

EDUARDO KAC: ESCREVER PARA NÃO MORRER (POR UM BRILHO POÉTICO)Daniel de Oliveira Gomes (UEPG)¹

RESUMO: No presente ensaio, analiso ontologicamente a produção poética de Eduardo Kac, tomando como objeto basilar uma obra experimental derivada do projeto “História Natural do Enigma”. Abordamos conceitos foucaultianos sobre o ser literário, sob os temas de transgressão e simulacro, o que nos leva, igualmente, às reflexões de Jean Baudrillard. Tomo a questão blanchotiana “escrever para não morrer”, para se pensar a escritura biopoética de Kac e, em especial, refletir sobre a leitura da obra “Edunia”, a mostrar, assim, como esta mantém um brilho poético que pode muito bem ser inscrito na dimensão da escritura/leitura poética. Busco evidenciar, em suma, como Kac situa-nos nos limites do literário e também, criticamente, nos limites físicos e estéticos da arte poética.

PALAVRAS-CHAVES: Eduardo Kac; biopoesia; Blanchot; Foucault; experimentalismo

RESUME: Dans cet essai, j’analyse ontologiquement la production poétique d’Eduardo Kac en prenant pour sujet central un travail expérimental dérivé du projet « Histoire Naturelle de L’énigme ». Nous abordons les concepts foucauldien de l’être littéraire, sous les thèmes de la transgression et du simulacre, ce qui nous amène également aux réflexions de Jean Baudrillard. Je prends la question blanchotienne de « l’écriture pour ne pas mourir », pour penser à l’écriture biopoétique de Kac, et en particulier à son travail « Edunia », montrant comment il conserve un éclat poétique qui pourrait bien être inscrit dans la dimension de l’écriture littéraire. Donc, je cherche à montrer comment Kac nous situe dans les véritables limites de la littérature, mais aussi dans les limites physiques et esthétiques de l’art poétique.

MOTS-CLES: Eduardo Kac; biopoesie; Foucault; Blanchot; expérimentalisme

“Para não ser tão melancólico quanto os alemães, gostaria de dizer que, pelo menos na obra de Eduardo Kac continua brilhando a poesia” (LINK, 2016, p.40)

FORMAS DA LEITURA DE LITERATURA

Serão todas as obras do artista Eduardo Kac consideráveis como leitura literária? De seus primeiros poemas holográficos às formas de artes plásticas ou experimentos mais radicais e performáticos do poeta, poderíamos considerar uma literatura dilatada para o artefato e o artifício? Creio que sim, uma vez notado o copertencimento essencial com certo conceito foucaultiano de Literatura, que aqui vamos abordar. Conceito que se desabrocha para com o que lemos, hoje, na qualidade de Poesia, ou como pertencendo ao prisma do poético no contemporâneo. Mesmo porque, podemos interrogar, a princípio algo que muitos estudiosos de literatura acabam um dia se questionando: o que é aquilo que propriamente faz do literário o que se é quando não se é, exatamente, livro? Ou melhor, aquilo que se lança como Literatura, quando não se enclausuraria no caráter do suporte livro ou numa dimensão da

¹ Possui graduação em Letras pela Universidade Estadual de Ponta Grossa. Possui mestrado e doutorado em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: setepstras@hotmail.com

tipografia? Quem sabe, como mais ou menos diria Foucault, o que se pergunta como ser-literário se dê antes num estilo enunciativo que se auto ilude como “linguagem primeira”, e que, nisso, sempre vai acarretar numa dada transgressão, numa dada forma de linguagem em desdobramento. Linguagem sem fim, redobrando-se e desdobrando-se, na concessão crítica que dela se fale, do seu oco, indefinidamente. Falar de Kac, desde estudos filosóficos pós-estruturais sobre literatura, portanto, é um primeiro passo, aqui. Um falar (um escrever) que, assim, deverei prestar atenção para ter como algo livre do antigo papel parasitário de restituir uma carga hermenêutica pseudoescondida no texto, pois este falar deve ser livre da atribuição de mediar um sentido entre o literário e o escrito. Ou seja, de modo um tanto arqueológico, exigindo-me um “falar sobre”, sempre contemporâneo, que evite qualquer hierarquização ou inteligência intermediadora. Mesmo porque a obra de Kac, basta lê-la. Mas, a questão é esta mesma que reincide, ou seja, de que forma a ler, como ler, como literatura? Vamos lá. Considerando que transgressão e simulacro são algumas das balizas do literário, tanto em Foucault quanto em Kac, acredito que seja possível, neste ensaio, abeirar-se desta dilatação que ambos o fazem no que diz respeito à Literatura como distinta do mero livro, do mero suporte. Ambos falam juntos, tal como imagino, nesse sentido.²

Antes de mais nada, notemos o seguinte: a literatura lida em sua forma livro é um aspecto possível e não excepcional da Literatura, tomando a questão teórica de que, em realidade, o lugar da literatura nem sempre foi o livro. Livro, como sendo o feminino passivo, naquilo que Foucault, nos vestígios claros de Blanchot, seguindo suas pegadas aparentes, por assim dizer, nomeava como uma das polaridades possíveis onde a obra se realiza, quer seja, onde a literatura de modo viril consuma o seu ser. “A literatura é transgressão, a literatura é a virilidade da linguagem contra a feminilidade do livro” (FOUCAULT, 2016, p.101). O livro - como coisa desejada que existe antes da existência do que hoje pensamos ser a literatura - não tem originalmente essência (era só um modo material de transmissão), nos explicava Foucault, e, nesse sentido, “a literatura será sempre o simulacro do livro” (FOUCAULT, 2016, p.101). Todos os livros são semelhantes, porém, marcam-se pela unicidade, pois cada

² No entanto, na literatura, num sentido amplo, apenas um sujeito fala, e esse sujeito enigmático, nos ensinava Foucault, é, em geral, o livro. Mas não precisamos apenas da configuração do livro para revelar o enigma do literário, da escritura, por isso penso aqui na questão “escrever para não morrer” em obras poéticas de Kac que não exploram exatamente a linguagem escrita, ou não se fixam na fabricação de sentidos predeterminados na palavra, ou exatamente enunciativos. São obras que me disponho a analisar, aqui, e que, para muitos, sequer poderiam ser determinadas como Literatura ou mesmo como escrita. Também tentarei evadir de qualquer necessidade de desvelamento no plano psicológico, seja do autor ou do leitor de Kac. Evadirei também, assim gostaria, de imprimir qualquer tom de problema metafísico, transcendente, que desobscurecesse a estrutura lida, pois apenas assim o liame com as imagens do literário em Foucault se daria.

livro é um. “A literatura que não deve ser compreendida como a linguagem da natureza, nem como a linguagem do coração ou do silêncio, a literatura é uma linguagem transgressiva, é uma linguagem mortal, repetitiva, redobrada, a linguagem do próprio livro” (FOUCAULT, 2016, p.102).

“Escrever para não morrer” é o mote blanchotiano que toma Foucault, quando inicia seu “Linguagem ao Infinito”, postulando que o gesto soberano da aproximação com a morte, sua proeminência na memória, quem sabe, “cavem, no ser e no presente, o vazio a partir do qual e em direção do qual se fala” (FOUCAULT, 2009, p. 43). A obra *Edunia*, derivada de *História Natural do Enigma*, é uma obra de brilho e excentricidade infrequente, em que Eduardo Kac doou, neste caso, o seu próprio gene para produzir por transgênese³ uma petúnia que o inclui como material biológico. O resultado é poético: uma flor cujas pétalas rosadas refletem, nas enervações vegetais, um efeito colorido sanguíneo, como se ali corresse o sangue humano de Kac. É como se ali se inscrevesse e se escrevesse a miragem de microveias humanas no interior das pétalas. Mas, não é miragem e sim utopia inscrita à realidade. Um experimento que defendo como uma modalidade não só inscricional, mas escritural, em que, na verdade, a obra se reduz a um suporte para biopoesia, (onde a espécime petúnia equivale a um suporte biológico transgredido pela escritura do ADN intruso). A obra é nada mais que uma flor em branco, como um papel em branco. Por isso, aqui, poderia falar em “escrever para não morrer”, ou usar deste neologismo: “in(e)crever”, posto que se torna um verbo que tanto remete à inscrição quanto à escritura. Temos uma fusão de escritura e inscricula: “in(e)scritura”⁴.

Logo, aqui, ante este pseudonaturalismo de Kac, questionamos como ele passa a orientar-se por esse “escrever para não morrer”, ou, como inscreve-se para não morrer...

