

# O DIGITAL NA POESIA: CONSIDERAÇÕES SOBRE O CONTEXTO LUSÓFONO

Sergio Guilherme Cabral BENTO\*

- **RESUMO:** Este artigo busca relacionar certa poesia contemporânea em língua portuguesa ao fenômeno tecnológico mais marcante das últimas décadas, a revolução computacional e digital. Três hipóteses de aproximação são desenvolvidas a partir de diferentes pontos de vista: a) a máquina como geradora de materialidade poética, sendo executora de um projeto elaborado pelo poeta, como nos exemplos vistos de autores como Antero de Alda e André Vallias; b) a incorporação de elementos típicos do universo tecnológico na poesia tradicional, como na presença do código de barras em *Isilda ou a nudez dos códigos de barra*, de Manuel de Freitas, do anúncio e da piada, em um poema visual de Patrícia Lino, e do e-mail, em uma sequência de poemas-correspondência de Fabiano Calixto; e c) o uso de plataformas de vídeo e redes sociais como veículo de transmissão e distribuição de material poético, com ênfase no caso do *Youtube*, em que se percebe uma profusão, entre outros, do videopoema e dos registros das batalhas de rima.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura e Tecnologia. Redes Sociais. Poesia Contemporânea. Videopoesia. Batalha de Rima.

## Introdução

O presente artigo visa propor um estudo sobre a relação entre alguma poesia contemporânea no contexto lusófono e as tecnologias computacionais mais recentes, especialmente o mundo digital. Trata-se, aqui, de um recorte estreito de uma pesquisa mais ampla – ainda em fase inicial –, que inclui figurações poéticas motivadas por hardware e software, veiculação de poemas em redes sociais, apropriação discursiva dos mecanismos da web pelo texto poético, entre outras manifestações.

Assim sendo, o desenrolar das investigações tem apontado para três eixos principais de trabalho, não excludentes entre si tampouco suficientes para esgotar

---

\* UFU – Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de Letras e Linguística – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Uberlândia – MG – Brasil. 38408-144 – sergiobento@ufu.br

as imbricações entre poesia e tecnologia. São eles: a) o computador como suporte da materialidade poética; b) a internet como forma apropriada; e c) o digital como meio de veiculação de poesia. Após breve introdução de cada categoria, pretende-se um aprofundamento na última, em especial na presença de manifestações poéticas no site Youtube.

## **O computador como suporte: hardware e software como gerador de materialidade poética**

Já são amplamente conhecidas as experimentações poéticas com o uso do computador de artistas como Erthos Albino de Souza, EM de Melo e Castro e Waldemar Cordeiro, a partir da década de 60. O último, ao lado do engenheiro Giorgio Moscatti, elaborou uma série de obras explorando a aleatoriedade a partir das possibilidades combinatórias infinitas da máquina, como sequências lógicas de frases compostas por palavras que contenham as mesmas três vogais e três consoantes<sup>1</sup>. Pedro Barbosa, em *A literatura cibernética 1*, faz extensa análise desse tipo de processo, reconhecendo duas fases primordiais: a da “concepção”, em que o sujeito criador é o humano; e a “realização”, quando a máquina executa o produto final a partir das variáveis e premissas estabelecidas por seu operador:

Deste modo, o produto estético dependerá, em primeiro lugar, dos elementos materiais fornecidos para serem utilizados como signos, isto é, do repertório: este, na medida em que possa ser constituído por sinais gráficos, palavras, sons, linhas, cores, etc., irá determinar imediatamente o tipo de realização estética a produzir, a saber, um texto, uma melodia, um desenho, uma pintura, etc. Em segundo lugar, o produto estético irá depender do modelo criativo (*algoritmo*) introduzido no programa, e a cujas directivas o computador passará a obedecer (Pedro Barbosa, 1977, p. 37).

Desse modo, no exemplo dado acima, de Cordeiro e Moscatti, a construção do algoritmo se dá com o comando da combinação anagramática entre as seis letras escolhidas, que gerará diversas palavras, que são então dispostas em frases (e que geraram dez páginas impressas, infelizmente perdidas, e das quais apenas se sabe por testemunhos). Assim, apesar de o produto concreto ter sido efetivado pelo *mainframe*, toda a sua arquitetura é estabelecida pelo artista.

O que era visto, naquela época, como grandes possibilidades criativas para a poesia, acabou gerando produções esparsas e de pouca repercussão, como reflete Marjorie Perloff em *O Gênio Não-Original*, obra que analisa, entre outras coisas, a “cyber-poesia” no século XXI:

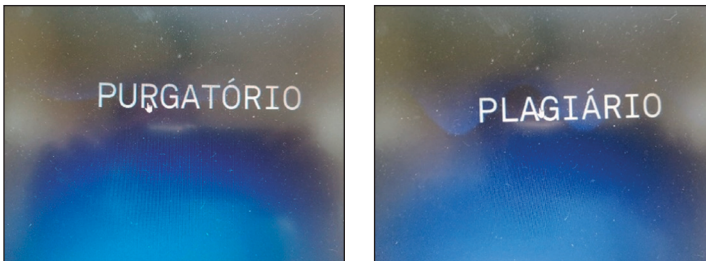
---

<sup>1</sup> Para uma descrição mais detida das primeiras experimentações brasileiras, ver Felipe Martins Paros (2016).

Mas a “E-poetry” nunca pegou, sendo o processo de composição do poema eletrônico (por mais que fosse feito uso da animação) não muito diferente, em essência, do processo de composição de um poema impresso “normal” (Marjorie Perloff, 2013, p. 11).

