa do poema visual. Como? Com a holografia, ou melhor, por intermédio da imagem real. A imagem holográfica pode ser virtual (atrás do holograma) ou real (na frente do holograma) ou ainda parte real, parte virtual (...).”

Num certo sentido, os recursos expressivos visuais (tridimensionalidade e animação proporcionados pelas tecnologias digitais (já em parte realizados em experiências do tipo poema-objeto e livro-poesia) parecem ter conduzido a poesia experimental visual a um ponto de saturação de um projeto que desponta com a “verbivocovisualidade” a escrita “sintético-ideogrâmica,” tipografia e colagens preconizados por poetas e vanguardas europeias do começo do século XX. Um projeto de *avantgarde* levado adiante, no Brasil e no exterior, pela evolução de espécies poéticas em movimentos como o concretismo e a poesia visual e nas diversas tendências e manifestações. As novas tecnologias digitais e midiáticas, da informática à telemática, colocam novos e antigos desafios e questões ao conjunto das práticas semióticas-imagem, som e texto, em cujo âmbito se inscreve a literatura e a poesia midiática e digital. No que diz respeito a escritura poética experimental, entre a poesia visual de ontem e as tecnologias do virtual de hoje, o prefixo “hiper” em alta, tem sido objeto de super-valorização e especulação no meio acadêmico, como quando empregado em sintagmas do tipo “hipertextual”. Os meandros que envolvem a noção de hipertexto digital por exemplo, sinalizam alterações na cadeia produtiva do texto poético, que especulam para além de sua tridimensionalidade e animação protagonizadas pela computação gráfica. Concebendo-o com textualidade híbrida, Antônio Carlos Xavier (2004, p. 171) pondera que “por hipertexto entendo ser uma forma híbrida, dinâmica e fléxivel de linguagem que dialoga com outras interfases semióticas, adiciona e acondiciona à sua superfície formas outras de textualidade”. A noção de “diálogo”, que contudo já comparece à prática intersemiótica da poesia visual, acrescenta-se a de “não-linearidade”, de neste presente, a sua maneira, na poesia concretos; dispositivo entretanto que altera e desmonta a estrutura hierárquica do texto e conseqüentemente no percurso de leitura: “o hipertexto não impõe ao leitor um ordem hierárquica da parte e seções a serem necessariamente seguidas.” (XAVIER, 2004, p. 171). O perfil multimodal e hipertextual do ciberespaco reforça a hipótese de distanciamento expressivo – midiático de uma infopoesia, poesia digital nascente quando comparada à bidimensionabilidade visual e não-invasiva da poesia visual.

Por sua vez, um rizoma-metáfora recorrente do pensamento dos filósofos Felix Guatarri e Gille Deleuze a fim de circunscrever os termos de um emergente paradigma epistemológico e em que, de resto, se apóia André Parente a propósito de formular as características essenciais do hipertexto eletrônico-digital, apresenta, de acordo com este último, 3 (três) princípios fundamentais:

- a) Princípio de conexão: qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro ponto e deve sê-lo (...) A rede hipertextual é uma galáxia de conexão acrescentadas, topológicas, que se opõem ao modelo da árvore, hierarquizado(...)
- b) Princípio da heterogeneidade: (...) as cadeias semióticas não são de natureza exclusivamente lingüística (...) A rede hipertextual provoca uma hibridização entre as diversas mídias utilizadas.
- c) Princípios de multiplicidade: é o princípio da concepção deleuziana do transcendental e do virtual (...) não há mais uma tripartição entre um campo de realidade, o mundo, um campo de representação, o livro, e um campo de subjetividade, o autor.

O Autor conclui o rol de prerrogativas advindas de um modelo rizomático aplicado à análise hipertextual referindo-se à sua natureza fractal (com sua topologia e deformações próprias, em que “cada nó da rede hipertextual é apenas uma atualização possível entre outras, cada nó é potencialmente uma outra rede, ao infinito. A rede não possui unidade orgânica, ou seja, uma totalidade, nem centro, ela é acentrada.” (PARENTE, 1999, p. 97-98). Com efeito, em que pese a multiplicidade e concentração de recursos neo-expressivos, como a interatividade hipertextual, por exemplo, potencializados pela máquina semiótica computacional e sua tecnologia numérica, há de se levar em conta, como o faz Alkmim Luiz dos Santos (2003) que o texto poético e literário em seu formato tradicional de “livro”, ocupando a superfície bidimensional da página, já dispunha de mecanismos de referencia e remissão muitas vezes atribuídas com exclusividade ao texto eletrônico. Mesmo num domínio tão próspero como a da “interatividade” em formato digital, os “links” e “nós” que se espalham pela superfície plasma da tela do computador, são fornecidos, disponibilizados enfim indicados pelo próprio “autor” do hipertexto. Nesse caso um particular, o resultado se limita a uma ilusão de ótica, um *tromp l’oeil* tridimensional de interatividade que afinal pode gerar em alguns casos a sensação de “autoria” e de intervenção por parte do internautas. Embora o discurso e a textualidade de que trato não seja a poesia, Antônio Carlos Xavier (2004, p. 173) lembra que:

“acerca disso liberdade de escolha do leitor (...) ela é liberdade possível, não é ideal, pois o produto do texto eletrônico é que decide disponibilizar ou não os links com outros hipertextos (sic) afins. Esses links com outros hipertextuais podem, diga-se de passagem apenas respaldar o ponto de vista de seu autor (...) De qualquer forma as ligações para outros textos representam uma inovação (...).”

Em que pese o fato de que “ligações para outros textos” não corresponda a uma real novidade poético-literário, por exemplo ao ler um texto ou formato tradicional o próprio leitor se encarrega de promover uma ligação mnemônica (história, outros textos, acaontecimentos, etc), de fato deve-se considerar os limites inerentes às linkagens favorecidas pela textualidade eletrônico-digital.

Como se vê, à semelhança da vascularização proteiforme e fractal de um organismo neural, o poema em rede inclina-se à infinitude conectiva, à cooptação universal, a uma poética multisensoralista, do consumo excessivo e finalmente à indefinição e indistinção pós-moderna e funcional entre produto, produtor e consumidor. Com o espaço virtual criado pela interconexão mundial de computadores, o poema em rede, digital e telemático, ultrapassa a barreira tridimensional do poema escultura, holográfico visual, e conquista a multidimensionalidade de um espaço-tempo curto. Nem de idéias, nem de palavras nem de estruturas e processos, o poema em rede é feito e se articula, agora, a partir de hiperlinks e é correspondências digitais, cujo resultado se assemelha a um “hiperpoema” obeso e gigantesco, uma epidemia poética que se alastra sem contude, próximo a um autômato que ganha vida própria. No limite, um único hiperdocumento epigrafoado “www.com”, um poema hipertextual multimidiático que, a exemplo de uma cadeia rizomática de “nós”, supera-o na medida em que se abre à interatividade e intervenção pública, metaironizando com indiferença a inquietação de um conhecido verso do poeta mineiro, “trouxeste a chave?”