³ “La transgénesis puede definirse como la ‘transmisión horizontal de la información genética en plantas’ (...). En el caso de las plantas que aquí nos ocupa, la transgénesis se produce mayoritariamente por técnicas de transformación bacteriana (*Agrobacterium tumefaciens*) o de biobalística que permite introducir en el genoma de las plantas genes (transgenes) con la información deseada. Normalmente, los transgenes proceden de especies diferentes a la planta que se trata de mejorar. Hasta el momento, los transgenes más frecuentemente utilizados son los que confieren resistencia a los principios activos de determinados herbicidas (por ejemplo, el glifosato del herbicida “Roundup” producido por la compañía Monsanto) o la resistencia a insectos producida por la toxina Bt procedente de la bacteria *Bacillus thuringiensis*. De todos es conocida la controversia social sobre la utilización de las plantas transgénicas, especialmente por la actitud contraria de organizaciones ecologistas y otros grupos de presión a partir de 1996 en que se cultivaron por vez primera a escala comercial, aduciendo peligros medioambientales y para la salud.” (CALERO, 2011, p.77)

⁴ Se somos tentados e dependemos esforço a um neologismo, um novo inscrever de nome para estra escritura biopoética, não é apenas por fetichismo. É em alusão ao fato de que o seu nome próprio *Edunia* inflaciona, consigo, instigantes potencialidades para se refletir sobre a função batismo, a inscrição desta palavra numa ordem de obscenidade. Fusão: Eduardo e Petúnia. A excrecência, a escrevência, o produto sem sentido, o lixo, a flor inútil, uma espécie de *readymade* em que o que é o objeto desalojado, introjetado, lançado fora, “*objetcum*”, é o próprio gene do autor. Trata-se do próprio gesto de inscrever-se a si mesmo, do modo mais radical possível, na sua obra.

Como consegue, ao mesmo, tempo in(e)screver, com apoio da engenharia genética, esta tecnologia capaz de atopias ra(d)icais como estas⁵. Estrito e inscrito naquilo que não só há de vegetativo como é em si vegetativo, uma planta, com suas pétalas cor de rosa viva, e, nelas, essas duas linhas ilusórias de immortalização autoral que se encontram, num liame bizarro. Quais sejam: a linha da imortalidade do autor, do sujeito-autor (para tomar Foucault, esta fantasmática de uma das funções derivadas da função-sujeito, o autor propriamente dito, nunca em carne e osso) e, por outro lado, o outro fio, a imortalidade genética (aquilo que está dentro de toda carne, de todos os ossos, de todas as células, o gene, microcosmo biológico de todas as informações que derivariam no sujeito em si Eduardo Kac, como entidade real no mundo). Com os nós destas duas linhas, a polifonia da imortalidade tem seu registro escrito nas pétalas de *Edunia*. Indiscrição, “in-descrição”, não apenas tornar uma obra a própria flor que deveria ser descrita, pois não há mais descrição possível, mas ser a flor junto com a obra: in(e)screver-se uma flor. Poeta + petúnia, “poetunia”. Vamos compreender, foucaultianamente, que “(...) podemos aludir ao fato de que macular a brancura do papel é o motor do próprio ato da escrita. Mácula que não é sem dificuldade. Escrever é uma atividade ‘criminoso’, transgressiva. Talvez, a escrita seja um dos mais belos crimes” (ALMEIDA, 2008, p.271). Dirá, por sua vez, Daniel Link que: “para Kac, a estabilidade, a estaticidade ou a fixação da página impressa se caracterizam porque imprimem, por sua vez (o livro seria ao mesmo tempo impresso e impressor), na palavra toda sua natureza fixa e familiarmente estável, sua natureza morta” (LINK, 2016, p.32)

Ela, *Edunia*, confirma, em suas veias de sangue pseudohumano, uma espécie de brilho de natureza morta em vida, uma espécie de “biopoesia”, poderíamos chamar. Ela admite o jogo de espelhos da morte e da imortalidade pela escritura poética, onde a escritura nada mais faz do que revelar o abismo sem autor, a iminência da morte diante da qual se encontra Eduardo Kac (e qualquer poeta, qualquer autor). O que me parece estar ali em causa não é a imortalidade alcançada, mas a própria morte no jogo eterno da escritura poética. Porque a flor que sobrevive como espécime nova de petúnia, não é, e não poderia ser, nada para além de uma performance de poesia viva. Imagem especular da poesia. Ela não pode constituir-se, realmente, num fragmento real do poeta, um limite imposto à sua mortalidade. Isso seria apenas o discurso de Kac, o enunciado invisível que paira por detrás deste poema sem suporte, insuportável. “Em um primeiro momento, não é tarefa das mais simples associar a escrita e a poesia à performance. Na imensa maioria das vezes, o ato de escrever é

⁵ Outro jogo, “radicais” + “raicais”.

inseparável do papel que lhe serve de suporte.” (TINOCO, 2010, p.121). De modo adverso, ela é a possibilidade sem limites da morte e da criação escritural, não podendo caracterizar jamais a existência fora de si de Eduardo Kac (um autor-obra, “poetunia”), a não ser como um símbolo impróprio de sua mortalidade, sua finitude, sua morte, e seu falso desejo poético de transcendência daquilo que jamais se ultrapassa. É o reflexo indevido da vontade histórica da escritura ante o papel em branco. “A linguagem, sobre a linha da morte, se reflete: ela encontra nela um espelho; e para deter essa morte que vai detê-la não há senão um poder: o de fazer nascer em si mesma a sua própria imagem em um jogo de espelhos que não tem limites” (FOUCAULT, 2009, p.48). Ingressamos, nessa in(e)scritura, na questão do duplo.

O DUPLO FANTASMÁTICO

Baudrillard, em *Simulacros e Simulação*, afiança que o duplo é a mais antiga prótese que marca a história do corpo, não sendo, o duplo, em verdade, uma prótese, mas uma figura imaginária que persegue o homem, qual um fantasma. O duplo, e aqui, novamente, aludimos à biopoesia *Edunia*, é como uma imagem distorcida e impossível no espelho do seu poeta criador, que o persegue fantas(ma)ticamente. Como diria Baudrillard, como “uma morte sutil e sempre conjurada” (BAUDRILLARD, 1981, p.123). Se o duplo é fantasma, ele é sempre imaterial, jogando tanto com a intimidade daquele a quem espelha, quanto jogando com o estranhamento. *Edunia* seria uma espécie de duplicidade bizarra, pois, sequer chega a ser uma imitação do outro, sendo um pedaço vivo implantado em um elemento exterior. Mas a sensação do duplo permanece ali, no imaginário de uma espécie de clonagem ou enxerto. Pensamos em clonagem, não para exatamente afirmar que há um ponto de clonagem de Kac para a petúnia. Quero ponderar, como diz Baudrillard, a clonagem como “o enxerto humano até o infinito, cada célula de um organismo individualizado, que pode tornar a ser a matriz de um indivíduo autêntico.” (BAUDRILLARD, 1981, p.124). Nessa linha de raciocínio, o fascínio biológico de reprodutibilidade técnica que surge no fato de Eduardo Kac ofertar a uma planta uma célula sua que, em verdade, é a potencialidade-matriz dele próprio doada como totalidade de seu ser. Logo, a planta, uma vez acatado o “enxerto”, uma vez aceita a doação, passara não apenas a sustentar um traço de Kac, um traço genético, mas sofre uma mutação, passa a ser o “duplo” fantasmático de Kac.

Ele pensa ter doado apenas um gene, porém o que fez é ter transmitido todas suas informações essenciais, para um vegetal que, estranhamente, aceitou tudo, sem nenhum problema poético ou genético. O processo de doação de informações para construção da obra

advém de um imaginário de reprodutibilidade técnica, científica. Para sua obra, um autor, um escritor, um poeta, sempre *doa* algumas de suas informações mentais, de todo seu arcabouço informacional (imaginariamente afirmando que tais informações poéticas de um poeta estivessem dentro dele, de sua massa craneana, ou de seu ser). Pois bem, em “História Natural do Enigma”, possivelmente, o ineditismo fantástico (no sentido de utópico) seria que o autor, o poeta, estaria a doar não apenas algumas informações para sua obra central, *Edunia*, mas todo o seu potencial de informações possíveis. Como assim? De que modo esta reprodutibilidade técnica poderia fazer surgir, brotar, uma transferência tamanha? Pelo simples fato científico de que ocorre, como já dissemos, um paralelo com o pressuposto da reprodutibilidade biológica do procedimento-clonagem. Ou o que ocorre similarmente no processo de transferência de patrimônio genético quando se fecunda um óvulo humano, que inconscientemente aguardava por toda sua vida (sem vida ainda) este momento com toda faculdade de aceitação bioquímica. É como uma biblioteca mutante que seria capaz de aceitar um livro que a mudasse radical e completamente. Pergunto-me o que ocorre não apenas quando se doa o seu sangue a outro corpo, mas, ao se doar um gene a outro ser, senão uma transferência de todas as informações possíveis, de todo um patrimônio genético essencial ao ser passivo. Este ser passivo, então, se transforma, ocorrem diálogos microscópicos de informações que se acatam e se descartam e acabam, no fim das contas, gerando um híbrido de dois entes. Como diria Baudrillard, a respeito da clonagem: “nada se opõe então à sua reprodutibilidade serial nos mesmos termos que emprega Benjamin para os objetos industriais” (BAUDRILLARD, 1991, p.129).⁶