Ainda assim, um acervo de poemas eletrônicos foi constituído em língua portuguesa, disponível online em revistas como a *Errática*<sup>2</sup> e o *Ctrl + S*<sup>3</sup>. A evolução tecnológica evidentemente permitiu a inserção de recursos antes indisponíveis nas primeiras experimentações, como o uso de cores, movimento na tela, som e interação do fruidor. Veja-se, por exemplo, a peça “450 Rio”, de André Vallias, referência ao aniversário de fundação do Rio de Janeiro. Em um fundo que remete ao relevo montanhoso da cidade, palavras se sucedem na tela rapidamente, quase de modo ilegível, com apenas uma semelhança apreensível: as três últimas letras de todos os termos que giram na “roleta” lexical, RIO. Enfim, 450 palavras assim terminadas, acompanhadas de um som que parece uma batucada, propondo uma imensa teia paradigmática de sentidos que se associam, de algum modo, ao Rio de Janeiro. O fruidor, ao passar o mouse na movimentação incessante dos léxicos, paralisa o movimento das letras, que aleatoriamente formam uma das centenas de termos possíveis:

**Figuras 1 e 2** – prints do poema “450 Rio”



**Fonte:** André Vallias [s.d.]

Portanto, a interatividade do leitor causa a revelação de palavras aleatórias, sobre as quais o autor não tem controle nenhum. Entretanto, este que arquitetou a movimentação, selecionou o conjunto de substantivos e adjetivos, adicionou a sonorização e o plano de fundo, compondo assim as diretrizes que moldam a execução propriamente dita do poema, realizada em conjunto pelo fruidor e pela máquina. É como se a poesia eletrônica propiciasse uma “programação do acaso” – conforme intuído por Haroldo de Campos (1969, p. 25), décadas atrás, no

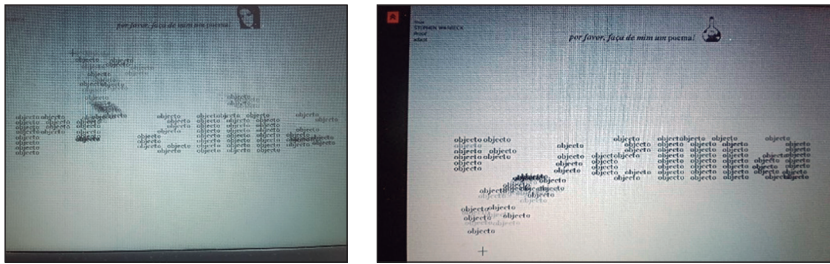
<sup>2</sup> Cf. [www.erratica.com.br](http://www.erratica.com.br)

<sup>3</sup> Cf. <https://www.observatorioldigital.ufscar.br/>

seminal ensaio “A arte no horizonte do provável” –, em que dentro daqueles limites estabelecidos o fenômeno poético ocorre de maneira imprevisível.

Em Portugal, alguns artistas multimídia têm produzido obras que podem ser consideradas *e-poetry*, como Antero de Alda, que funde vários elementos sígnicos em poemas interativos, como seu “Poema Objecto”:

**Figuras 3 e 4** – prints do poema “Poema Objecto”



**Fonte:** Antero de Alda [s.d.]

Tem-se na tela a formação, deformação e re formação constante e interminável da palavra “poema” a partir da construção imagética feita com diversas palavras “objecto”, em clara referência ao clássico “Lixo – Luxo”, de Augusto de Campos, especialmente no que tange à reversibilidade da percepção visual do fruidor, que alterna entre notar o empilhamento dos termos “objeto” e o delineamento de “poema” em uma macrovisão. A movimentação constante, porém, torna o conjunto mais instável, como que reforçando a impossível apreensão total do poema-objeto, que se torna um ente em constante destruição e recomposição. O leitor interativo, ao mover o cursor (representado na imagem acima pela cruz), modifica o local de onde surgem as múltiplas palavras “objecto”, interferindo na dinâmica do conjunto.

Tais obras revelam, de um lado, as possibilidades lúdicas da computação como geradora de materialidade poética; e, de outro, seus limites, ao menos até aqui, já que a relativamente esparsa produção eletrônica e a repetição diluidora de procedimentos parece impedir o amplo desenvolvimento da chamada “cyber-poesia”.

### **A Internet como forma apropriada**

Um segundo modo notado na interação entre o mundo computacional-digital e a poesia é a incorporação de discursos típicos da Internet na escrita poética recente. No mesmo livro supracitado, Marjorie Perloff pondera que, se a *e-poetry* não cumpriu a promessa de revolucionar a arte literária, o que fez esse papel foi a própria existência do mundo digital, “um ambiente de hiperinformação, um ambiente, aliás, em que todos são autores” (Marjorie Perloff, 2013, p. 11). Kenneth

Goldsmith, poeta e crítico americano, vai mais longe, e aproxima o impacto que a Internet representa no mundo da linguagem verbal com a revolução que a fotografia causou no universo das imagens:

With the rise of the Web, writing has met its photography. By that, I mean writing has encountered a situation similar to what happened to painting with the invention of photography, a technology so much better at replicating reality that, in order to survive, painting had to alter its course radically.[...] Today, digital media has set the stage for a literary revolution. (Kenneth Goldsmith, 2011, p. 23)<sup>4</sup>.

Desse modo, a vida tecnológica se introjeta na poesia tradicional – publicada em livros, sem qualquer dependência da tela do computador para a sua existência – seja como tema, seja como recurso de forma. Na poesia portuguesa, um dos mais claros exemplos de tal fenômeno, ainda no começo da era digital, é o peculiar *Isilda ou a nudez dos códigos de barra*, publicado em 2001 por Manuel de Freitas pela Black Sun Editores, e reeditado em 2010 pela editora Oficina do Cego, com a substituição, no título, de nudez por nudez. Doze dos treze poemas do livro são nomeados com uma sequência numérica, aparentemente aleatória, de 13 algarismos, representando um código de barras. Este, além dos números, também é retratado, depois de cada poema, por sua tradicional simbologia pictórica, composta por barras verticais. Há uma evidente relação entre essa apropriação tecnológica e o conteúdo dos poemas: doze deles têm como eu poético a voz em primeira pessoa de um tipo de “personagem”, Isilda, uma caixa de supermercado que reflete sobre sua vida marginalizada enquanto passa as compras dos clientes: “[...] Não me agrada assim tanto/ dizer ‘boa tarde’ a Deus, enquanto/ vou passando vinhos caros, gin/ e produtos bizarros cuja serventia/ desconheço [...] (Manuel de Freitas, 2001, p. 17)”. Então, estabelece-se uma imediata conexão entre o mundo do consumo, metonimizado na ideia do código de barras, e a própria poesia, o que é reforçado pela presença de um código de barras na capa do livro, ironizando sua condição mesma de mercadoria.