CONCLUSÃO: O Pintor da Vida Pós-Moderna

Já vai longe o tempo em que ainda era possível afirmar, como o fizera o poeta francês Charles Baudelaire que “o belo é constituído por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil de determinar, e um elemento relativo, circunstancial (...)”. E completa “desafio qualquer pessoa a descobrir qualquer exemplo de beleza que não contenha esses dois elementos”. Os pressupostos teóricos que encerram a sentença são os do poeta - postos à prova ao longo dos séculos XIX/XX, riscados pelas tecnologias de ponta, por um composto interdisciplinar de ciências (humanas, exatas e orgânicas) - encontram-se hoje inteiramente corrompidos como peças de um museu futurista ou como algum produto (a anti-estética vanguardista, por exemplo) com prazo de validade vencido, até mesmo quando se mostra cético e ainda romântico quanto à “quantificação” da beleza. Não somente o belo, ou melhor, a arte, ou melhor, algum evento artístico ou instituído como tal, é domesticável e passível de quantificação, de acordo com os cientistas da arte e da estética computacional e informacional, tal Max Bense e Abraham Moles (1973)²⁹: grande parte da produção contemporânea, a exemplo das mídias, se convertem ao dogma digital de uma estética numérica e programada em *software*. O poeta das “flores do mal” (ainda com uma visão saudável e da posse de um sexto sentido) muitas vezes pelo olhar ávido e sedento de um pintor convalescente, ainda conseguia discernir, em meio à multidão, beleza, eternidade, tradição, o belo circunstancial - artigos de luxo que a máquina fotográfica começava a perder e afugentar.

Com as tecnologias de reprodutibilidade, a “aura” da obra de arte refuga ou desaparece, e com ela aquele componente eterno a que se referia do alto de sua autoridade Charles Baudelaire: artigos e artefatos do dia-a-dia tomam posse de um espaço dessacralizado, esse outro templo dos museus e galerias, de uma arte que, profanizada, *pari passu* à escalada de consumo fomentada pela economia capitalista pujante, vai ocupando e se insinuando nos interstício do tecido sócio-cultural, se espetaculariza em mercadoria e no brilho sintético de suas embalagens distribuídas pelas prateleiras de supermercados (o componente pós-moderno daquela metade efêmera, transitória e circunstancial a que se referia o poeta de *Paraisos Artificiais*). Enfim, de

²⁹ Ver BENSE, Max. **Pequena Estética**. São Paulo: Perspectiva. MOLES, Abraham André. **Rumos de uma cultura tecnológica**. São Paulo: Perspectiva, 1973

uma arte que se propaga como um vírus faminto e sem controle, que se seculariza no cotidiano e pelas curvaturas do espaço urbano das grandes metrópoles, se instala anônima nos *shopping centers*, nas modulas de *outdoors*, no *designer* dos alimentos e dos automóveis, na moda e alhures enquanto interface amigável de um sistema.

Sem controle sobre sua reprodução e aplicabilidade, abandonada pelos discursos que legitimavam seu desenvolvimento e apostavam em suas promessas, desde o “século das luzes”, as técnicas já não satisfazem “aura”, museus e galerias, uma vez despostos: elas próprias se convertem em arte (arte industrial, mecânica, arte tecnológica e midiática) seja como índice hoje desgastado e inofensivo de contestação de um mundo que se instrumentaliza, ou como recurso expressivo de uma modernização tecnológica em cujo plano e pilotagem o artista e suas “máscaras” (arquiteto internacionalista, o engenheiro de paraísos virtuais) quer tomar parte. Mas também foi se o tempo de uma ingênua reprodutibilidade técnica da obra de arte quando ainda era possível contar com um certo distanciamento crítico entre sujeito e objeto, dizer das técnicas e das mídias “extensão do homem” (corpo e visão) e sonhar com uma “aldeia global” pré-moderna religada por satélites e cabos de fibra óptica. Nem Baudelaire nem Benjamin; nem poesia nem crítica, esses dois arcanjos de uma utopia perdida. À época de sua reprodutividade virtual e de sua digitalização universal, espécie de totalização às avessas - da abundância de (des)informação e (des)comunicação de uma arte do “ruído”, que não deixa de ser uma imposição unilateral da interconexão de máquinas cerebralizadas, do hipercórtex de que fala Roy Ascott, a pergunta que se colocam engenheiros, artistas e arquitetos de mundos virtuais interativos multiusuário, engenheiros da estrutura molecular, não é mais o que a arte pode fazer da tecnologia, ou com a tecnologia; de uma arte solenemente sepultada pelo ácido úrico, pelo anarquismo “metairônico” de um “despintor” como Marcel Duchamp, essa espécie de “irmão mais velho” daqueles que ainda estariam por vir, que de resto balbuciava o mesmo dialeto do poeta das flores do mal. Pelo ultra-racionalismo, matemático e minimalista, de um outro *hacker*, K. Malewitch que à semelhança de um mágico cartesiano faz desaparecer de um único golpe de vista (quadrado branco sobre fundo branco) toda a perspectiva mimética que ainda insistia. A questão que portanto persiste a todo custo, que inquieta e tira o sono de artistas contemporâneos não ressoa mais, como visto acima, o que a arte pode fazer com ou da tecnologia (como pretende Pierre Lévy e seu cinismo academicista traduzido na fórmula (“arte: virtualização da virtualização”), desse combustível radioativo que veio se acumulando ao longo de um século e

meio de um casamento instável e truculento; mas por outro lado o que (mal-estar pós-moderno) - a tecnociência contemporânea e seus algoritmos podem fazer pela ou da arte e seu genoma, da boa vontade dos artistas que se abraçam em rede e em tempo real, de sua “sensitividade” tecnológica e inspiração cibernética dígito–virtual.