Voltamos à questão, Kak, com sua petúnia, é ou não literatura? Por que poderíamos dizer que há um certo “brilho poético” nesta obra específica? Afirmando ou negando esses fulgores, o que seria literatura, nesse sentido? Claro que, dependendo da consideração mais tradicional do que vem a ser o literário ou a escritura, não poderíamos efetivar uma comparação estética assim, do mesmo modo que, se por exemplo comparássemos diretamente

⁶ E me questiono: Qual a distinção entre o braço robô de Sterlac e a *Edunia* de Kac? Porque estou a defender Kac como poeta nesta obra, bem como esta obra como poesia, e não o faria com a robótica de Sterlac, por mais instigante que seja em termos imaginários? Apontaria algumas distinções que perpassam pela questão das diferenças técnicas dessas obras. Ocorre que me parece que a obra de Sterlac incide de uma dimensão avançada mas que é industrial, é genuinamente ou em parte mecânica, *exotópica*, *exotecnica* - *biotécnica* também obviamente – no entanto, por essencialidade, o corpo estranho vem de fora e continua como um sentido dependente e filial do artista, para que haja obra, pois é um aparato moderno que dialoga macrologicamente com suas vísceras. Mas, Eduardo Kac, por sua vez, o que faz não é exatamente isto, e sim, me parece, uma obra independente que continua dependendo de Kac (um paradoxo). Ao trabalhar a nível micromolecular, brilhantemente, Kac atinge um ponto de não-retorno na simulação. Ele não produziu um braço robótico que se agita involuntariamente com comandos da natureza visceral do artista, algo que ali se compõe como bizarro, pósmoderno, etc, mas que pode ser desacoplado dos nervos estomacais como o fez o performance Stelarc.

Edunia com uma obra clássica, uma tragédia grega, ou uma obra latina, não faria sequer o menor sentido. Nisso, acho que vem a calhar trazer à tona, ou à luz, as demandas e exames de “Linguagem e Literatura”, conferência de 1964, realizada nas *Facultés Universitaires Saint-Louis*, onde Michel Foucault perguntava-se sobre o que é Literatura. Pois ali ele também se pergunta sobre o que é obra e o que é questionar o ser do literário. Ele iniciava, provocativamente, inquirindo muito mais audaciosamente a amplitude do conceito de literatura, interrogando se alguns autores canônicos que consideramos brilhantemente literários sem sombra de dúvidas - Dantes ou Cervantes ou Eurípedes - seriam realmente literatura ou não... Argumentava o filósofo francês sobre tal questão do que vem a ser literatura, e chega ao ponto que, antes de qualquer coisa, ela implica numa pertença e não num estado, ou seja, implica em se pertencer a ela, mas não exatamente em se “ser” ou não ser literatura. Logo, teríamos que reformular, aqui, também a pergunta, e não examinar se Kak é ou não literatura, poesia, etc, mas trazer a questão da pertença, ou seja, perguntar em que medida ele pode pertencer ao literário (ou em que medida ele questiona e provoca uma dúvida moderna sobre a concepção de obra que faz pertença, se inscreve, ao literário). Para Foucault, a literatura grega ou a latina existem, hoje, como clássicos, mas porque pertencem a nossa literatura clássica, pois, em suas épocas, eram simplesmente uma das modalidades das linguagens existentes. Hoje, o que postulamos como obras, segundo Foucault, advém de uma diferença que fazemos entre linguagens e obras.

Haveria uma estranha configuração no interior da linguagem que, como disse ele, “se detém sobre si mesma, que se imobiliza, que constitui um espaço que lhe é próprio, e que retém nesse espaço o fluxo do murmúrio, que torna espessa a transparência dos signos e das palavras” (FOUCAULT, 2016, p.78). E, grosso modo, quem sabe o que estamos aqui a afirmar é que *Edunia*, do artista Kac, pode muito bem ser inscrita (e escrita) como literatura, nesse sentido, uma vez que pode pertencer à literatura mesmo sem se ser exatamente literatura ou palavra literária, tal como os holopoemas, que sequer são letras materializadas mas são, em geral, considerados literários. Literatura, no sentido deste “terceiro termo”, deste vértice ativo do triângulo, que não seria nem linguagem, nem obra, como postula Foucault, em Bruxelas. Isto se confere a partir da modernidade do século XIX, pois, Literatura, por exemplo, no século XVII, “designava simplesmente a familiaridade que alguém podia ter com as obras de linguagem” (FOUCAULT, 2016, p.79). Acredito que as obras trazem, por sua vez, hoje, assim como muitos outros artistas, poetas, experimentalistas, a questão da rarefação da obra literária, o seu esgotamento. Trata-se, literariamente, deste fantástico que é fantasmático em Kac, e, portanto, tomo a liberdade de alcunhar como fantas(ma)tico, pois trata-se de criação

de espectros poéticos. Como explicava Foucault, a literatura não é qualquer coisa que transforma a linguagem em obra, mas sim um terceiro termo que é ativo, não uma mediação. A pergunta sobre o que é literatura é o próprio ser do literário, é uma pergunta que a faz ser literatura. Isso é o que Foucault postula como um “oco” da linguagem, porque devemos descartar, para Foucault, a imagem preconcebida e estilizada de que a literatura é uma das formas repletas da linguagem (conceito que a literatura acabou fazendo de si mesma).⁷ E de modo análogo, Barthes, propunha que a poesia desde a modernidade, opondo-se ao seu fazer clássico, era uma potência de destruição da natureza espontânea do funcionamento da própria linguagem, de modo que aquilo que subsiste, após a palavra moderna na poesia, seria apenas alicerces lexicais, opondo-se a qualquer funcionalismo social da linguagem. E, cabe questionar, se o que sobra é este espectro, este ser fantasmático, após a modernidade, então, porque, na sua posutopia objetiva, não consideraríamos Kac numa cintilância dessas originárias potências infuncionais? São potências de um duplo do fantasmático: por um lado, essas potências amedrontam as acepções do humanismo, do funcionalismo e mesmo do sentido, reduzindo tudo ao estilo, como seria próprio da poesia moderna para Barthes, onde a palavra se resume a um grau zero pois “contém simultaneamente todas as acepções entre as quais um discurso relacional a teria obrigado escolher” (BARTHES, 1971, p. 60). Ao mesmo tempo que, livremente, por outro lado, essas potências vão ampliando a uma dimensão transestética o discurso do literário, afinal, Kac nem sempre usa palavras para se relacionar com o consumidor de poesia. Percebo que apenas o leitor de poesia é o leitor possível do fantas(ma)tico de Kac. Este fantas(ma)tico fala para o leitor de poesia, traz em si sua “fábula”.

CLONAGEM E FABLE

Foucault conclui que a literatura não é o *ineffable* (“inefável”), mas é *fable* (“fábula”). Foucault tenta retirar essa ideia de inefável, de misterioso, que paira na ilusão do que viria a ser a literatura, ou o poético, para entendê-la como enigma. Foucault demonstra, também, o que a literatura não é, o que acaba sendo uma interessante estratégia de negatividade para abordar a escritura literária. Ou seja, conclui que ela não pode ser vista

⁷ É interessante notar que a literatura não pode, assim, se tornar, de fato, uma obra, o que advinha já nas reflexões sobre escritura e obra literária em Blanchot. Por sua vez, Foucault, dissemos, afirmava que quando uma palavra é escrita numa página em branco, de literatura, a partir de então já deixou de o ser literatura, valendo dizer que: “cada palavra real é de algum modo uma transgressão, que faz em relação à essência pura, branca, vazia, sagrada da literatura uma transgressão, que faz de toda obra não, de modo algum, a consumação da literatura, mas a sua ruptura, sua queda, seu arrombamento” (FOUCAULT, 2016, p.83). E é nesse sentido que Michel Foucault aproxima essencialmente o conceito de literatura da ideia de transgressão e do próprio questionamento do que vem a ser a literatura.

apenas como um tecer de obras inefáveis de palavras bem escolhidas, um texto feito de palavras bordeadas por um inefável misterioso, este poder de escolha signfica que o poeta sempre teria possuído para produzir uma bela metáfora, ou para aludir ao mundo dentro de uma vocação do belo. Porque, em Foucault, a literatura, em suma apenas é e sempre foi. Ou seja, ela não simboliza, ela não é símbolo misterioso, indizível, mas sim o próprio enigma, ela tem a ver com a pergunta essencial e com o dom fabular da alegoria (e não a bucólica vocação misteriosa e sagrada). A literatura é feita de uma “fábula”, quer seja, algo que pode ser dito, mas numa linguagem que é “ausência, que é assassinato, que é desdobramento, que é simulacro” (FOUCAULT, 2016, p.81).