No último poema do livro, porém, o título é uma palavra (“Coda”), e não mais um número. Também não se lê mais a representação da voz de Isilda, mas de alguma outra voz, não identificada, falando sobre ela: “[...] Reparo que não é casada, que prefere/ uma esmeralda azul na mão que/ desvende códigos e hábitos alheios. [...] (ibidem, p. 19). Contrapõem-se, assim, tanto nas falas de Isilda como

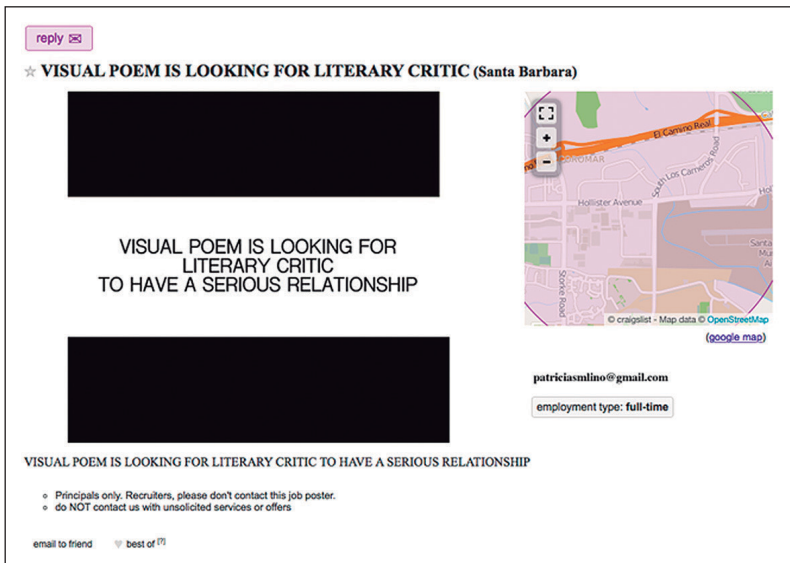
---

<sup>4</sup> “Com a ascensão da Web, a escrita encontrou a sua fotografia. Com isso, quero dizer que a escrita encontrou uma situação similar àquela que aconteceu com a pintura a partir da invenção da fotografia, uma tecnologia tão mais eficiente ao replicar a realidade que, para sobreviver, a pintura teve que se transformar radicalmente. [...] Hoje, a mídia digital armou o cenário para a revolução literária” (tradução minha).

naquelas sobre ela, a mecanicidade do trabalho repetitivo e vazio à humanização daquela figura invisível, que lida com a impessoalidade dos números e das barras verticais por horas ininterruptas. “Aquilo que os códigos de barras invariavelmente ocultam é tudo aquilo que é mais necessário dizer. Contra o sequencial e o automático Isilda propõe o intuitivo, a atenção e a curiosidade”, afirma Nuno Brito (2023, n.p.) em estudo sobre o livro. A curiosa mudança de nome nas duas edições da obra, então, se justifica por sua complementaridade: a mudez fria da tecnologia, da leitura ótica incessante da mercadoria no sistema de computadores do mercado, e a própria mudez da caixa em seu labor alienante acabam tendo, como uma espécie de antídoto, a nudez de sua voz lírica, como se esse elemento poético resistisse à maquinização dos processos humanos, jamais romantizando tal choque, mas, ironicamente, expondo sua progressiva degradação, tanto no âmbito do sujeito como na própria tessitura poética, também contaminada por sua natureza de produto na engrenagem mercantil.

Já bem mais recente, de 2018, o poema “POEMA VISUAL BUSCA CRÍTICO(A) LITERÁRIO(A) PARA RELAÇÃO SÉRIA”, de Patrícia Lino (2018), incorpora outras modalidades discursivas típicas do mundo digital: a propaganda e o *sátira* breve. A obra foi, primeiramente, publicada no site americano *Craigslist*, especializado em anúncios, e depois foi impresso e distribuído pela própria autora, como uma espécie de folheto, em uma conferência sobre estudos literários na Universidad Javeriana, em Bogotá, configurando uma performance:

Figura 5 – reprodução do poema visual de Patrícia Lino



Fonte: <https://shorturl.at/blHN3>

Há claramente uma intenção paródica ao discurso do anúncio pessoal, aquele em que as pessoas se oferecem para relacionamentos. O fato de o poema visual ser o agente da busca configura uma nota performática à obra, já que o conjunto é, em si, um poema, o que acarreta uma espécie de *mise-em-abyme*, em que o “autor” do *flyer* é o próprio *flyer*, especulando-se imediatamente em qualquer leitura. Além do tom propagandístico, a extrema concisão remete à linguagem internética, típica das piadas e memes curtíssimos que rolam rapidamente na *timeline* de cada usuário, devendo, assim, ser de pronta apreensão.

A distribuição de tais folhetos em um evento de críticos literários potencializa o humor da peça, ressaltando certa falta de prestígio da poesia visual na literatura contemporânea. Tais meios de veiculação, um site de anúncios e um encontro acadêmico, fazem pensar como é significativo o *happening* promovido por Patrícia Lino: há aqui uma ressignificação de espaços pragmáticos, absolutamente não poéticos, que recebem uma interferência por parte do poeta. Parece ser possível uma aproximação entre essas performances e o conceito de “dispositivo textual” proposto por alguns poetas-críticos do grupo *Questions Théoriques*, especialmente Christophe Hanna. Trata-se da ideia de agenciar formas a partir de um contexto-base e situá-las em um contexto-alvo. Um elemento do primeiro é transmutado ao segundo, mantendo, porém, sua natureza: “L’élément exemplifie au moins une fonction précise, celle qu’il assume dans son contexte-source; bref, il reste lisible pour ce qu’il paraît; partant, il renvoie à un mode-logique-source”<sup>5</sup> (Christophe Hanna, 2003, p. 92). Forma-se, então, uma significação segunda a partir do embaralhamento de discursos. No caso da obra supracitada, o contexto-base é o anúncio, que migra ao contexto-alvo, o poema visual. Hanna pondera que o elemento do dispositivo deve ser legível a qualquer um que tivesse acesso ao contexto-base. Ou seja, qualquer pessoa que tenha mínimas competências de leitura para visualizar um anúncio é capaz de decodificar o poema de Patrícia Lino, sem a necessidade de habilidades específicas (literárias) para tal. Especialmente no meio digital, isso significa dizer que o *flyer* irônico extrapola o público que o fruiria em um livro ou uma revista de poesia, devido ao mecanismo imposto pelo dispositivo textual, a saber, a familiaridade com o discurso do contexto-base.