As novas tecnologias incidem principalmente sobre a informação e as telecomunicações, mesmo quando atuam no esquadramento do corpo e no deciframento de seu código genético. Mapeá-lo é tarefa da ciência, alterá-lo (ou expandi-lo, como preferem os artistas) compete à arte, a parte mais delicada e fronteira da grande “epopéia” pós-humana; dissecar o cadáver, conduzir ao extremo os limites de sua resistência e potencialidade, fazendo girar a espiral do experimentalismo pós-moderno, para que a ciência e a tecnologia, o mercado na outra extremidade, possam lavar as mãos. Como um desses organismos submarinos que, em busca de sua própria sobrevivência, se confundem ao ambiente local, a arte se molda às conveniências da última moda tecnológica, informática, cibernética, telecomunicações e engenharia genética. A interatividade se põe na ordem do dia, o grande xamã de uma arte anônima e que tem a duração de um lapso de memória, se transmuta à velocidade com que se criam novos *softwares*, muito deles destinados à arte do entretenimento dos jogos eletrônicos; interatividade digital a ser medida pela afirmação de Diana Domingues (1997, p. 22) a respeito de seu impacto e longevidade: “a palavra-chave para o próximo milênio é interatividade” (estranho prognóstico para uma época em que ao artista não compete mais vaticinar, exceto se esse artista é um técnico de computação e a arte, tecnologia). Michael Rush (2006, p. 22) contudo informa que “o fato de que os avanços tecnológicos originaram-se de alguns dos artistas que investigaram os usos de meios e comunicação de massa em sua obra é, em si, um subproduto interessante.” A reprodutibilidade técnica da arte abala a obra, seu aparato institucional, mas também sua própria autoridade, incluindo a do autor da obra. Uma primeira interatividade participativa, orgânica, inaugurada pelas vanguardas históricas e retomadas pelos *happenings* e *performances* urbanos de movimentos neovanguardistas de anti-arte como o neo-dadaísmo “fluxus” passa a redimensionar a função “autor” em sua relação com o espectador: nas décadas de 60/70 realizam-se acontecimentos, muitos dos quais atos de provocação do aparato tecnológico midiático (vídeo e monitores de televisão, principalmente). A interatividade digital em curso convida, por sua vez, com um sorriso acrílico no rosto, o “interagente” a atuar, ativá-la à distância e em multimídia, algumas vezes em tempo real, pelas redes telemáticas como a *www* (à exemplo do projeto via

satélite de Eduardo Kac, “Ornitorrinco no Éden”, a dar vida artificial a um programa de computador, a um megulho no vácuo pluridimensional dos ambientes virtuais navegáveis e/ou imersivos.

Aos poucos, a conectividade promovida pelas tecnologias numéricas, criando ambientes de comunicação e construindo bancos de dados, geram um modelo de interatividade permutacional que pasteuriza mas sobretudo torna desnecessária ao sistema a função de autoria, muito embora por alguma razão extravagante (paradoxos de um pós-modernismo cibercultural) subsista aquela do “artista”, ou conceitos como os de “direitos autorais”. Sob alguns aspectos a interatividade contemporânea se assemelha àquele trunfo ostentado como último recurso, o grito desesperado de uma atividade obsoleta e que se encaminha cada dia mais a uma terceirização crescente, cuja sobrevivência depende de seu poder de barganha junto ao sistema. De uma arte que, traída pela interface circunstancial de uma parceria arranjada há um século e meio, pode finalmente ser simulada, gerada artificialmente, arte “in vitro”, clonada em laboratório: as neotecnologias do virtual contemporâneas não somente promovem a indistinção entre real e virtual, verdadeiro e falso, como propõe o último estágio de simulação teorizada por Jean Baudrillard; a arte digital, fingimento em sua dimensão tecnológica, já não consegue persuadir e dar prova de sua própria existência. Arte na época de simulação de arte.

Embora etimologicamente arte (latim) e técnica (grego) se recortem mutuamente, se correspondam num mesmo campo semântico que remonta à antiguidade clássica - um saber prático tendo em vista um vir-a-ser (*poiesis*), conforme André Lemos, o virtual que se atualiza (ou seria o potencial que se realiza, em epistemologia de Pierre Lévy?) – a convergência e aproximação, o “flerte” e assédio (unidimensional?) entre arte e tecnologia (esta última entendida, em termos gerais, como a automação daquele vir-a-ser poético) data, apenas, do século XIX, mas cuja relação vai-se contudo sacramentando e consubstanciando irreversível e irremediavelmente ao longo do século recém-passado, ao ponto de se confundirem, no momento atual, numa aliança digital e genética sem solução aparente. Todo o genoma artístico se altera e se clona, a arte finalmente se liberta do passado vanguardista (em seu sentido original de situar-se à frente, lugar, senão de direito, arrebatado pelas tecnologias) e de sua tradição modernista, portanto utópica (fundir arte e vida) e cerebral (fundir vida e arte), ganha o mundo e vai viver de seu próprio corpo. Por inseminação artificial, indolor e mecânico, de dentro do aparelho fotográfico, cinema e televisão viriam seus primeiros rebentos, dentre os quais seu produto mais

pródigo e artificialmente inteligente: o computador - embora, diferente em vários aspectos daqueles, por exemplo no que diz respeito ao tempo na imagem sintética que, de acordo com Paul Virílio (1999, p. 122-123):

“as invenções conjuntas da bomba atômica e do computador terão efetivamente ilustrado com perfeição o casamento ilógico entre a energia e a informação. Com a revolução ‘micro-informática prolongando hoje os estragos ocasionados pelas conseqüências nefastas da revolução ‘macro-energética’, pode-se perguntar legitimamente, depois do fim da guerra fria e do declínio da dissuasão atômica, quais serão amanhã os estragos provocados pelo início de uma dissuasão *informática* da realidade sensível que se parece cada vez mais com uma verdadeira industrialização da simulação.”

Com o esgotamento figurativista, tanto pictórico quanto literário e arquitetônico, desdobrado pelo cubismo, futurismo e construtivismo, e levado ao extremo pelo geometrismo e abstracionismo (palavras em liberdade, fluxo de consciência, escrita automática, suprematismo, poesia concreta, etc), a arte, maior de idade, ou simplesmente obsoleta, tateia contemporaneamente sua razão-de-ser. Outrora reserva de luz e utopia, vai gradativamente, seduzida pelo universo tecnológico e digital, pelo desenvolvimento científico, assumindo a condição de laboratório coadjuvante de experimentos tecnocientíficos.