Uma vez mais, voltamos ao simulacro. Com a mutação da petúnia de Kac que passa a ser o duplo fantasmático de Kac, entramos numa forma de simulacro literário que nos reenvia a Blanchot. O pai-autor desaparece numa matriz chamada código, que é a sua matriz essencial como autor injetada no elemento outro (outro em todos os sentidos, um outro como espécime, um outro vegetal⁸). Assim como um produto industrial não pode ser o espelho de outro igualzinho a si mesmo, que o sucede, em escala de produção, quando Baudrillard afirma que o clone é a materialização do duplo por via genética, podemos afirmar que Kac o faz por via poética. Kac produz uma clonagem poética, eis o seu alcance, a sua forma de reprodutibilidade técnica em “História Natural do Enigma”.

Mas, isto seria intencional no poeta? Ou toda esta reflexão que liga morte e escrita é também involuntária? Ou melhor, como a busca da imortalidade em Kac se configuraria em termos teóricos no experimentalismo e numa tradição de vanguarda do poético? É certo que, ao tentar acoplar literatura ao espaço virtual, Eduardo Kac “(...) *en su producción poética, sobrepasa con mucho lo imaginable dentro de los estrechos límites de la escritura convencional*” (PICOS, 2006, p. 105). No entanto, partindo também de Derrida, segundo Teresa Vilariño Picos, não há sombra de dúvidas que as poesias de Eduardo Kac “(...) *se inscriben en una larguísima tradición, vanguardista*” (PICOS, 2006, p.106). Na verdade, pouco importa. Nesta obra em questão, não poderíamos assumir em Kac qualquer responsabilidade autoral, posto que a própria obra somente se torna obra se acatarmos a ilusão de que se trata de um fragmento vivo, celular, do autor mesclado em uma outra forma viva.

⁸ É sabido que, desde os anos 80, obtém-se ratos transgênicos gigantes mediante processo transgênicos, usando de hormônios de crescimento humano. A combinação de DNA humano com mamíferos tem ocorrido em muitos experimentos de fusões que vem sendo produzidos, gerando híbridos bizarros. Pesquisadores bielo-russos, em 2009, tentaram experimentos para que cabras produzissem leite humano, modificando-as geneticamente. Células humanas tem sido fundidas com outros animais como vacas, porcos, coelhos e ratos, criando animais transgênicos (pela chamada “transmissão genética horizontal”) com fins utilitários e científicos: busca de novas matérias primas; obtenção de proteínas; resistência a enfermidades; doação de órgãos e melhoramento de plantas, dentre outros fins.

Outros (c) “*ontos*”, como obras. Ao investigar a poesia do corpo como performance, em Kac, Bianca Tinoco disse:

Analisando os primeiros trabalhos artísticos de Kac, é possível localizar um aparente paradoxo: o poeta fez a experiência de realizar suas obras no espaço urbano, arriscou-se a ser alvo de reações violentas ao questionar tabus envolvendo a sexualidade, e depois retornou ao papel com a série *Pornogramas*, aquela que julgou ser a melhor expressão de suas idéias ligadas à escrita do corpo no espaço. Cabe aqui esclarecer a posição do próprio Kac, para quem as obras em questão fazem parte da incursão dele na literatura. Ou seja, ele lançou mão da performance como um meio, um recurso para dar corpo à poesia. As ações na rua, seguindo esse raciocínio, seriam como rascunhos, experimentos preliminares na busca de uma inscrição que, mesmo corporal, se tornasse definitiva e capaz de ser folheada, impressa, lida em um tempo e espaço distantes de sua realização (...) (TINOCO, 2010, p.125)

Edunia é ela um nome impróprio que se assina a si mesma, qual uma experiência surreal? Estamos na transgressão que Foucault aponta como base do literário, na triangulação linguagem-obra-literário. Deste modo, Eduardo Kac não se torna o autor da obra, mas o pai de um novo estatuto ontológico, no caso, de uma obra-autor, uma “flor-escritura”, designando uma inevitável relação de parentesco real com aquilo que poderíamos chamar como sua obra. Notemos que a relação hierarquizada de autor/obra, inventor/invento, ou de pai/filho, se subverte quando Kac não se torna autor, mas o pai que se doa ao filho-autor (doa o seu sangue pela obra), transmitindo-se biologicamente como gene-autor à obra, como pai ao filho, o pai de uma obra que se atua a si mesma, que se auto autoriza, exigindo um nome próprio para realmente existir. E que, assim sendo, jamais seria anônima, que se entregaria ao anonimato impossível. Ou seja, que se faz autoridade autoral (a partir do processo transgênico de criação que passa pela doação de sangue do autor à obra) como se o batismo se se tratasse de uma relação mais que filial ou jurídica, a qual não poderia escapar. Uma relação filial em que ela se torna, igualmente, o *pater*, o pai, o *auctor*, de si mesma, e para tanto, carece de um nome próprio, mesmo que sempre impróprio (para aludir derridianamente). Sem este batismo, não haveria obra poética, apenas o experimento puro como obra de engenharia genética.

Se sem batismo, não haveria obra em Kac, isto se confere, também, do mesmo modo como nenhuma obra poética pode ser anônima, segundo Foucault. Não chegaria a afirmar que o que faz Kac, em “História Natural do Enigma”, seria uma forma de “instauração de discursividade”, nos termos que nos ensinou Foucault, em “O que é um Autor?”. Quer seja, uma classe distinta de autoria que se poria, “na direção de uma espécie de costura enigmática da obra e do autor” (FOUCAULT, 1992, p.26). A costura enigmática de que dizia Foucault tem a ver com se instaurar discursos que, mais que discursos, seriam campos discursivos, qual seja, a psicanálise ou o marxismo, por exemplo. Mas, hipoteticamente, se aceitássemos

contraditoriamente que a poesia transgênica vem a ser uma instauração de discursividade, nos resumiríamos a apenas uma das linhas possíveis de interpretação disso tudo, de *Edunia*, etc. Ou seja, precisaria ainda de tempo para se pensar a crítica transgênica, como a ecocrítica, no sentido de campo de discursividade, mesmo que percebêssemos indistintamente todos os escritores de “escrita vegetal”, todos os poetas-escultores-arquitetos-biólogos (das obras plásticas de Laura Cinti ou Anna Garforth à cosmologia poética de Luis Serguilha ou a mecânica dos fluidos de Alexandre Guarnieri, por exemplo). Ou seja, entraria aqui, neste contexto, como uma linha de discurso, no experimentalismo atual que costura vida (*bios*, processos orgânicos, mundo vegetal, etc) e escritura (poesia, holografia, instalações, livros, etc).⁹

Mas os discursos "literários" não podem mais ser aceitos senão quando providos da função autor: a qualquer texto de poesia ou de ficção se perguntara de onde ele vem, quem o escreveu, em que data, em que circunstâncias ou a partir de que projeto. O sentido que lhe é dado, o *status* ou o valor que nele se reconhece dependem da maneira com que se responde a essas questões. E se, em consequência de um acidente ou de uma vontade explícita do autor, ele chega a nós no anonimato, a operação é imediatamente buscar o autor. O anonimato literário não é suportável para nós; só o aceitamos na qualidade de enigma (...) (FOUCAULT, 1992, p.16)

É um jogo de espelhos de inadequações que representa, para pensar assim, dois problemas da infinitude que são, mais que foucaultiana, de ordem blanchotiana. Primeiramente, o velho problema da ausência, do impossível blanchotiano da obra, a questão da obra interminável, da palavra infinda do escritor. Por outro lado, o problema do espelho infinito de toda linguagem ao qual se referiria Foucault, inspirando-se em Blanchot.