A presença do folheto no site Craigslist e na conferência geram ainda outro efeito: o da veiculação da obra fora do espaço literário tradicional. Hanna, no mesmo livro, associa essa iniciativa ao vírus: uma obra em latência, com potencial de propagação em um meio condutor que o faça se multiplicar. Nesse caso, a poesia ganha valor pragmático: ela se instala em um ambiente estranho a ela para buscar ressonância em outros públicos, furando a bolha literária e acadêmica, geralmente com uma verve política agregada.

---

<sup>5</sup> “O elemento exemplifica, ao menos, uma função específica, aquela que assume no seu contexto-fonte; breve, ele permanece compreensível pelo que ele parece; assim, ele remete a um modo-lógica-fonte” (tradução minha).

Se, no poema acima, a “carga viral” transmitida possui mais conteúdo irônico que engajado, na poesia brasileira recente tem havido uma série de poetas veiculando poemas socialmente comprometidos nas redes sociais. Mais que explorando tais mídias como veículos, porém, eles absorvem elementos de seus discursos típicos para introjetá-los na estrutura poemática, gerando novos dispositivos textuais. Isso pode ser observado, por exemplo, nas contas de Instagram de poetas como Verena Smit, Ricardo Aleixo ou Augusto de Campos, ou ainda na conta de Facebook de André Vallias. Percebe-se, nos citados, uma dinâmica comum: a reação poética imediata a acontecimentos que dominam o noticiário e inundam as *timelines* por um determinado período. É como se, em meio a tantas notícias, comentários, vídeos e memes sobre determinado assunto, surgisse no carrossel virtual de cada usuário um poema, de certa forma desvirtuando a natureza mais efêmera daqueles dados em circulação, e forçando uma apreensão estética da linguagem, contrapondo-se à prevalência do utilitarismo e do pragmatismo que dominam aqueles espaços.<sup>6</sup>

Outro fenômeno já citado na poesia portuguesa que também é perceptível no Brasil é a apropriação de modos de discurso comuns no universo digital na poesia “tradicional”, publicada em livros. Um exemplo que chama a atenção é a sequência de poemas de Fabiano Calixto chamados “E-mail para ...”, em que diversos supostos destinatários se alternam no complemento do título. Interessante notar, também, que tais peças aparecem em diversos livros do autor, estabelecendo-se como uma tendência de sua obra. Tais textos guardam uma característica em comum: eles parecem adaptar sua linguagem poética ao recebedor da correspondência. “E-mail para Bashô”, presente em *Fliperama* (2020), é um haikai: “inverno chegando ao fim/ bailam perfumes/ nas flores de alecrim” (Fabiano Calixto, 2020, p. 112). Características como a menção a uma estação do ano, a presença da natureza e a busca pela captação de um instante poético na paisagem prosaica, típicas do poeta japonês, são mantidas na escrita de Calixto.

O mesmo ocorre em “E-mail para Augusto de Campos” (*ibidem*, p. 44), do mesmo livro, em que a configuração visual da página remete a recursos do poeta concreto. Essa “comunicação” que o e-mail suscitaria é desvirtuada em uma apropriação estilística do remetente, como se o endereçamento ditasse a materialidade do poema. Causa-se, assim, um curto-circuito comunicacional, em que emissor e receptor se fundem na cena lírica, e aquilo que deveria ser um comunicado de ordem prática (papel primordial desse tipo de mensagem) se torna uma espécie de tributo. No fundo, os e-mails de Fabiano Calixto são “anti-e-mails”, pois são impressos, apagam as marcas de autoria e não visam a transmitir um tipo de informação: refúgio irônico do mundo do trabalho e do capital.

Um dos poemas dessa série destoa dos outros. É quando o destinatário é o próprio poeta. Em “E-mail para Fabiano Calixto” (Fabiano Calixto, 2014, p. 127),

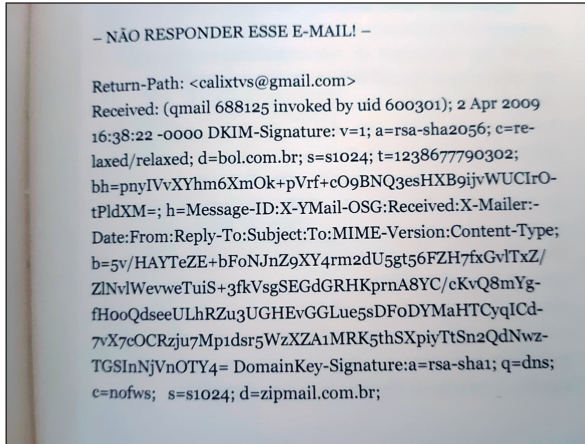
---

<sup>6</sup> Sobre tal fenômeno recente, escrevo de modo mais detido em Sergio Bento, 2018.



presente em *Nominata Morfina*, tem-se uma reprodução fiel de uma mensagem de erro padrão, recebida quando o recebedor não existe ou sua caixa de entrada está cheia, assinalando a não-entrega da mensagem. Não há nenhuma voz poética perceptível, apenas um exercício de “recorta e cola” do corpo desse e-mail retornado, inclusive com as linhas de código daquele processo:

**Figura 6** – print parcial do poema “E-mail para Fabiano Calixto”



**Fonte:** Fabiano Calixto, 2014, p. 127

Tais comandos são inacessíveis a quem não domina comandos de computação. Está colocado, então, um problema de ordem discursiva no poema: a transposição do e-mail para a página literária põe em evidência exemplos de usos da língua, do alfabeto, enfim, de linguagem verbal, que são indisponíveis para a maioria esmagadora da população, e que, ainda assim, dominam os processos digitais do mundo inteiro. Tal operação de “recorta e cola” transporta a expressão codificada da máquina para o espaço do poema, local tradicional de empuxo ao limite da linguagem.