O avanço das tecnologias de telecomunicação e da informática proporciona o aparecimento das novas mídias de reprodução, de difusão de cibercultura e arte digital. Com o computador e o ciberespaço, herdeiros de toda a genética midiática precedente, máquina hipermidiática, rede rizomática e ahierárquica de teleinformação e comunicação, novas transformações sócio-culturais e estéticas entram em curso, confirmando a intensificação senão transposição, de um momento tecnocultural inaugurada pela modernidade mecânica e eletrônica para um *status* cibernético e informático de digitalização cibercultural. Em si, não é o computador – nascido calculadora, mas que se exercita eventualmente máquina de escrever, de armazenamento e indexação de dados (texto, imagem e som), funções intelectuais que se (re)virtualizam – mas a interconexão mundial dessas máquinas e das redes que se criam, geradas da sugestiva fusão entre cibernética, informática e telecomunicações, que dá origem à cibercultura juntamente com suas práticas simbólicas e sociais, cuja aplicabilidade se pretende diferente de uma modernidade tecnocultural e seus valores universais, suas utopias progressistas e uma arte autônoma, independente da religião e do Estado. Cibercultura, esse outro universo virtual em expansão, teleplanetário, cenário de práticas sociais instantâneas, presenteístas e

hedonistas, que se constroem à base de sociabilidade temáticas, efêmeras e circunstâncias, de uma arte colagística, sem origem e onde valores como originalidade e mesmo “reprodutibilidade” cedem seu vigor analítico à criação de mundos virtuais. Para Lúcia Santaella (2003, p 73) “não se trata, portanto, da passagem de um estado de coisas a outro, mas muito mais de complexificação, de imbricamento de uma cultura na outra” No que diz respeito às artes, mais precisamente à iconografia sintética, à numeralização da informação (som, imagem, texto), por exemplo, incentivam-se e ampliam-se (*ex-cedere*) as fronteiras em direção a uma arte tecnointerativa, genética e “virtual”, diferentemente, do ponto-de-vista midiático, das manifestações artísticas das décadas de 60/70 (neovanguardas), em que o espectador era convidado a “participar” no objeto e mergulhar na própria realidade imediata, experiências de que são pioneiras as vanguardas artísticas, hoje históricas, do começo do século XX, (instalações, happenings, performances, etc). Dessa vez, simulado o real, o internauta, ou um turista virtual, passa a interagir com a “inteligência artificial” (clonagem do pensamento, conforme Jean Baudrillard) através de diversas e amigáveis interfaces (teclado, mouse, *datagloves*, óculos estereoscópicos, superfícies sensíveis, próteses robóticas, etc.). Em meio a tudo isso, lê-se um curioso depoimento, de um cidadão interativo (16), desses do primeiro mundo, que havia tomado parte em uma teleinstalação do artista Eduardo Kac, “Ornitorrinco no Éden” (Figura 19) supra-referido. O holo- e teleartista comenta que “depois de explicar a estrutura da peça, McTaggart a comparou aos robôs que pousaram em Marte na década de 70, cujas câmaras de televisão permitiram que os cientistas vivenciassem um outro planeta.” (KAC, 2004, p. 320).

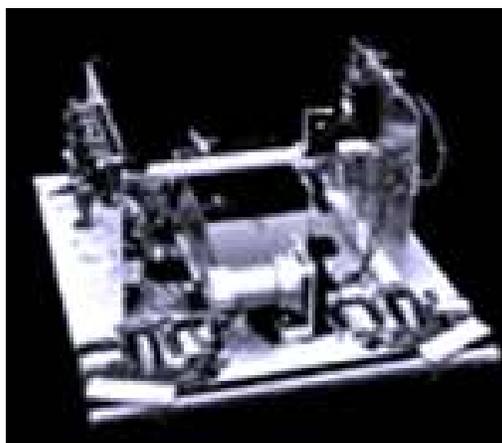


Figura 19. Ornitorrinco no Éden

Em tempo de tecnologias midiáticas e eletrônicas a arte vai se descamando, ou em todo caso se desmaterializando, tornando-se processo e *fluxus*, confirmando o declínio de uma outra “autoridade”, a da materialidade da obra e da arte, concomitante à desmaterialização do autor. O ciberespaço opera o golpe definitivo em direção a uma arte essencialmente interativa, contextual, e em muitos casos, hiperdependente de seus algoritmos: conforme a sentença de Pierre Lévy, o artista, agora, é “engenheiro de mundos”. Conforme Roy Ascott (1997, p. 337) “sem interatividade nada de novo acontece. Sem interação nenhuma significado é gerado. Sem interação nenhuma experiência é gerada.” A arte (uma determinada vertente) vai assumindo sua destinação tecnológica de *exceder*, de provocar com um pouco de sorte, a epifania do acaso e de seus erros cibernéticos.

Para Pierre Lévy, por exemplo, o “universal sem totalidade” caracteriza a cibercultura como um todo, que em sua essência, de fundo embora tecnológico, acabaria fazendo frente a uma tecnocultura cujos pressupostos filosóficos traduzem com mais fidelidade a índole de valores universalistas e totalitários de uma modernidade sócio-cultural ancorada em princípios axiológicos independentes, fundamentos éticos e científicos universais, capaz de qualificar uma arte autônoma e leiga, desatrelada de dogmas religiosos e sob a tutela do Estado, promotora ademais de uma cultura do individualismo e do racionalismo à serviço da economia e do controle social. No fundo, cibercultura se caracteriza como esse momento mais atual e contemporâneo de uma tecnocultura nascida com o crescente processo de industrialização acentuado durante o século XIX e sobretudo XX. No caso daquela, seu impulso mais recente acontece a partir da década de 50 no pós-guerra, pelo desenvolvimento de ciências como a cibernética e a informática, por sua aplicabilidade em todos os setores da indústria, dos serviços, enfim, da produção cultural e simbólica, influenciando a dinâmica sócio-cultural: informatização dos serviços, maior capacidade de produção, armazenamento e distribuição de dados e informação, transposição de tecnologias analógicas para digitais (imagem, texto e som), incremento das telecomunicações e dos transportes, possibilitando ações à distância e em tempo real, robótica e inteligência artificial, enfim, a criação de mundos e comunidades virtuais, de uma arte digital e interativa, arte-comunicação, arte midiática, numérica, cibernética, computacional e permutacional. O ciberespaço, esse ambiente de comunicação e entretenimento, núcleo de

múltiplas práticas culturais e banco de dados, que resulta da interconexão mundial de computadores e de suas rede de redes, tornou-se a ferramenta multimídia e hipertextual da mais recente interface arte/tecnologia. Theodor Nelson, que em 1963 cria expressões do tipo “hipertexto” e “hipermídia”, além de um *software* com um dispositivo de linguagem, afirma que “a *internet* é a rede que liga vários computadores è o sistema de transporte, como se fosse o correio. A *web* é a interface gráfica que nos permite ver o conteúdo da internet como numa página de revista. É o carteiro que você vê na rua”³⁰. Diferentemente da fotografia, rádio, cinema e vídeo, tecnologias midiáticas de reprodução analógica, fechadas e unilaterais (quentes), as tecnologias digitais – depósito multimodal de informações multisensoriais (como atestam os ambientes virtuais imersivos) – virtualizam dessa vez a verticalização autoral e autoritária, adentrando uma fase de reprodutibilidade e de disseminação senão autoral, como prevê a teoria da virtualização de Pierre Lévy, pelo menos de sua simulação em tempo real, autoritária, desterritorializam e desmaterializam o aqui/agora totalizante da performance artística, favorecendo-lhe uma atualização ininterrupta de um processo de metamorfose ambulante e ciberesquizóide instantâneo, inacabado mas em constante mutação.