Mas em que consiste o próprio fato de ser poeta? Este ato de escrever é dom, um dom silencioso e misterioso. Mas o seu preço? À noite, a resposta reflete sempre aos meus olhos com uma nitidez ofuscante: é o salário recebido das potências diabólicas a que se serviu. Esse abandono às forças obscuras, esse desencadear de potências habitualmente mantidas sob controle, essas ligações opressivas e impuras, e tudo o mais que se passa nas profundezas, saber-se-á ainda algo a seu respeito, no alto, quando se escrevem histórias em plena luz, em pleno sol?... A superfície conservará disso algum vestígio? Talvez exista ainda uma outra maneira de escrever? (BLANCHOT, 1986, p.68)

O fato de ser poeta, escritor, alude, em Blanchot, a um dom misterioso (de Kafka, citado por Brod) ou melhor, dom “enigmático”. Dom silencioso e profético que notamos, aqui, cintilando em Kac, mais especificamente em *Edunia*, sua flor do mal, sua flor-escritura nascida, da noite para o dia, qual uma semente kafkiana caída nas frestas suspeitas de um

⁹ E não seria o caso, neste ensaio, posto que queremos nos focar apenas em Kac, nas suas peculiaridades poéticas com a petúnia híbrida.

terreno de abandono às mesmas forças obscuras, noturnas. Poetunia. Uma outra maneira de escrever? Outra maneira de inquietar o literário?¹⁰

Nesse sentido, pensar nesse agenciamento Kac/Kafka, incide em Blanchot: autor que, notando como Kafka, a tarefa do poeta qual uma tarefa sempre profética¹¹, perguntava-se sobre esta confiança na escritura como salvação, a questão de que a arte tão-somente é, não é justificada, assim como a escritura. O escritor, esta espécie de escravo sem ser de algo que apenas é. “Escrever é conjurar os espíritos, é talvez os libertar contra nós, mas esse perigo pertence à própria essência do poder que liberta (...)” (BLANCHOT, 1989, p.68).

ESCREVO, ESCRAVO, ESCAVO

Como diria Foucault, “escrever hoje está infinitamente próximo de sua origem. Isto é, deste ruído inquietante que no fundo da linguagem anuncia, logo que se abre um pouco o ouvido, aquilo contra o que se resguarda, e ao mesmo tempo a quem nos endereçamos” (FOUCAULT, 2009, p.53) Em Kac, então, noto uma relação ontológica com o poético, esta “consciência da infelicidade” do dom da escrita kafkiana, apontado por Blanchot, ou este ruído na obra de arte¹², em que a fuga da morte é simbolizada pelo viés experimental da transcendência do próprio conceito de poesia, ou de literário. Ou mesmo, do próprio conceito de criação, uma vez que, ao produzir, tanto os holopoemas quanto uma obra como a *Edunia*, a qual permanecemos a nominar como biopoesia, o que faz em primeira instância é um exercício provocativo e instintivo¹³ de reflexão ontológica. E não o seria, ao contrário, uma

¹⁰ Esta outra maneira de inquietar a própria linguagem já notada na gramática moderna, desprovida de finalidade, onde a palavra não é e não se reduz mais à sua mera função de atributo, o que me lembra aquela “fome da Palavra” que articulava Barthes em “Existe uma escritura poética”: fome comum aos signos supernutritivos, enciclopédicos, da modernidade. Fome similar à que leio em obras de Kac, no sentido em que “faz da fala poética uma fala terrível e inumana” (BARTHES, 1971, p.61). Palavra como unidade reduzida, desde a poesia moderna, à contenção simultânea de infinitas acepções, deixando de ser um nome próprio, exatamente, par ir se tornando uma espécie de caixa de Pandora, que reivindica a aventura hermenêutica do leitor. Palavra que, fugindo da representação, “não é mais atributo, é substância” (BARTHES, 1971, p.56). Logo, quem consome essa fome, ou seja, o leitor faminto, os fãs de Kac, ou outros poetas, vem a ser este expectador colocado ante a loucura da própria linguagem, ou a loucura e a violência que significa delimitar o mundo pelo processo limitado da criação. Assim, essa descontinuidade faz da palavra outra coisa, faz, quero crer, a possibilidade mesma de outra coisa ser a palavra, a possibilidade de se ler a mesma descontinuidade nas obras visuais de Kac que sequer possuem mais que uma palavra, como “*Edunia*” (ou não possuem palavras?).

¹¹ Não me aprofundarei, aqui, neste conceito que Blanchot apura melhor em “O Livro por Vir”.

¹² Pergunto-me: Ruído ouvido também pela orelha implantada no braço, com a *body Art* do australiano Stelarc (Stelios Arcadiou), artista que, podemos pressupor, influencia intensamente a Eduardo Kac.

¹³ Quando ponderamos se “*Edunia*” pode ser lida como uma obra instintiva ou institucional, não queremos aludir ao instinto humano de fuga da morte, por exemplo, mas, aqui dizemos de instintos e instituições, pensando mais em termos deleuzeanos. Se contrapusermos instintos *versus* instituições, como o fez o filósofo francês, vemos que a perfeição do instinto tem a ver com a espécie, quanto mais perfeito esse instinto mais pertence à espécie, mas, por sua vez, o instinto na sua forma-instituição quanto mais perfeito mais individualizado o é. A

mera novidade contemplativa ou uma arte como compensação da infelicidade do poeta ante a morte, mera instituição representativa. A consciência da infelicidade e da morte não é sua compensação.

Trata-se de uma dilatação do conceito de escritura que, ao tocar inteligências instintivas, desafia intensamente, no espaço e no tempo, o logocentrismo da relação poeta/poesia. É uma obra totalmente consciente de si mesma. E, nisso, como vemos, estamos a compreender esta obra, como coisa morta, como sendo literatura poética, e a literatura, como coisa viva, como sendo esta obra poética. Estamos a compreender *Edunia* não apenas como o nome próprio de uma obra, mas como o nome impróprio de toda obra (uma obra batizada e publicada, em Blanchot, trata-se apenas de um livro a mais no montante de uma obra sem fim, que só se finaliza, se abandona, com a morte do autor). Estamos a compreender *Edunia* como um nome próprio. O estranho nome próprio que (se) assina e (se) atesta uma materialidade de extrema inovação como literatura, como escritura, uma arquitetura escritural, e não como mera arte plástica, curiosidade transgênica para contemplação científica ou estética, ou seja, não como um novo artefato a ser exposto em museu. É uma obra que precisará ser cultivada depois, para realmente existir, independentemente de qualquer leitor, expectador. Kac resumiu-se a um “escrevo” de si mesmo, um “escravo” de si mesmo, pois terá que passar a vida regando esta obra, até sua morte, ou seja, regando a si mesmo. Narcisismo botânico. Um espelho de narciso¹⁴.

Pensar os limites da linguagem e da escritura vem a ser um dos traços de Kac. O papel em branco não pode ser o único suporte da escritura, ao adverso, o próprio espaço pode o ser. Eis um dos argumentos da holopoesia, em verdade. Mas tara tal, teríamos que notar o papel em branco como uma plenitude e não uma ausência de linguagem, tal como o faz Leonardo Almeida, desde Foucault, atentando para este suporte clássico da escrita, o papel em branco, e questionando-o como o “espaço onde a literatura floresce?” (ALMEIDA, 2008, p.271).¹⁵

instituição acaba sendo nossa forma de instinto individualizada, porque cabe à inteligência o que chama aperfeiçoamento do instinto. No entanto, esse aperfeiçoamento técnico do instinto em forma de instituição não passa de um tornar mais imperfeito o instinto. Nosso sistema de antecipação das ocorrências naturais ou artificiais do mundo é apenas um dado da inteligência institucional que integra as circunstâncias da vida numa ordem outra, assim “anoitece porque nos deitamos, comemos porque é meio dia (...)” (DELEUZE, 2006, p.136). A instituição produz e constitui os modelos que nos ancoram em comunidade e nos enterram num paradoxo social, não nos deixando simplesmente viver e aproveitar a luz como uma petúnia o faria. Nesse sentido, acredito que “*Edunia*” também vem a ser uma obra que denuncia, mais ou menos deleuzeanamente, que nossas instituições nos fazem uma espécie de animal despojado da espécie. Esta obra de Kac simboliza a neurose institucional da civilização, a neurose técnica que afeta nosso desejo de transcendência dos instintos. Revela, de certo modo, a questão de que o instinto não é, em si, um fator primitivo, biológico, fisiológico, mas sim, nos termos de Deleuze, “o homem não tem instintos, ele faz instituições” (DELEUZE, 2006, p.137).

¹⁴ Não teria sido interessante se esta obra, como flor ornamental, ao invés de uma petúnia, tivesse-se escolhido um narciso? Existem narcisos rosas.