Alguns poetas e críticos têm se debruçado sobre tal prática apropriativa (especialmente a partir da Web), comum a diversos poemas contemporâneos. Talvez um dos precursores dessa reflexão seja Kenneth Goldsmith, citado acima, ao nomear a prática desse tipo de *readymade* de “*uncreative writing*”, nome de um já clássico livro publicado em 2011. Ali, entre diversos outros exemplos, ele menciona a questão dos códigos linguísticos e alfanuméricos como a base do universo da internet:

What we take to be graphics, sounds, and motion in our screen world is merely a thin skin under which resides miles and miles of language. [...] And all this

binary information – music, vídeo, photographs – is comprised of language, miles and miles of alphanumeric code (Kenneth Goldsmith, 20011, p. 25)<sup>7</sup>.

Em um tempo de grandes discussões sobre os limites de autoria do humano e da inteligência artificial, um poema como esse, de Fabiano Calixto, lança luz ao fato de que é a linguagem, reino onde a poesia se funda, que codifica toda a vida por meio das telas. Linguagem que, apesar de ter sido concebida por uma pessoa em algum momento, já é capaz de se autogerar, desenvolvendo dimensões de experiências, conhecimentos e processos não intermediados pelo processo humano. O curto-circuito do e-mail ao próprio poeta, que jamais cumpre sua função, faz pensar se a própria poesia, diante desse mundo digital, é capaz de restituir certa humanidade à linguagem.

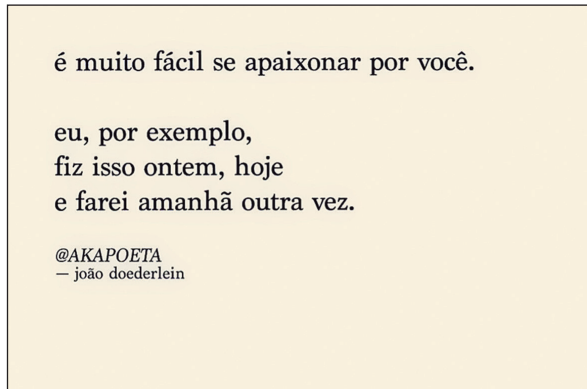
### O digital como meio de veiculação

Por fim, a terceira categoria aqui aventada diz respeito ao uso das redes sociais como veículos de publicação e divulgação de poesia. Como dito anteriormente, poetas consagrados “no papel”, como Augusto de Campos e Ricardo Aleixo, têm usado seus perfis na rede para veicular poemas inéditos, geralmente em diálogo com temas preponderantes no noticiário. Para além disso, um tipo de poesia tem se popularizado rapidamente: o chamado “*feel good poem*”, cujo tom remete muito ao discurso da autoajuda ou de um romantismo simplório, em linguagem altamente prosaica, sem nenhum tipo de tensionamento linguístico ou estético. Fenômeno internacional, nomes como a indiano-canadense Rupi Kaur ultrapassa os cinco milhões de seguidores na soma de diferentes redes. No Brasil, João Doederlein, com a alcunha de “akapoeta”, talvez seja o mais popular nesse segmento, apresentando mais de um milhão de seguidores. Tais autores têm migrado das redes para os livros, onde se mantêm como escritores de alta popularidade. Do último, considere-se este poema (João Doederlein, 2023, n.p.):

---

<sup>7</sup> “O que recebemos como gráficos, sons e movimento no mundo de nossa tela é meramente uma frágil pele embaixo da qual residem milhas e milhas de linguagem [...] E toda essa informação binária – música, vídeo, fotografia – é composta de linguagem, milhas e milhas de código alfanumérico (tradução minha).”

**Figura 7** – print do Instagram “akapoeta”



**Fonte:** João Doederlein, 2023, n.p.

A diluição do material poético é muito nítida, e diferentemente dos poemas supracitados de Augusto de Campos e Ricardo Aleixo (onde a problematização política encontra um acirramento formal e linguístico), não há nenhum efeito estético para além da pura mensagem otimista ou confortadora travestida de versificação, artificialmente transposta a uma forma que remete à poesia. Tais obras parecem mais reforçar a tão propagada ideia de banalização de conteúdos e discursos nas redes do que desafiá-la, levá-la ao limite, como se esperaria do texto literário.

O que está em foco neste artigo, porém, é o modo de veiculação de poesia no site *YouTube*, a maior plataforma de vídeos do mundo. Em especial dois tipos de manifestação poética que se multiplicam naquele espaço virtual, e que, mesmo sendo anteriores a ele, mudam radicalmente sua possibilidade de fruição a partir das facilidades de se publicar ali: a videopoesia e a poesia ligada ao movimento hip hop.

Sobre a primeira, são conhecidas, em língua portuguesa, manifestações pelo menos desde a década de 60, de autores como Augusto de Campos, E.M. de Melo Castro e Arnaldo Antunes. Tais obras, porém, sempre foram confinadas a museus e exposições específicas, não possuindo um *medium* de divulgação fixa, afinal, obviamente, jamais foram um produto viável para a televisão. O modelo do *YouTube*, com sua natureza rizomática de veiculação de vídeos por qualquer usuário, entretanto, permitiu o acesso, a qualquer momento, à fruição dos poemas com imagens. É possível encontrar inúmeras manifestações desse tipo, inclusive algumas daquelas pioneiras no gênero, de cinquenta anos atrás. Recentemente, poetas jovens têm se interessado pelo gênero, como a já mencionada Patrícia Lino e Matilde Campilho. A última obteve bastante repercussão – para o contexto da poesia – com algumas peças, que eram publicadas em um canal chamado “Macmakuu”.

Alguns pontos de reflexão surgem quando se analisa a fundo este caso: primeiramente, jamais ficou claro se tal perfil pertencia de fato à poeta. Não havia qualquer menção a isso naquele espaço virtual. Apenas as postagens com o nome do videopoema e sua autora. Tem-se aí um dado importante da veiculação de arte no mundo digital, a saber, uma certa obscuridade de fontes, dúvidas com relação ao processo de edição e publicação e até incertezas sobre a veracidade e/ou a integridade da obra, que pode ter sido editada em algum momento da sequência de republicações que marca a dinâmica das redes. No exemplo em tela, não se sabe se a própria artista “subiu” seus vídeos à plataforma, ou se foi alguém que fez isso a seu pedido, ou se eles foram compilados sem o seu conhecimento. É certo que isso não é uma regra na arte digital: autores como os acima mencionados Antero de Alda e André Vallias possuem sites muito organizados, com registro de data de publicação e uma clara marcação de que eles são responsáveis pelo próprio espaço. Porém, em outros casos, é muito difícil determinar esses dados, o que inclusive dificulta uma pesquisa mais apurada sobre as obras.