Para Jean Baudrillard, filósofo da simulação e do virtual, o desenvolvimento científico e tecnológico conduz a uma positividade integral da realidade pós-espetacular, a um estado de total transparência (mas cujo *excesso* de luminosidade, assim como o de informação e de comunicação, estaria fazendo desaparecer esse princípio de realidade, indispensável à existência humana, a que chama de “ilusão vital”: “o real, enquanto tal, implica uma origem, um fim, um passado e um futuro, uma cadeia de causa e efeito, uma continuidade e uma racionalidade.” (BRAUDRILLARD, 2001, p. 69).

Retomando a categoria de “mimese crítica”, presente na “estética negativa” de Theodor von Adorno, Priscila Arantes procura inscrevê-la e ajustá-la à situação contemporânea de uma arte em sintonia com as novas tecnologias digitais e arte midiática, da mesma forma que desloca o conceito aristotélico de *poiesis*, o qual recobre noções como de “produção” e “criação” propriamente humana, para o que conceitua como “interpoiesis”:

³⁰ Ver Revista Época, n. 461, de 03/07.

“à semelhança da *poiésis* aristotélica, que se refere à maneira como a arte, por meio da ação do artista, 'imita' o processo criativo da natureza, as *interpoiesis* (isto é, intercriação, interação), como a denomino, refere-se à maneira como as artes em mídias digitais engendram seus processos criativos a partir de seus fluxos informacionais.” (ARANTES, 2005, p. 171).

A par de uma poética que se manifesta na produção de fenômenos físicos e naturais, de numa poética propriamente artesanal (que numa determinada versão clássica duplicaria, imitaria e simularia a primeira, e numa outra que prefere investir em conceitos como criação e autoria, imaginação e originalidade), uma terceira *poiesis* transferiria esse gesto, que de resto delegava autonomia à arte, para a automação, programas e algoritmos disponibilizados pelas novas tecnologias cibernéticas e digitais. Refletindo dessa vez a respeito de um outro conceito, o de “resistência”, tal como articulado no pensamento de Gilles Deleuze, intercalando ao de “mimese crítica”, a autora formula que:

“as funções da arte na era digital parecem se refletir sobre os processo comunicativos e informacionais que permeiam a sociedade contemporânea; resistir ao apagamento da memória; resistir à falta de sensibilidade e à perda de privacidade; transformar em formas poéticas as questões que afligem o homem na sociedade contemporânea.” (ARANTES, 2005, p.117).

Contudo, a julgar pelas publicações e depoimentos, vem tornando-se cada vez mais consensual dentro do meio acadêmico-artístico a hipótese um tanto ruidosa e polêmica de que, em face das novas tecnologias digitais, a arte se comportaria de forma a extrair do jogo dialético que se interporia, recursos expressivos em seu próprio proveito. Com isso, as novas formas artísticas que emergem de sua interface com aquelas, imprimiriam uma espécie de desvio ou, nos termos da autora supra-referida, de “resistência”, precisamente ao subverter sua destinação meramente instrumentalista, muitas das quais de aplicabilidade militar e de controle social (cibernético) a que fora originalmente concebidas, redimensionando para finalidades de natureza artística. Eis que nasceria desse potencial criativo de “humanização das tecnologias”, um comboio de atividades culturais e artísticas vinculadas sobretudo à indústria do entretenimento ou da criação de interfaces gráficas para ambientes virtuais imersivos, telepresença, modelagem e visualização de avatares, *blogs* literários, etc. Esses artistas multimídia, muito dos quais ativos no magistério universitário, senão professores que navegando de *link* em *link*, por entre *websites* artísticos, em busca de um tempo perdido, são tentados a se perderem na interatividade dos algoritmos (sempre com a garantia de um retorno seguro para o lado de cá, razão pela qual,

dentre outras, a metáfora um tanto elitista de *labirinto* aplicada com tanta assiduidade à *www* se ressinta de um certo fundamento poético) em troca do *status* de uma *second life*³¹. Na mesma linha de pensamento, referindo-se a fatos diversos da atualidade sócio-político globalizada, dentre as quais os “ataques terroristas espetaculares” de 11/07, a professora e artista multimídia Suzete Venturelli (2004, p. 175) observa que “a arte não tem poder de mudar os percursos da política atual, entretanto ela sabe mostrar ao outro algo jamais visto. E isso, com certeza, tem provocado muitas pessoas para a ação, para o prazer estético, para a crítica e ética.” Mas exceto na suposição de que a transmissão em tempo real e em imagem de alta resolução e interativa (mudança de ângulo, aproximação de imagem, etc.) do choque “espetacular” de dois aviões sobre duas torres mobilize a opinião pública, gere protestos ou a invasão de outros países em busca de terroristas-bombas, um acontecimento dessa envergadura acaba sendo atravessado pela amnésia pós-moderna midiática ou se convertendo em jogo eletrônico pelas mãos de “engenheiros de mundos virtuais”. A idéia de uma arte tecnológica crítica tornou-se obsoletos e, assim como um dia a “aura”, a lembrança nostálgica de um tempo mas muito distante. Diana Domingues (1997, p. 27) avalia que:

“os artistas convivem ao lado de cientistas em centros avançados (...) Artistas trabalham também em laboratórios de imagens médicas e de astrofísica, entre outras parcerias com descobertas da ciência. E os artistas têm um especial papel em ex-cedere, fazer ceder os limites dos sistemas explorando o comportamento destes a partir de variáveis.”

A afirmação de Pierre Lévy a respeito da obra de arte, do artista no universo telemático e virtualizante onde aparecem – a cibercultura nascida da interconexão planetária de máquinas semi-inteligentes (computadores), do meio de comunicação e informação e todas as práticas sócio-culturais que gera – segundo a qual:

“o gênero canônico da cibercultura é o mundo virtual (...) O engenheiro de mundos surge então como o grande artista do século XXI (...) Os inventores de programas para o trabalho ou aprendizagem cooperativa, os criadores de *videogames*, os artistas que exploram as fronteiras dos dispositivos interativos, ou dos sistemas de televirtualidades também são engenheiros de mundos (...).” (LÉVY, 1999, p. 145).