¹⁵ Leonardo Almeida, indicando a relação da linguagem com a morte no conceito de literatura em Foucault, a partir da relação com a fuga ou transcendência da morte - desde, por exemplo, o texto “A Linguagem ao Infinito” - afirma: “Foucault (2001b), em “A Linguagem ao Infinito”, expondo a relação da linguagem com a

Como apontou Foucault, em Bruxelas, “Na verdade, assim que uma palavra é escrita numa página em branco, que deve ser a página de literatura, a partir desse momento já não é mais literatura, vale dizer que cada palavra real é de algum modo uma transgressão, (FOUCAULT, 2016, p.83). Poderíamos arriscar sobre a obra *Edunia* – estando na condição de “nomeação nua do que está no extremo do que se pode dizer” (FOUCAULT, 2009, p.54) – que nela haveria, ali também, um certo gesto de transgressão que passa por um “sadismo botânico”. O seu modo próprio de “escrever para não morrer”, seu modo de escrever, escavar. Cavar sua cova, preparar sua morte, seus espíritos, sua morte para não morrer (pois, paradoxalmente, o autor é morto, em Barthes, em Foucault, é cadáver em Blanchot, é suicidado pela sociedade em Artaud, enfim, esta relação com a morte impossível de afugentar pelo artista). O autor é escravo do que escava. Seu gesto de escavar, escrever, se tornar escrita. Nunca um gesto precisamente ou unicamente material (produção de um objeto ou um produto chamado obra) mas, antes de mais nada, um dom essencial que se desdobra infinitamente: trabalho escravo.

Contudo, o que não leva a outro lugar que não a própria consciência da morte, revela o sadismo no sentido paralelo ao que Foucault, em “A Linguagem ao Infinito”, definiria na relação com morte e escritura, postulando o objeto do sadismo como algo dado numa relação infinita da transgressão. Diria Foucault, ao pensar o estranho limite da obra de Sade, dirigida a ninguém: “o objeto exato do ‘sadismo’ não é o outro, nem o seu corpo nem a sua soberania: é tudo aquilo que pôde ser dito. Mais longe, e também recuado está o círculo do mundo, no qual a linguagem se desdobra” (FOUCAULT, 2009, p.54). Somos levados a entender *Edunia*, como poesia transgênica, como um novo gesto sádico que arrasta uma tradição no primordial elo de Kac com a articulação do pornográfico desde os anos oitenta. Aqui, na sua obra-autora, obra-atriz, Kac une não apenas traços potenciais do pornográfico, do obsceno, na imaterialidade do espaço, como na holopoesia, afligindo a relação da escritura com seu suporte, como ele comete esta tortura sádica com toda poesia, no símbolo da flor humanizada.

morte, apresenta-nos sua forma de análise chamada de ontologia da literatura. Ela é uma analítica que leva em conta o ser da linguagem, observado aqui como repetição, sendo a literatura uma forma constitutiva da reduplicação da linguagem. Nesse texto, Foucault mostra-nos que tanto a escrita quanto a fala têm um caráter de fuga em relação à morte. “Escrever para não morrer, [...], ou talvez mesmo falar para não morrer é uma tarefa sem dúvida tão antiga quanto a fala” (Foucault, 2001b). Em outras palavras, a linguagem, deparando-se com o vazio que tem a morte como indicativo, torna-se motivo de comunicação. Svenbro (1998), ao situar a prática da leitura e da escrita na Grécia Antiga, marca-a com seu caráter eminente de produção de kléos (Glória). Fala-se, ou escreve-se, na Grécia, para se produzir a glória incontestável dos heróis, e a sua propagação nada mais é do que um modo de immortalização, ou melhor, de perpetuação do herói, para além de sua própria morte. Foucault assinala que “a morte é, sem dúvida, o mais essencial dos acidentes da linguagem (seu limite e centro)” (Foucault, 2001b, p. 49). A relação de linguagem tecida com ela e contra ela faz brotar uma espécie de murmúrio, uma dobra, uma reduplicação, pois a linguagem se atualizaria repetidamente no movimento inexorável da luta contra a morte.” (ALMEIDA, Leonardo Pinto, 2008, p.270)

Kac faria, assim, algo da ordem da pós-filologia também em sua obra *Edunia*, se a consideramos como uma poesia no espaço. A possibilidade de leitura “diferencial e infraleve” da poesia, como diz Daniel Link sobre a técnica do holopoema de Kac. Cabe perguntar, exatamente, o que seria o holopoema? Como pode haver uma dada poesia que ultrapassasse a filologia tradicional, constante nesta manifestação holopoética de Kac?¹⁶

Para pensar esta concepção de “pós-filologia” em Eduardo Kac, vamos a Daniel Link. A apresentação de duas mãos ao livro “Poesia Contemporânea. Voz, imagem, materialidades”, feita por Ida Alves e Celia Pedrosa, nos diz que, no ensaio “A poesia na época de sua reprodutibilidade digital”, de Daniel Link, ele: “demonstra como a atenção ao detalhe e à repetição implica a possibilidade de produção de diferença que, ao contrário da filologia tradicional, desestabiliza toda a unidade, levando ao redimensionamento da ideia de especificidade subjetiva, discursiva e artística.”(ALVES, PEDROSA, 2016, p.9). Link, em seu artigo que atravessa Kac, busca examinar a situação contemporânea da poesia (poesia “transmidial”), na sociedades pós-humanísticas em que vivemos, onde elas “não apenas nos colocam problemas políticos, mas também assinalam um novo umbral de indiscernibilidade para o estético e o político (a impossibilidade do processo de nomeação, o *queer* por todas as partes)” (LINK, 2016, p.19). Partindo do pressuposto de que, se estamos diante de novas formas de política, também o estamos diante de novas formas de leitura, Daniel Link busca um passeio “pós-filológico” pelos bosques do artifício de tantas indiscernibilidades e obscenidades que situa nosso tempo. “Esse efeito fica bem evidente também em sua abordagem da produção poética de Eduardo Kac, na qual focaliza modos de articulação entre palavra e imagem efetivados no trânsito entre o pornográfico e o holográfico, o material e o virtual, o corpo e a máquina, o estético e o científico.” (ALVES e PEDROSA, 2016, p.9) Link assim o faz, mostrando sua apreensão ao citar o texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” e o fato de que as preocupações de Benjamin poderiam se tornar em breve “objeto de nostalgia” (LINK, 2016, p.23). Link nos lembra que um projeto pós-

¹⁶ “El artista brasileño ha sido quien mejor ha definido qué es y en qué consiste un holopoema: ‘Un poema holográfico, u holopoema, es un poema concebido, realizado y exhibido holográficamente. Esto significa, en primer lugar, que el poema se encuentra organizado utilizando una geometría no lineal en un espacio tridimensional inmaterial y que a medida que el lector o el espectador lo observa, el poema muta y da lugar a nuevos significados. De esta manera, mientras el espectador lee el poema en el espacio —es decir, se mueve en relación al holograma— él o ella constantemente modifica la estructura del texto. El holopoema es un evento espacio temporal: evoca procesos de pensamiento, y no su resultado (Kac, 2000b: 1)’. ¿Cómo se configura, entonces, un holopoema?, ¿qué peculiaridades tiene que lo hacen interesante y distinto en el marco de la hiperpoesía? Un holopoema es un poema de elaboración mucho más compleja que la del poema hipertextual y en ningún caso deben confundirse”. (PICOS, 2006, p.107)

filológico teria liame com aquilo que Agamben chamaria de uma filologia voltada a si própria.¹⁷

Dentro de sus márgenes, surgía en 1983 la llamada holopoesía. Un poema holográfico es un poema concebido, realizado y exhibido holográficamente y obliga a que el lector trabaje con un nuevo artefacto espacio-temporal, en el que su papel de receptor se metamorfosea necesariamente en el de un espectador que debe observar, y después recomponer, las modificaciones de una creación que evoca procesos de pensamiento y no su resultado. La holopoesía propone un original territorio dentro de la exploración poética, en el que se cuestionan, obligatoriamente, la ontología, la epistemología y la pragmática de la creación lírica. (PICOS, 2006, p.112)

Como vemos, segundo Sanches, cabe insistir em defender a holopoesia como escritura/escrita, um fazer de obra que se confere na holografia, e onde, independentemente das concepções que Eduardo Kac tenta reservar para explicar sua obra, o jogo da escrita não é fechado ou um jogo dominado e subjugado por canonizações¹⁸. Link destaca uma biografia cruzada, ele recorda que a produção obscena de Eduardo Kac tem a mesma idade que a computação, posto que em 1983, já afastado da Gang, escreveu ou inventou o seu primeiro “holopoema” e em 1985 fez a sua exposição de holopoesia no Museu da Imagem e do Som, tratando, como diz Link, “de levar a poesia ao espaço (de tira-la da forma livro, da forma mercadoria), mas sem a presença do corpo (do artista): o poema é um assunto do ar e da luz, nada mais” (LINK, 2016, p.34)

¹⁷ Link nos lembra que um projeto “pós-filológico” teria liame com aquilo que Agamben chamaria de uma filologia voltada a si própria. Uma filologia que não tomasse, desta maneira, apenas o passado, mas também, o presente vivido. Acreditamos que este sintoma crítico de uma mirada obsessiva em função do presente, mesmo quando se visa o passado, tem a ver com o pressuposto conceitual arqueológico em Michel Foucault, ou melhor, o modo com o qual Foucault defendia há tempos, mesmo em sua primeira fase, por assim dizer (fase anterior à influência mais pesadamente nietzscheana na fase genealógica), uma “arqueologia” do presente. Nos referimos a um botar em questão, sempre como ação contemporânea, o próprio ato hermenêutico, na relação com o “hoje”, no instante mesmo em que se visava uma “leitura” de eventos ocorridos. Teria a ver também, assim, com uma dessacralização da linguagem histórica e a constatação foucaultiana de sua descontinuidade. Vale lembrar que Daniel Link é um grande leitor de Foucault, assim como Agamben, evidentemente.