Um outro fato torna o caso de Matilde Campilho mais enigmático: o canal “Macmakuu” segue existindo, com quase dez mil seguidores, mas não possui mais nenhum conteúdo. Hoje, apenas se tem acesso aos seus videopoemas em outros espaços na mesma plataforma, por usuários que salvaram o arquivo de mídia e republicaram as peças. Algumas delas certamente se perderam, assim como os dados sobre visualizações, data de postagem original etc. Essa efemeridade também é marca da Web como um todo, e atinge obras nela disposta, o que perturba o valor de perenidade geralmente associado à Arte. Mesmo quando a iniciativa de apagamento não parte do artista, diversos fatores tornam esse tipo de veículo naturalmente transitório, exposto a riscos constantes. Se uma rede social acabar, por exemplo, todo o seu conteúdo desaparece, como já ocorreu com o popular Orkut anos atrás. Além disso, a obsolescência de plataformas e linguagens pode significar a inviabilidade de fruição de obras, como já ocorreu com os poemas desenvolvidos na plataforma *Flash*. Em 2020, sua proprietária, a empresa americana Adobe, anunciou que desabilitaria as funções da plataforma, não mais recomendado o seu uso. Isso fez com que desenvolvedores de navegadores, como Google e Microsoft, deixassem de dar suporte àquela linguagem, acarretando que poemas em *Flash* não mais “rodassem” nos dispositivos dos usuários. Isso é perceptível na revista *Errática*, em que alguns links não mais levam aos poemas referenciados. Com isso, sua fruição dependeria do *download*, por parte do usuário, de um software específico, o que dificulta sobremaneira o consumo daquela obra.

Essa temporariedade afeta o atual acesso aos videopoemas de Matilde Campilho, afinal não se sabe por quanto tempo eles continuarão a circular nos perfis de outros usuários. O mais famoso deles, “Fevereiro”, tem várias publicações, o que é explicado pelo alcance que obteve. Segundo Igor Soares (2019), em artigo sobre a peça, sua postagem original é de 11 de março de 2014, e sua audiência

ultrapassou a marca de 400 mil *views*. Tem ao todo 5 minutos e 24 segundos, e se constitui em uma série de imagens com pouca relação óbvia com o texto lido pela poeta, com uma melodia ambiente discreta e leve. Percebe-se, na parte verbal da obra, uma série de binarismos postos: referências a Brasil e Portugal (orixás, samba; Fernando Pessoa, vinho), uma divisão da “cidade norte” e da “cidade sul”, além de uma oposição entre elementos positivos e negativos:

[...] A esta hora na Terra é metade carnaval, metade conspiração. Metade medo, metade fé. Metade folia e metade desespero. E, provavelmente, a esta hora, uma metade do mundo está dançando e a outra metade, dormindo. Há ainda outra metade limpando as armas, outra limpando o pó das flores [...] (Matilde Campilho, 2016, 2’37” : 3’01”)

Ao mesmo tempo, porém, há uma diluição das dualidades que se metaforizam na presença constante do mercúrio, elemento químico que “se espalha”, “se multiplicando”. Essa multiplicidade que rompe o binarismo por meio da dobra (ou, no caso do poema, pela quebra do termômetro) também fica clara na frase “[...] eu acredito que agora exista alguém profundamente acordado. Alguém que esteja vivendo num intervalo tênue entre o sono e a agilidade” (*idem*, 3’04” : 3’14”). Ora, se na citação anterior falava-se em metade do mundo dançando e a outra dormindo, aqui surge um “intervalo” entre os dois polos, justamente a quebra, a dobra, aquilo que irrompe da polarização. Parece surgir certa alusão a uma filosofia da multiplicidade, perceptível em teorias como o pós-estruturalismo: ainda que parte do mundo ainda se organize de forma binária, o pensamento (e o amor, no poema) se espalha de modo anucleado, em diversas pontas, criando rugosidades que complexificam a dualidade.

Essa nuance ganha importância quando se pensa no fato de que a poeta portuguesa vivia no Rio de Janeiro à época, o que amplifica o sentido de divisão de si no estrangeirismo. Imagens de trânsito pela cidade, aliás, abundam no vídeo, que capta suas montanhas, o mar e instantâneos urbanos, geralmente em movimento. Todo esse arrasto, essa moção, juntamente com o espalhamento do mercúrio, desafia a divisão estanque das coisas, propõe um alargamento de horizontes e afetos.<sup>8</sup>

Assim, os videopoemas de Campilho fundem imagem, som, movimento e palavra em obras híbridas desafiadoras, nada óbvias em uma primeira fruição. Parecem pertencer mais ao universo antigo dessas manifestações, ou seja, aos museus e instalações artísticas, que ao *YouTube*. Sua presença na plataforma acaba se configurando como um *happening* pela disparidade que impõe ao ambiente. A ampla repercussão significou, seguramente, um estouro da “bolha” em que uma arte mais conceitual costuma residir, e faz pensar se sua recepção foi mais encarada

<sup>8</sup> Para uma análise mais detida do poema, cf. Igor Soares (*op. cit.*).

como uma experiência sensorial-estética ou como mais um momento “*feel good*” que inundam as redes, resposta essa que talvez jamais será esclarecida.

No mesmo portal de vídeos, um tipo de ocorrência poética tem chamado a atenção: as disputas do universo hip hop, em especial os eventos de slam e as batalhas de rima. Ao contrário dos videopoemas de Campilho, aqui não se trata de produções feitas para a plataforma. As gravações são registros de eventos presenciais, às vezes feitas pelo celular por ouvintes, outras vezes de maneira profissional pela organização do encontro. Obviamente, assistir tais realizações pela tela implica grande perda sensorial, já que o magnetismo *in situ* é parte fundamental da ideia de performance<sup>9</sup>. Entretanto, as divulgações por meio do *Youtube* e sua replicação pelas redes sociais têm sido fundamentais para a formação de um amplo público virtual, que pode se tornar uma futura audiência *in loco* ou não, porém que desenvolve uma bolha imprescindível para o crescimento dessas modalidades, hoje “viralizadas”, muito repercutidas e que transformaram alguns desses poetas em pessoas com *status* de celebridade.