³¹ Eduardo Vieira entende por *second life* “um programa que funciona dentro da internet e simula um mundo virtual (...) criado inicialmente para ser um jogo (...) você cria um personagem virtual, chamado avatar, que interage com os personagens eletrônicos de utros intenautes” Ver reportagem completa em Revista Veja de 03/07, n. 461.

mais que explosiva é sintomática do, mais uma vez, fim da arte, não da arte burguesa e de suas instituições e seu modo de produção (que se não desaparecem junto com a “aura”, fizeram dos supermercados, aeroportos e *shoppings centers*, dos *outdoors* e das clínicas de estética e dos estádios de futebol a filial e franquias de galerias e museus), mas de uma arte na época performática de sua reprodução técnica. A reprodução técnica atingiu a “obra” em cheio, e conseqüentemente o próprio autor. Mas o artista de alguma forma (e com ele a possibilidade de uma arte resistente e crítica) insistia em correr por fora. Depois das vanguardas históricas, a arte digital que nasce da informatização da cultura, realiza a seu modo o antigo sonho, hoje delírio pós-moderno, de uma “arte total” (por vezes totalitária em seu propósito de atuar nas fronteiras e nos limites que são os da tecnociência contemporânea) – tanto do ponto-de-vista do meio (o universo e universal ciberespaço); da “obra” (os mundos virtuais); quanto do artista (o internauta compulsivo e compulsório dos mundos virtuais). A infiltração cada vez mais visceral das tecnologias no universo artístico, da distante fotografia às imagens de síntese e numéricas, em que pese a forma como a “arte” se reproduz e se distribui pelas artérias de redes eletrônicas a fim de alcançar o formato de interfaces gráficas e periféricos dos terminais de computador que se oferecem ao alcance da mão; de uma receptibilidade outrora contemplativa, política e de participação, e agora interativa e imersiva; cuja produção se programa em algoritmos estocados em *softwares*, que se instalam voluntária e experimentalmente em próteses nas articulações e circuitos cerebrais de um corpo híbrido, enfim, tudo isso leva à suposição de que a única resistência e crítica possível é aquela que se mostra renitente ao encontro da tecnologia consigo mesma, assumindo forma não de um “sublime” - mas ao contrário do que propõe Pierre Lévy e engenheiros de mundos virtuais (artistas), de um absoluto tecnológico. Assim como se encontra a caminho uma segunda Internet, se proclama uma segunda interatividade,³² uma *second life* (virtual) gerada nas redes do ciberespaço, pode-se idealizar uma forma alternativa de “resistência”, uma apropriação crítica da virtualização digital, a exemplo do distúrbio eletrônico preconizado pelo grupo “Critical Art Ensemble”³³. Uma espécie de interface virótica, digital mas igualmente analógica, que se manifesta na contra-interatividade solitária de ciberanarquistas

³² Edmond Couchot discorre a respeito de duas formas de interatividade: endógena e exógena. No primeiro caso “o pesquisador cria uma situação espaço-temporal (...) na qual os objetos virtuais, realistas ou imaginários, mantêm entre si relações do tipo ‘emergente’, deixa os objetos desenvolverem-se mais ou menos livremente controlando sua autonomia(...) No segundo caso “o pesquisador propõe dispositivos interativos dotados de interaces específica graças às quais o espectador entra em interação com a imagem em tempo real.” (COUCHOT, 2003, p. 32-35).

³³ **Critical Art Ensemble**. Distribuidora Eletrônica. São Paulo. Conrad Editora, 2001.

hackers dissidentes e grafiteiros insurgentes, que riscam e rabiscam o ciberespaço e o espaço urbano com sua caligrafia invasiva e alfabeto bizarro. Pintores da vida pós-moderna que encaram com dificuldade o panóptico em tempo real das câmaras de vigilância que compõem a paisagem telemática e tecnológica de uma cibercultura em voga, interessados, outrossim, não numa arte nascida nas galerias das universidades e da parceria indivisa com centros de tecnologia e ciência, mas na arte do curto-circuito, da ciberpirataria, que se vença pela domesticação, de uma arte não domesticada por um sistema anônimo e descentralizado levado a efeito pelas novas tecnologias digitais da informação e telecomunicação. Depois da natureza e de suas reservas energéticas, são os limites que se testam (*ex-cedere*) pela tecnociência contemporânea de uma linguagem descarnada pelas leis do mercado e de um corpo pós-biológico traduzido em bits e banco de dados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, Perry. **As origens do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahae, 1999.
- ANDRADE, Janilto. **Literatologia**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- ANTÔNIO, Jorge Luiz. [html/www.ociocriativo.com.br](http://www.ociocriativo.com.br).
- ARANTES, Priscila. **Arte e mídia: perspectiva da estética digital**. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- ARAÚJO, Ricardo. **Poesia Visual – Video Poesia**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- ASCOTT, Roy. “Cultivando o hipercórtex”. In: DOMINGUES, Diana (Org.). **A Arte no século XXI: a humanização da tecnologia**. São Paulo: Editora da UNESP, 1997.
- BAUDELAIRE, Charles. *O Pintor da vida moderna*. In: COELHO, Teixeira. **Textos escolhidos**.
- BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desapareição*. In: **A arte da desapareição**. NEVES, Kátia (Org.) Local: N-Imagem)
- BAUDRILLARD, Jean. **A arte da desapareição**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- BAUDRILLARD, Jean. **A Ilusão vital**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- BAUDRILLARD, Jean. **A transparência do mal: ensaios sobre os fenômenos extremos**. São Paulo: Papiros, 1990.
- BAUDRILLARD, Jean. **Da sedução**. Campinas: Papirus, 1991.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulações**. Lisboa: Relógio d'água, 1991.
- BAUDRILLARD, Jean. **Tela total: mito-ironias do virtual e da imagem**. Porto Alegre: Sulina, 2002.
- BAUDRILLARD, Jean. **Troca simbólica e a morte**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994
- BENSE, Max. **Pequena estética**. São Paulo: Perspectiva, 1984.
- BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2005.
- BRET, Guy. **Kinetic Art**. London, 1968.
- BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Lisboa: Vegas, 1993.
- BUTLER, Christopher. **After the wake: an essay on the contemporary avant-garde**. Oxford: Clarendon Press, 1980.
- CADOZ, Claude. **Realidade virtual**. São Paulo: Ática, 1997.
- Campos, Haroldo de et al. Plano Piloto para poesia concreta. In: **Teoria da poesia concreta: texto críticos e manifestos, 1950-1960**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.
- CAMPOS, Haroldo. **Ideograma**. São Paulo: Edusp, 2000.
- CAMPOS, Haroldo et al. **Teoria da poesia concreta**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.
- CAMPOS, Roland de Azeredo. **Arteciência: afluência de signos co-moventes**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- CAPARRELLI, Sérgio Gruszynsk; KMOHAN, Gilberto. Poesia visual, hipertexto e ciberpoesia. **Revista Famecos**, Porto Alegre, 2000, n. 13.

- CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede. A Era da Informação: economia, sociedade e cultura**, São Paulo, Paz e Terra, 1999.
- CHARLAUB, Samira (Org.). **Pós-Moderno**. Rio de Janeiro: Edições Loyola, 1992.
- COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. **Abstracionismo geométrico e informal: vanguarda brasileira nos anos 50**. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.
- CONNOR, Steven. **Cultura Pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 1993.
- COSTA, Mário. **O Sublime Tecnológico**. São Paulo: Experimento, 1995.
- COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.
- _____. *A segunda interatividade*. Em direção a novas poéticas artística. In: DOMINGUES, Diana. **Arte vida no século XXI: tecnologia, ciência e criatividade**. São Paulo: Edusp, 2003, p. 32-35.
- CRITICAL art ensemble. Distúrbio Eletrônico**. São Paulo: Conrand Editora, 2001. Tradução de Leila de Souza Mendes.
- CULLER, Jonattan. **Sobre a desconstrução: teoria crítica do pós-estruturalismo**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.
- CULLER, Jonattan. **Teoria literária: uma introdução**. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DERRIDA, Jacques. **Posições**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- DOMINGUES, Diana (Org.). **A Arte no século XXI: a humanização da tecnologia**. São Paulo: Editora da UNESP, 1997.
- DOMINGUES, Diana (Org.). **Arte e vida no século XXI: tecnologia, ciência e criatividade**. São Paulo: Editora da UNESP, 2003.
- EAGLETON, Terry. **As ilusões do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- EAGLETON, Terry. **Depois da teoria: um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- EAGLETON, Terry. **Teoria literária: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FREADMAN, Richard; MILLER, Seumas. **Re-pensando a teoria: uma crítica da teoria literária contemporânea**. São Paulo: Unesp, 1994.
- FRYE, Northrop. **Fábulas de identidade: ensaios sobre mitopoética**. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.
- GANASCIA, Jean-Gabriel. **Inteligência artificial**. São Paulo: Ática, 1997.
- GIANNETTI, Cláudia. **Estética digital: sintopia da arte, a ciência e a tecnologia**. Belo Horizonte: C/Arte, 2006. Tradução de Maria Angélica Melendi.
- GREEBERG, Clement. **Arte e cultura: ensaios críticos**. São Paulo: Editora Ática, 1996.
- GUATARI, Felix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae (Org.). **O pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- GULLAR, Ferreira. **Argumentação contra a morte da arte**. Rio de Janeiro: Revan, 1997.
- _____. **Etapas da arte contemporânea: do cubismo a arte neoconcreta**. Rio de Janeiro: Revan, 1998.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP e A, 1998.
- HARAWAY, Donna; KUNZU, Hari. **Antropologia do ciborgue**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna**. São Paulo: Ed. Loyolas, 1992.

HOLLANDA, Heloísa (org.). **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUYSSSEN, Andreas. **Memórias do Modernismo**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

JAMESON, Frederic. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Editora Ática, 1996.

JENCKS, Chales. **El lenguaje de la arquitectura pos-moderna**. Barcelona: Editorial Gustavo, 1984.

KAC, Eduardo. **Luz e letra: ensaios de arte, literatura e comunicação**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2004.

KASTRUP, Virgínia. Novas tecnologias cognitivas: o obstáculo e a invenção. In: PELLANDA, Nize Maria Campos; PELLANDA, Eduardo Campos (org.). **Ciberespaço: um hipertexto com Pierre Lévy**. Porto Alegre: Artes e Ofício, 2000.

KERCKOVE, Derrick de. **A pele da cultura**. Lisboa: Relógio d'água, 1997.

KHOURI, Omar. **Visualidade: características predominantes na poesia da era pós-verso: apontamentos**. 2 semestre/2001. Disponível em: <www.fAAP.br/revistafacom/artigos> Acesso em jun. 2007.

LEMOS, André. Arte eletrônica e cibercultura. In: MARTINS, Francisco Menezes; SILVA, Juremir Machado da (Org.). **Para navegar no século 21: tecnologia do imaginário e cibercultura**. Porto Alegre: Sulina, 2003.

LEMOS, André. **Cibercultura: tecnologia e vida social na cultura contemporânea**. Porto Alegre: Sulina, 2002.

LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência**. São Paulo: Ed. 34, 1994

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Ed. 34, 1999.

LÉVY, Pierre. **L'Intelligence collective: pour une anthropologie du cyberspace**. Paris: La découverte, 1997.

LÉVY, Pierre. O ciberespaço como um passo metaevolutivo. In: MARTINS, Francisco Menezes; LÉVY, Pierre. O ciberespaço e a economia da atenção. In: PARENTE, André(org.). **Tramas da Rede: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação**. Porto Alegre: Suia, 2004.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual**. São Paulo: Ed. 34, 1996.

LÉVY, Pierre. Quatro obras típicas da cibercultura: Shaw, Fujihat, Davies. In: LÉVY, Pierre. A revolução contemporânea em matéria de comunicação. In: MARTINS, Francisco Menezes; SILVA, Juremir Machado da (Org.). **Para navegar no século 21: tecnologias do imaginário e cibercultura**. Porto Alegre: Sulina, 2003.

LÉVY, Pierre. A internet e a crise do sentido. In: PELLANDA, Nilze Maria Campos; LIMA, Frederico O. **A sociedade digital: impacto da tecnologia na sociedade, cultura, na educação e nas organizações**. Rio de Janeiro: Qualitymark Ed., 2000.

LYON, David. **A pós-modernidade**. São Paulo: Paulus, 1998.

LYOTARD, Jean- François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

MACEDO, Mônica. Disponível em <<http://www.comciecia-br/resenha/levy/html>>. Acesso em: dia jun. 2007.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

MACHADO, Arlindo. Introdução ao catálogo “> 4D Ate Computacioal Interativa”, Banco do Brasil, Brasília, 2004.

MAFFESOLI, Michel. **A parte do diabo**: resumo da subversão pós-moderna. Rio de Janeiro: Record, 2004.

MAFFESOLI, Michel. **O instante eterno**: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas. São Paulo: Zouk, 2003.

MAFFESOLI, Michel. **O mistério da conjunção**: ensaios sobre comunicação, corpo e socialidade. Porto Alegre: Sulina, 2005.

MARCUSHI, Luiz Antônio; XAVIER, Antônio Carlos (Org.). **Hipertexto e gêneros digitais**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.