¹⁸ “*El soporte paciente y activo, el soporte como máquina de impresión también. Sin dejar estimularnos más por una constatación tan sugerente como ésta, la forma según la cual Kac entiende cualquier tipo de escritura excluye la cohabitación de la paciencia o de la impaciencia: se trata más bien de una escritura originaria, donde la huella ya no se distingue de su soporte y hacen uno, son uno, excluyendo todo el trabajo de la huella, de la impresión y del archivo. Mientras, con la holografía sucedería todo lo contrario, que aquí supone e impone decir que sucede lo mismo, es decir, que el soporte de la holopoesía, y a Kac verdaderamente le hubiese gustado que no tuviese soporte alguno, mejor dicho, todo el texto de Kac quiere vendernos la moto de que la holopoesía no tiene soporte y es anarquivable en sentido absoluto. Una concepción así de la escritura no deja de pasar por mítica e inservible, y lamentamos señalarle a E. Kac que por suerte el juego de la escritura (impresa en libro habríamos de decirle para que acaso nos comprendiera mejor) no se encuentra clausurado ni es, como él pretende, un juego de llaves o de pases, juego dominado, reducido y subyugado en todo momento por su texto canonizante, canalizante, por la clave o clavícula angular de la oposición libro(escritura) / holograma(holopoesía). También lamentamos hacerle saber que en nosotros sí ha dejado, como poco, una huella imborrable estas palabras de Jacques Derrida: Il faut penser la vie comme trace avant de déterminer l'être comme présence”.* (SANCHES, 2004, p.7)

Em 1982, enquanto Paul de Man proclamava o retorno da filologia, a revista Time deixou de lado a tradicional eleição de ‘*The man of the Year*’ para pôr na capa o computador como ‘Máquina do ano 1982’. A capa mostrava um computador pessoal sobre uma mesa e um homem sentado ao lado, com a aparência um pouco desconcertada. Em 2006, a Time repetiu a ocorrência e colocou na capa desta vez uma tela em que podia se ler ‘*YOU*’ [você] e debaixo: ‘*Yes, you. You control the Information Age. Welcome to your world*’ [Sim, você. Você controla a era da informação. Bem-vindo ao seu mundo]. O homem do no era então o usuário libertário do computador.” (LINK, 2016, p.30)

Daniel Link lembra que Kac, para além de mero toque à pornografia, apresenta o corpo como “infraveve” (LINK, 2016, p. 33), liderando, durante os anos em que o computador ocupava a capa da Time, e também se anunciava o retorno da filologia, o “Movimento de Arte Pornô” (LINK, 2016, p.33). Kac apresentava-se publicamente nas cenas cariocas, exibindo textos gritados. Bianca Tinoco situa, por sua vez, Kac como um poeta performático, que continua poeta embora um poeta que abriu mão do suporte clássico da poesia, e que “ao se expor na rua, em contato com os ouvintes, o artista abriu mão da segurança do papel para encarar as reações às obras dele, nem sempre positivas” (TINOCO, 2010, p.121). Hoje em dia, após a fase “griante” de Kac, em *Edunia*, temos, por sua vez, um prolongamento dessa poesia sem papel, sem suporte, onde reina o silêncio, a ausência do corpo, esse enigma calado dos genes que se revelam apenas na superfície que é a vida pura, quando exposta, o que entra em linha de conta, o que entra em cena, como obsceno. Assim, o obsceno (o que estava na calada da noite, prescrito no interior) parece desabrochar agora mais que o simples pornográfico (na exposição diurna nos locais públicos cariocas), do começo da carreira de Kac.

UMA ESCRITURA POÉTICA?

Barthes, no texto *Existe uma escritura poética?*, concluía a distinção essencial entre a poesia clássica e a poesia moderna, mostrando que a escritura poética já teria acabado, desde tempos, com a linguagem moderna.¹⁹ As palavras no sentido clássico, são imitação da linguagem oral, comunicativa, e seguem uma dada matemática, uma álgebra, em sua forma de

¹⁹ Compreendendo que quando linguagem poética não mais recorre ao conteúdo do discurso, ou de uma ideologia específica, “não há mais escritura, só há estilos, através dos quais o homem se volta completamente e enfrenta o mundo objetivo sem passar por nenhuma das figuras da História ou da sociabilidade” (BARTHES, 1971, p.64). Barthes ressaltava o diferencial de toda a estrutura linguística provocada pelo abalo da poesia moderna, fundadora da primazia dos estilos sobre o culto da Palavra, onde passa a ser possível olhar para trás, como espécie de Orfeu blanchotiano, digamos, e notar o preciosismo da poesia clássica que, por tradição, trazia como impossível a hereditariedade de estilo. Impossível posto que sua qualidade era, precisamente, formal e expressiva (exprimira um conteúdo de pensamento). Contrastando com a linguagem poética moderna, como trama signíca, nota-se que o que seria próprio da economia da linguagem clássica estava submetido à neutralização formal, mantendo uma densidade uniforme, em termos composicionais.

composição como palavras retraídas, “desgastadas num pequeno número de relações sempre iguais” (BARTHES, 1971, p.58). Por sua vez, a poesia se torna, modernamente, uma linguagem cuja projeção de sentido vem a ser indisciplinada, imprevisível. Mesmo como suporte escritural (a *holopoesia*²⁰ de Kac é um exemplo a mais do que derivou a escrita poética no século XX e XXI). Notando a produção experimental de Kac, *Edunia* - porque se, para Barthes, toda escritura moderna é marcada pela hesitação de si mesma como linguagem – como uma “escritura poética”, traçaremos relações com esta abrangência. Se o que marca o que é o poético não vem mais a ser uma baliza formal e sim esta “fome” signica, esta ruptura com a própria linguagem como algoritmo humanista e coletivo, totalmente incontrollável, ela acaba se opondo a toda função social da linguagem. E, assim, o nome próprio “*Edunia*” reduz-se a um estado zero de significação, tal como um verbete de enciclopédia. Vem a ser uma palavra impossível de ser orientada de antemão, sendo enciclopédica e imprópria, sendo uma contenção de todas acepções improváveis que possa vir a assumir uma relação futura de sentido. É, nisso, não apenas um neologismo que batiza na função nome-próprio “*Edunia*” uma obra a mais de Eduardo Kac, mas, em si mesma, uma palavra descontínua, nos pressupostos barthesianos que abraçamos, já presentes desde o fundamento da poesia moderna, já presentes, em, por exemplo Baudelaire, antes dos surrealistas e dadaístas, onde toda palavra pode apenas abalizar um mundo ainda não preenchido.²¹

Mas, voltando à holopoesia, Daniel Link segue o raciocínio de Antonio Viñuales Sanches, que redefine a holopoesia de Kac do seguinte modo: “uma escrita em que o traço não se distingue do seu suporte e os dois fazem um” (LINK, 2016, p.32).²² Estamos a falar,

²⁰ “*En la confección de sus holopoemas se distinguen varias etapas de gestación muy marcadas: en primer lugar, el poeta selecciona las palabras apropiadas y las relaciones entre ellas. En segundo lugar, y una vez que los términos han sido encontrados, se sirve del software específico en tres dimensiones y de aquellos programas de animación imprescindibles para moldear las características que tendrá el holopoema. En tercer lugar, y una vez que el holotexto poético está confeccionado, su momento estelar es el de la comprobación visual, mediante una serie de monitores electrónicos que reproducen, en blanco y negro y en celuloide, lo que será el resultado último. Finalmente, surge la etapa del holograma, en la que el celuloide se concreta en diseño holográfico (...)*” (PICOS, 2006, p.108)

²¹ Como proferiu Barthes: “Essas palavras poéticas excluem os homens: não existe humanismo poético da modernidade: esse discurso de pé é um discurso cheio de terror, vale dizer, que põe o homem não em contato com outros homens, mas com as imagens mais inumanas da Natureza; o céu, o inferno, o sagrado, a infância, a loucura, a matéria pura, etc. (BARTHES, 1971, p.63)