Na poesia slam, cada poeta deve declamar um texto de autoria própria, em até três minutos, sem adereços teatrais ou recursos musicais. Os jurados, geralmente escolhidos na plateia, dão notas de zero a dez, de modo que os que obtêm os resultados mais altos são levados à próxima fase. Muitos desses autores, após reconhecimento nas disputas, têm lançado livros e adentrado o mercado editorial, como Natasha Felix, Luz Ribeiro e Nívea Sabino. Em 2022, a poeta Luiza Romão, figura muito conhecida no universo do slam, foi a vencedora do Prêmio Jabuti de Poesia com o livro *Também guardamos pedras aqui* (2021), o que se torna um marco paradigmático da inserção dos slammers no meio da poesia dita “tradicional”, não como validação crítico-acadêmica, mas no sentido de compreensão das possibilidades poéticas dessas modalidades, por vezes (erroneamente) vistas como fenômenos mais sociais que artísticos.

Já a batalha de rima não prevê a existência de textos prontos, mas se ancora no *FreeStyle*, ou seja, a improvisação de versos em cima de um *beat* eletrônico não anunciado antes. Isso significa que o MC não sabe previamente a base rítmica sobre a qual terá que encaixar sua versificação. O duelo prevê dois momentos: o “ataque”, quando um cantante busca sobressair-se demonstrando fraquezas e falhas de seu oponente; e a “resposta”, na sequência, quando seu adversário replica as acusações e as devolve ao atacante. São comuns falas achacando o outro batalhador de rimar mal, de decorar rimas (algo muito mal visto na comunidade), de não encaixar no

---

<sup>9</sup> “A condição necessária à emergência de uma teatralidade performancial é a identificação, pelo espectador-ouvinte, de um outro espaço; a percepção de uma alteridade espacial marcando o texto. Isto implica alguma ruptura com o “real” ambiente, uma fissura pela qual, justamente, se introduz essa alteridade.” (Paul Zumthor, 2007, p. 41)

*beat*, de não ter presença de rua, de apenas participar do movimento pela fama, entre diversas outras imputações.

A audiência dos eventos, tanto presencialmente como nas redes e no YouTube, cresce continuamente. A mais famosa organizadora de duelos, a “Batalha da Aldeia”, conta com quase quatro milhões e meio de seguidores em seu canal na maior plataforma de vídeos online, com gravações superando a marca de quinze milhões de *views*. Alguns MCs possuem mais de um milhão de seguidores no Instagram, como Jotapê, Jhony MC e Kant. Há casos de artistas que surgiram na modalidade e migraram para o RAP, tornando-se nomes amplamente conhecidos na cena musical, como Emicida, Orochi e Felipe Ret.

A partir desses dados, fica claro que as batalhas são um fenômeno poético difícil de ser ignorado. Elas mostram que há um público latente, e muito numeroso, com certa demanda para o consumo de poesia. As construções feitas de improviso têm no *beat* a chave de sua métrica: uma base eletrônica mais lenta e arrastada tende a forçar versos mais longos, enquanto *beats* acelerados implicam em frases curtas e uma prosódia mais ágil. Tudo se organiza em torno da rima: as rodadas são definidas pela quantidade delas. Por exemplo, no chamado “bate e volta”, cada MC tem direito a duas rimas por rodada, alternadamente. Isso significa de duas a quatro frases poéticas por rima, variando a partir da elaboração dos versos. O sucesso ou fracasso de cada oponente depende da força performática da rima, sua arquitetura, seu grau de agressividade contra o oponente e sua adequação à base musical. Embora isso varie de evento para evento, o mais comum é haja três votos na decisão do vencedor: dois jurados e a plateia. Para a compreensão das possibilidades poéticas do *FreeStyle*, segue abaixo a reprodução do primeiro ataque de César MC contra Alves, na rodada inicial do Campeonato Nacional de 2017 (em que o próprio César MC – para muitos, o maior improvisador da história do país – seria campeão):

Satisfação! Somos a voz da periferia  
Mostrando no *Freestyle* o ritmo e poesia  
Mas alguém avisa pra esse cara aqui  
Que em cima desse palco só aceitamos MCs  
Coisa que você não é, por isso ‘cê vai pro chão  
Cesar mostra como faz, isso aqui que é dicção  
Você quer ideologia, eu sou a própria,  
Que você vai perder, é uma coisa óbvia  
César é o X da questão, e a questão do X  
O resultado da equação é causar sua cicatriz  
Entenda uma coisa comigo, eu sou raiz desse futuro  
O que eu faço na rua, é isso daqui que dá orgulho  
Deixa filmar, é a sua última batalha

César pega o mic e na sua mente ele metralha  
Quando para dispara fazendo a rima louca  
Você não tem isso amigo, então mano fecha essa boca  
Somente calado, você não é poeta  
Quando abre a boca ‘ce sabe que é pateta  
Por isso que eu desmonto você na frente do povo  
Depois desmonto e remonto só pra desmontar de novo.  
(Família de Rua, 2017, 0’16” : 1’10”)

É curioso notar que esse poema oral, quando transcrito à página, mantém certo paralelismo gráfico, com versos de tamanho próximo, variando sua métrica, no geral, entre 10 e 13 sílabas, sempre com rimas emparelhadas. Obviamente o MC não conta a metrificação do poema, mas calcula suas frases, a partir do *beat*, para evitar uma disparidade no tamanho de cada verso, o que enfraquece a rima, afinal, na escuta do texto poético, cria-se uma expectativa pela repetição do mesmo som. Caso ela demore a acontecer, há uma quebra no impacto sensorial causado pela rima.

Alguns elementos do texto acima são bastante comuns nos eventos: afirmação do próprio *FreeStyle*; menção ao nome do MC; territorialização periférica; desqualificação da qualidade poética do oponente; analogias com guerras e armas; repetição de palavras-chave ao movimento, como “ideologia” e “ritmo e poesia”, significado das letras RAP (*rhythm and poetry*). Chama a atenção a presença de rimas nada óbvias, como algumas toantes (óbvia – própria; futuro – orgulho), palavras de línguas diferentes (aqui – MCs) e a repercussão da letra “X” na palavra “cicatriz”, criando um interessante efeito sonoro após o quiasmo “César é o X da questão, e a questão do X”. É de se admirar que construções complexas como essa sejam feitas de improviso, diante de uma plateia e com a preocupação adicional de se ajustar ao *beat*.