MARTINS, Francisco Menezes; SILVA, Juremir Machado da (Org.). **Para navegar no século XXI**: tecnologias do imaginário e cibercultura. Porto Alegre: Sulina, 2003.

MENEZES, . São Paulo: Experimento, 1994. (VER RELATÓRIO) Philadelpho. **A crise do passado**: modernidade. vanguarda. metamodernidade

MENEZES, Philadelpho. **I Mostra Internacional de Poesia Visual de São Paulo**. Centro Cultural de São Paulo, 1988.

MENEZES, Philadelpho. **Poética e visualidade**: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea. Campinas: Editora da UNICAMP, 1991.

MENEZES, Philadelpho.(Org.) **Poesia sonora**: poéticas experimentais da voz no século XX. São Paulo: Educ, 1992.

MIRANDA, Antônio. Ver site do autor www.antoniomiranda.com.br. 2004.

MOLES Abraham. **Rumos de uma cultura tecnológica**. São Paulo: Perspectiva, 2003

MOLES, Abraham André. **Rumos de uma cultura tecnológica**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

MORAIS, Dênis de. **O concreto e o virtual**: mídia, cultura e tecnologia. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

MÜLLER, Mary Stela; CORNELSEN. **Normas e padrões para tese, dissertações e monografias**. 5. ed. Londrina: Edue, 2003.

NEGROPONTE, Nicholas. **A vida digital**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

NETTO, J. Teixeira Coelho. **Introdução à teoria da informação estética**. Rio de Janeiro: Vozes, 1973.

PARENTE André. (Org.) **Tramas da rede**: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação. Porto Alegre: Sulina, 2004.

PARENTE André. (Org.). **Imagem-máquina**: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Ed 34, 1993.

PARENTE André. **O virtual e o hipertextual**. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**: do romantismo às vanguardas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. Tradução de Olga Savary.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 2005. Tradução Sebastião Uchoa Leite.

PELLANDA, Nize Maria Campos; PELLANDA, Eduardo Campos (Org.). **Ciberespaço**: um hipertexto com Pierre Lévy. Porto Alegre:Arte e Ofício, 2000.

PETERS, Michael. **Pós-estruturalismo e filosofia da diferença**: uma introdução. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

PIGNATARI, Décio; PINTO, Luis Ângelo. Nova linguagem, nova poesia. In: CAMPOS, Haroldo de et al. **Teoria da poesia concreta**. São Paulo.

PIMENTA, Francisco José Paoliello. **O conceito de virtualização em Pierre Lévy e sua aplicação em hipermídia**. Disponível em: <<http://www.facom.ufjf.br>>. Acesso em 12 out. 2006.

PINO, Wladimir-Dias. **Processo**: linguagem e comunicação. Petrópolis: Ed. Vozes, 1971.

PLAZA, Júlio; TAVARES, Mônica. **Processos criativos com meios eletrônicos**: poéticas digitais. São Paulo: Editora Huctec, 1998.

PONTES, Hugo. Disponível em: <www.poesiavisual.com.br/html/show>. 2006.

PRADO, Gilberto. **Arte telemática**: dos intercâmbios pontuais aos ambientes multiusuários. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

PRADO, José Luiz Aidar (Org). **Crítica das práticas midiáticas**: da sociedade de massa à cibercultura. São Paulo: Hacker Editor, 2002.

PRADO, José Luiz Aidar. **A virtualização lévyana**. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/pos/cos/faces/sl>>. Acesso em: 12 jun. 2006.

QUÉAU, Philippe. **Le virtuel: vertus et vertiges**. Local: Champ Vallon, 1998.

QUÉAU, Philippe. **Le virtuel: vertus et vertiges**. Local: Edition Champs Vallon, 1986.

REVISTA ÉPOCA. Rio de Janeiro, editora globo, n. 461, mar. 2007.

RICKEY, Georg. **Construtivismo**: origens e evolução. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.

RÜDIGER, Francisco. **Introdução às teorias da cibercultura**: perspectiva do pensamento tecnológico contemporâneo. Porto Alegre: Sulinas, 2003.

RUSH, Michael. **Novas mídias na arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. Tradução de Cássia Marai Nasser.

SANGUINETI, Edoardo. **Vanguardia, ideologia y language**. Caracas: Monte Avila, 1965.

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano**: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SANTOS, Luiz Alckmar dos. **Lectura de nós. Ciberespaço e Literatura**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

SCHWARTZ, Jorge. **Vanguarda e cosmopolitismo na década de 20**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1983.

SILVA, Juremir Machado da. **As tecnologias do imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2003.

SILVA, Juremir Machado da (Org.). **Para navegar no século 21**: tecnologias do imaginário e cibercultura. Porto Alegre: Sulina, 2003.

SILVA, Juremir Machado da. **A genealogia do virtual**: comunicação, cultura e tecnologia do imaginário. Porto Alegre: Sulina, 2004.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Pertópolis: Vozes, 2003.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **O que é, afinal, estudos culturais?**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

STEIN, Ernildo. **Epistemologia e crítica da modernidade**. Ijuí: Editora Ijuí, 1991.

SUBIRATS, Eduardo. **A cultura como espetáculo**. São Paulo: Nobel, 1989.

SUBIRATS, Eduardo. **A flor e o cristal**. São Paulo: Nobel, 1998.

SUBIRATS, Eduardo. **Das vanguardas ao pós-moderno**. São Paulo: Nobel, 1991.

TERÇA-NADA, Marcelo. **Poesia-visual, poema-objeto e livro-objeto**. Disponível em: <<http://www.artebrazil.com.br/Marcelo/atigo.htm>>. 2007.

VATTIMO, Gianni. **A sociedade transparente**. Lisboa: Ed. 70, 1999.

VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade**: nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

VENTURELLI, Suzete. **Arte**: espaço, tempo, imagem. Brasília: UnB, 2004.

VIRÍLIO, Paul. **A arte do motor**. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

VIRÍLIO, Paul. **A máquina de visão**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1994.

VIRÍLIO, Paul. **Cybermond, la politique du pire**. Paris: Editions Textuels, 1996.

VIRÍLIO, Paul. **L'esthétique de la disparition**. Paris: Galilée, 1989.

_____ **A bomba informática.** São Paulo: Estação Liberdade, 1999. Tradução de Liciano Vieira Machado.

WEISSBERG, Jean-louis. **Présences à distances.** Paris: L'Harmattan, 1998.

XAVIER, Antônio Carlos Corges. **Hipertexto e gêneros digitais.** Rio de Janeiro: Lucena, 2004.

_____ "Leitura, texto e imagem". In: MARCUSCHI, Luiz Antônio