²² Sanches, como um crítico derridiano, observa a holopoesia de Kac como fenômeno de escritura que denuncia/anuncia o fim da escritura, porém uma escritura que revela uma dada natureza sobre a própria escrita, tal como, quem sabe, Derrida o faz desde o campo filosófico. O fim transcendental da escritura como secundária (postulado fonocêntrico) estaria também dada na poesia de Kac, em suas vibrações criativas. A concepção logocêntrica do texto sob o primado da fala deve ser repelida por Kac, segundo Sanches, posto que aparentemente a holopoesia deste tem como efeito a suspensão das dicotomias e um colocar em potência a escrita em cena, ou uma arte como uma forma de escrita. E, se Viñuales Sanches o faz no caso da holopoesia em que a imaterialidade é excêntrica, aqui, do mesmo modo, tentamos (por que não poderíamos?) verificar a obra-petúnia, como uma arte escrita, com todas as implicações filosóficas e teóricas que acarreta. Notamos a “História

independentemente de categorizações mais fechadas, impostas pelo próprio autor, de uma nova poesia visual, uma nova sintaxe no espaço, que não situa apenas o expectador, o leitor, numa dinâmica contraditória, mas também o próprio autor, o desestabilizando completamente como conceituação. Estaríamos em um “segundo adeus” à história literária, na perspectiva do autor:

Para Eduardo Kac, a nova holopoesia permitia dar o primeiro adeus à história literária: de agora em diante, anunciava naquela época, a mecânica quântica será mais importante que Mallarmé para o desenvolvimento da nova poesia. A ‘nova poesia visual’ permite uma sintaxe em movimento, ou melhor, uma gramática da transformação, em que as palavras podem mudar de categoria, em que os verbos mudam de tempo, ou de modo, ou de aspecto e em que as palavras passam a ser figuras e as figuras, palavras: a impossibilidade do nome ou o nome retrocedendo incessantemente. (LINK, 2016, p.34)

Ou, para Sanches, a imaterial poesia de Kac como forma de escrita faria despontar, suspensivamente, um dado em sua natureza, o que revela um paradoxo já constituinte na escrita antes mesmo da holopoesia, posto que esta, como técnica, vem a ser o demonstrar que a técnica em si mesma se desloca em cena, ou para a cena (obscena)²³. Dá-se quase como uma técnica pura, pois se fosse realmente pura não poderia ser escrita. Logo, para Sanches pensando Kac, a técnica, então, não estaria, não poderia estar, desde a holopoesia, numa oposição à escrita. Ou seja, numa dicotomia do tipo técnica *versus* escrita, posto que quem sabe a holopoesia demonstre que a escritura é uma técnica, uma forma técnica. Espectralizando, fantasmalizando, uma analogia que comumente achávamos que a escrita possuía com relação ao seu conteúdo transmitido, como que esta fosse uma forma unicamente representativa de apresentação, uma forma pura do enunciado, quando de fato, não deixa de ser um modo fantasmático e impuro.²⁴ Sanches evidencia que Kac, a partir de uma poesia holográfica que mescla diferentes processos sígnicos, visa, por sua vez, defini-la na evasão como estratégia, ou pressuposto, em sua poesia, no falar sobre a holopoesia, pois seria um

Natural do Enigma” como uma antimodernidade, uma modernidade que anuncia, como Baudelaire, em si mesma, o fim da própria modernidade, o fim da própria cientificidade.

²³ “Una teleología de la presencia, del acto (energeia) como presencia (parousia), que sirve de base a la oposición no simétrica ente potencia y acto es lo que queda puesto en entredicho en esta pregunta por el archivo y el tiempo del archivo, y es en este sentido en el que nos preguntamos nosotros qué es lo que hay, qué de nuevo hay en un fenómeno como la holopoesía que, siendo escritura, participando de lo que creíamos conocer hasta el día de hoy como escritura, que nos revela cierta naturaleza acerca de la escritura misma.” (SANCHES, A. 2004, p.2)

²⁴ “O la escritura desvela una característica nueva en su naturaleza, desvelándose a sí misma como otra, pero de una forma que es otra que sí misma siendo a un tiempo la misma, lo que –y he ahí la importancia de esto– excluiría, a mi modo de ver, el protagonismo en la puesta de escena de la técnica, es decir, la relevaría en la escena de su puesta en escena, saldría empujando a escena, o por otro lado es la propia técnica quien desplaza de la escena a la escritura, y es entonces que, en el caso opuesto al anterior, estaríamos hablando de una técnica pura y no de una escritura. Ni la una ni la otra: y si entonces no es ni la una ni la otra ¿cuál? Retomemos la pregunta ¿qué de nuevo hay? Pues la técnica (...)” (SANCHES, A. Id. Ibid.)

modo que escapa do mote da escritura, da questão do livro, livrando-se da responsabilidade, para falar da técnica²⁵. Floresce uma obra-progênie, num mundo onde a produção de espetáculos e obras espetaculares não apenas movimentam o capitalismo, objurgado teoricamente pela escola de Frankfurt ou por Baudrillard, mas gera simulacros de novas inteligências, vibrações criativas que podem inflacionar uma recusa da própria inteligência humana, do jogo do que é o literário (o jogo do mundo, também). A superação de limites físicos e biológicos a partir de conjecturas poéticas da imagem e da experiência é uma constante da forma de *Body Art* que Eduardo Kac herda como característica biopoética - ou que, ao menos, reserva algum traço de relação, com sua *Edunia*. Continuo supondo que Kac “escreve” para não morrer. Não se trata apenas do uso inovador de tecnologia em si, mas de tender a uma exposição provocativa que desponte, em menções antes improjetáveis, o arcaico do humano, do corpo humano, o obsoleto da matéria, do suporte, do papel, do espaço, da vida, testando novos limites à reprodutibilidade da obra de arte e da escritura. Trata-se de escrever de dentro para fora, não em folhas de papel, nem mais no espaço puro, mas em pétalas cor-de-rosa reais, com tintura de seu próprio sangue.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. “Existe uma escritura poética”. In: *O Grau Zero da escritura*, São Paulo: Cultrix, 1971.

BAUDELAIRE, Charles, *Les fleurs du mal – suivies de Petits poèmes en prose*. Paris: Bordas, 1949.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacro e simulação*, Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D’água, 1981

_____. *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona: Anagrama, 1991.

CALERO, Juan Ramón Lacadena. “Transgênesis”. In: *Genética e Sociedad*. Instituto de España. Real Academia Nacional de Farmacia. Madrid: Realigraf, 13 de enero de 2011.

²⁵ “Kac, mediante este movimiento o estrategia se las va a componer para librarse de un plumazo, ¡pásmense! de la escritura y de la cuestión del libro, para librarse de una vez de la responsabilidad de hablar del archivo, para librarse de la responsabilidad en lo que concierne al tiempo, y hablando de la técnica –qué raro esto– para privarse a sí mismo y privándose a sí mismo de la cuestión de la técnica, pues como afirma Jacques Derrida la escritura “ouvre la question de la technique: de l’appareil en général et de l’analogie entre l’appareil psychique et l’appareil non-psychique. En ce sens l’écriture est la scène de l’histoire et le jeu du monde” (9). Kac se priva, eludiendo todo aquello, haciendo de su texto una continua elusión de lo que quizás importa, de la responsabilidad de hablar, aunque sea mal o a destiempo, o de interrogar la escena de la historia y el juego del mundo.” (SANCHES, 2004, p.5)

DELEUZE, Gilles. Instintos e instituições. In: ORLANDI, L. B. L.(Org.). A ilha deserta e outros textos. Tradução Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2006.

LINK, Daniel, “A poesia na era de sua reprodutibilidade digital” (trad. Diana Klinger). In: PEDROSA, Celia e ALVES, Ida. (orgs.) *Poesia contemporânea. Voz, Imagem, materialidades*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016, pp.13-49.

SANCHES, Antonio Viñuales. “Compound: come Pound. Redefiniendo la holopoesia de Eduardo Kac”. In: Caminos de Pakistán , nº6, marzo de 2004. Disponível em: caminosdepakistan.es/wp-content/uploads/2014/02/CDP-6-Compound-Antonio-Vinuales.pdf

KAC, Eduardo. “El arte transgênico”, Leonardo Eletronica Almanac, vol. 6, nº 11, 1998. Disponível em: <http://www.ekac.org/transgenico.html>.

FOUCAULT, Michel. « A linguagem ao infinito ». In: Ditos e Escritos III. Estética: literatura e pintura, música e cinema. 2ª ed. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

_____. *O Que É um Autor?*. Trad. José A. Bragança de Miranda e António Fernando Cascais. Lisboa: Passagem, 1992.

_____. *A grande Estrangeira: Sobre Literatura*. Trad. Fernando Scheibe, Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

TINOCO, Bianca. “Eduardo Kac e a escrita do corpo no espaço”. Revista Concinnitas, n. 17, 2010, pp.120-127. Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.concinnitas.uerj.br/index.html>

Recebido em: 19/10/2019

Aprovado em: 15/09/2020

Publicado em: 11/12/2020