Por fim, convém refletir um aspecto da difusão poética no *YouTube*: por sua natureza rizomática e pela automaticidade do algoritmo, a plataforma dificulta sobremaneira a busca por vídeos específicos, além de não possuir formas de organização desses dados. Isso significa que há um imenso depósito de gravações de eventos e videopoemas – para ficarmos nas manifestações aqui em tela – sem catalogação ou informações confiáveis. Isso significa que não é possível ter certeza se toda a obra em vídeo de Matilde Campilho está lá disponível, por exemplo, ou se todas as disputas de César MC no Campeonato Nacional de 2017 foram ali depositadas. O usuário torna-se refém das escolhas que a Inteligência Artificial faz para ele, o que gera certa aleatoriedade na fruição. Diferentemente dos suportes físicos como livros e DVDs, a arte disposta nas nuvens virtuais acaba por abalar o conceito de “obra” de um autor, em seu sentido de totalidade, já que a efemeridade do veículo impede um inventário seguro e completo das produções. Tal como



acontece com outras formas de linguagem, como o noticiário e a correspondência, o mundo digital parece impelir a arte nele contida para a fruição aleatória e ocasional, às vezes sem possibilidade de repetição, como um gigantesco arquivo labiríntico que, paradoxalmente, quanto mais obras possui, menos obras oferece.

BENTO, S. G.C. Digital in Poetry: appointments in lusophony scene. **Itinerários**, Araraquara, n. 58, p. 309-326, jan./jun. 2024.

■ **ABSTRACT:** *The paper's aim is to relate some Portuguese-language contemporary poetry to the most relevant technological phenomenon in the last decades, the computer and digital revolution. Three hypotheses to proceed with such approach are proposed: a) the machine as a poetry-generator, executing the poet's developed project, as in the work of Antero de Alda and André Vallias; b) the incorporation of tech universe in so-called traditional poetry, such as in the exploitation of barcodes in Manuel de Freitas' *Isilda ou a nudez dos códigos de barra*, or the appropriation of advertisement and joke in a visual poem by Patricia Lino, or the cloning of e-mail format in Fabiano Calixto's correspondence poems; and c) the usage of video platforms and social networks as a means of broadcasting and distributing poetry, especially YouTube, in which formats as videopoem and battle rap registers have become common.*

■ **KEYWORDS:** *Literature and Technology. Social Networks. Contemporary Poetry. Videopoetry. Battle rap.*

## REFERÊNCIAS

ALDA, Antero de. Poema Objecto. **Antero de Alda**. Disponível em [https://www.anterodealda.com/poema\\_objecto.htm](https://www.anterodealda.com/poema_objecto.htm). [s.d.]. Acesso em 01 de novembro de 2023.

BARBOSA, Pedro. **A literatura cibernética 1: autopoemas gerados por computador**. Porto: Ed. Árvore, 1977.

BENTO, S. Internet trouvé: impactos da vida digital em certa poesia brasileira. **eLyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics**, [S. l.], n. 11, p. 145–169, 2018.

BRITO, Nuno. A Minha Sabedoria é Muda Desumana: número e imagem em *Isilda ou a nudez dos códigos de barras*. **Revista Minerva Universitária**. Edição de Julho de 2023. Disponível em < <https://t.ly/d5ny7> >.

CALIXTO, Fabiano. **Fliperama**. São Paulo: Corsário-Satã, 2020.

\_\_\_\_\_. **Nominata Morfina** – livro de gravuras. São Paulo: Corsário-Satã; São Paulo: Editora Córrego; São Luís do Maranhão: Pitomba Livros e Discos, 2014.

CAMPILHO, Matilde. **Fevereiro**. YouTube: rafaelsoaresdearaujo7233. 1 jun 2016. Disponível em <<https://t.ly/gEJR8>>. Acesso em 30 nov 2023.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

DOEDERLEIN, João. **Fogo e terra/ João e Maria**. 09 de out. 2023. Instagram: akapoeta. Disponível em <<https://www.instagram.com/p/CyM2wThuJP7/?igshid=NzBmMjdhZWRiYQ==>>. Acesso em 28 nov 2023.

FAMÍLIA DE RUA. **César [ES] vs Alves [DF] (1a. Fase) - duelo de MCS nacional 2017**. Youtube, 26 nov 2017. Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=o8xRef7\\_uwo](https://www.youtube.com/watch?v=o8xRef7_uwo)>. Acesso em 01 dez 2023.

FREITAS, M. de. **Isilda ou a nudez dos códigos de barras**. Lisboa: Black Son Editores, 2001.

\_\_\_\_\_. **Isilda ou a nudez dos códigos de barras**. Lisboa: Oficina do Cego, 2010

GOLDSMITH, Kenneth. **Uncreative Writing: managing language in the digital age**. Chichester: Columbia University Press, 2011.

HANNA, Christophe. **Poésie action directe**. Paris, Romainville/Calaméo, 2003.

LINO, Patrícia. Visual poem is looking for literary critic to have a serious relationship. **Patrícia Lino**. Disponível em <<https://www.patricialino.com/visual-poem-is-looking-for-literary-critic-to-have-a-serious-relationship.html>>, 2018. Acesso em 01 de novembro de 2023.

PAROS, Felipe M. O túmulo do poeta, a roda da vida e o tempo que passa: sobre a poética computacional de Erthos Albino de Souza. **Interdisciplinar**. Aracaju, UFS, ano XI, v. 26, p. 183-198, 2016.

PERLOFF, Marjorie. **O Gênio Não Original**: poesia por outros meios no novo século. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

ROMÃO, Luiza. **Também guardamos pedras aqui**. São Paulo: Nós, 2021.

SOARES, Igor S. A linguagem da videopoesia e uma leitura de “Fevereiro”, de Matilde Campilho. **eLyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics**, [S. l.], n. 13, p. 95–113, 2019.

VALLIAS, André. 450 Rio. **Errática**. Disponível em <https://erratica.com.br/opus/127/index.html>. [s.d.]. Acesso em 25 de outubro de 2023.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. 2. ed. rev. e ampl. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

