



UM CORPO QUE PULSA: EDUARDO KAC E A POESIA ESPACIAL

Patrícia Lino

University of California, Los Angeles (UCLA)

E-mail: patricialino@g.ucla.edu

RESUMO

“Um corpo que pulsa: Eduardo Kac e a poesia espacial” propõe-se analisar a dimensão performática, corporal e sequencial do percurso poético-artístico de Eduardo Kac com base nas suas primeiras performances (anos 80) e em dois conceitos centrais da sua obra, a Holopoesia e a Poesia Espacial. O corpo, que começa por ser o suporte da palavra coloquial, é também parte central da prática tridimensional holográfica e um dos pilares conceptuais da Poesia Espacial. Também por esta razão, o questionamento dos suportes da palavra poética e da própria palavra poética corresponde ao questionamento da concepção naturalista do corpo e da existência do corpo no espaço.

Palavras-chave: Eduardo Kac, performance, Holopoesia, Poesia Espacial.

A PULSATING BODY: EDUARDO KAC AND SPATIAL POETRY

ABSTRACT

“A Pulsating Body: Eduardo Kac and Spatial Poetry” proposes an analysis of the performative, corporeal, and sequential dimensions of Eduardo Kac's poetic-artistic path. This paper is based on his first performances (1980s) and on two critical concepts to his work, Holopoetry and Space Poetry. The body, which at first constitutes the medium onto which the colloquial word is tethered, is also a central part of his three-dimensional holographic practice, and one of the key conceptual pillars of Space Poetry. The process of questioning the mediums of the poetic word, as well as the poetic word itself, corresponds to the questioning of a naturalist conception of the body as well as to the existence of the body in space.

Keywords: Eduardo Kac, performance, Holopoetry, Space Poetry.



WHITMAN: What do you think the public's and the critic's reaction has been to your work here in the United States?

KAC: I guess that depends on what you call critics because, you know, traditional literary critics won't consider this poetry at all.

(Whitman 1995)

INÍCIO OU O POEMA PERFORMÁTICO

À semelhança de várias(os) artistas conceptuais brasileiras(os) e latino-americanas(os), Kac começou por combinar a forma mais convencional do poema (*Nabunada não vaidinha*, de 1981 ou *24*, também de 1981), o caráter ideogramático do poema tradicional (1980-1983) e o ato performático (1980-1982) no início dos anos 80.

A dimensão oral ou a coloquialidade, representações metonímicas do corpo, marcam o princípio de uma poética em que o corpo é tema e meio. Poemas como “Filosofia” e “Eclipse” (1981), o poema-grafite “Overgoze” (1980-1981) ou a série *Pornogramas* (1981), formada por sete fotoperformances, inauguram e compõem o que, logo depois, se desenvolveria a partir de um conjunto de performances no Rio de Janeiroⁱ. O exercício performativo assume, por sua vez, várias formas: o choque entre a palavra pornográfica e os loci idílicosⁱⁱ, o movimento (Movimento de Arte Pornô, 1980-1982), o manifesto consequente (“Manifesto Pornô”, *Gang*, n. 1, maio de 1980), o uso do poema como veste, estampado sob o peito, a escrita com o corpo (*Pornogramas*) e a nudez do corpo material.

FILOSOFIA

pra curar amor platônico
só uma trepada homéricaⁱⁱⁱ

(Kac *apud* Tinoco 2010)

O Movimento de Arte Pornô, proposto no contexto da intervenção *Pelo Topless Literário* (Posto 9, Praia de Ipanema, Rio de Janeiro, 1980), foi concebido por Eduardo Kac e Cairo Trindade em 1980. Teresa Jardim, Braulio Tavares, Ana Miranda, Cynthia Dorneles, Sandra terra e Denise Trindade juntar-se-iam à dupla pouco depois. Os oito formaram o grupo Gang. O “Manifesto Pornô” foi publicado no mesmo ano, no primeiro número da zine homônima, *Gang*, e lido em público pela primeira vez na Cinelândia. O ponto alto, bem como o fim das atividades do grupo Gang (produção de livros de artista, banda desenhada, gravuras ou livretos), aconteceram no dia de 13 de fevereiro de 1982. A data certa de *Interversão* ou *Pelo Strip-tease da Arte* coincidiu com o aniversário dos 60 anos do primeiro dia da Semana de Arte Moderna de 1922. A razão por detrás de tal coincidência é explicada por Kac num ensaio de 2013:

A narrativa histórica padrão sobre a arte e a poesia brasileiras do século XX começa com a Semana de Arte Moderna de 22, cujo objetivo era libertar as artes visuais da perspectiva e do classicismo, e o verso da rima e da métrica. (Kac 2013: 32).

A performance de 1982 incluiu, além da passeata pornográfica, em que Eduardo Kac e os restantes membros do grupo Gang se foram despindo gradualmente perante os banhistas que ocupavam o Posto 9, a distribuição da revista *Pornô Comics*, feita por Ota (nome artístico de Otacílio Costa d'Assunção Barros), e a apresentação de “poemas, diálogos, canções” (Tinoco 2010) e outros objetos, precedida e sucedida de ações interativas que culminaram no mergulho coletivo protagonizado pelo grupo Gang e pelos banhistas que, incitados pelos primeiros, decidiram participar no ato *pornográfico*.

A tensão entre os dois, “arte” e “pornô”, parte antes de mais da leitura depreciativa de ambos os termos. O confronto entre sublime (“arte”) e abjeto (“pornô”) sintetiza o objetivo do grupo Gang: a instrumentalização da pornografia, que é, aliás, uma instrumentalização em si, em favor da experimentação poética. Mais: instrumentalizar a pornografia contraria não só a instrumentalização da sexualidade, mas a decisão de proibi-la^{iv}.

O entendimento do corpo como meio expressivo ou a significação corporal da palavra levam à desconstrução do corpo como objeto civilizado. A aplicação

determinada e insolente da *praxis* ou o encontro real com o corpo, “estranho à [nossa] consciência de viver” (Zumthor 2014: 78), contém os tabus escatológicos, a indecência explícita, o escrutínio do obsceno. Confrontam-se, além disso, com os limites da linguagem que estão sujeitos, por sua vez, aos preconceitos que limitam o corpo ou a percepção social da identidade corpórea. À confrontação, que parte de um olhar material sobre o corpo, sucede a lógica corpocêntrica do movimento que se destaca, em primeiro lugar, pela sua irreverência pré-social, exclusiva ou excludente.

Antes de dominar a palavra escrita, o homem já desenhava
sacanagem nas paredes das cavernas.
Masturbação literária não gera porra nenhuma.
Arte é penetração e gozo.
Tregar, parir e criar fazem parte de um mesmo processo.
O Pornopoema vai por no poema.

(*Manifesto de Arte Pornô*. Kac 2012: 200)

É necessário entender que, assim como a ampliação das dimensões visual, fonética ou escultórica do signo não se opõe à sua dimensão verbal, a lógica do corpo não consiste em atacar o verso tradicional, mas em revitalizar a palavra com vista à liberdade do sujeito social e à abolição da linguagem fetichizada — até que a linguagem seja *linguagem* de novo: “eu falogrito, peido e chupo: isto não é bom em fase de transição. q se dane o mundo” (Kac 1983).

Além disso, a materialidade do corpo que *diz* e carrega os desenhos verbais do poema (coloquial, urbano, paródico, uma zombaria linguística) e a saturação da bidimensionalidade da página parecem antecipar a materialidade do corpo tridimensional da própria palavra.

Podia, então, o poema saltar do suporte bidimensional para o espaço?

Depois de performar *Interversão* em 1982, Kac criou, no mesmo ano, o seu primeiro poema digital, “Não!” (1982), influenciado e em permanente diálogo com vários artistas tecnológicos, como Hudinilson Jr., um dos principais nomes do movimento xerográfico brasileiro^v, Mário Ramiro, com quem elabora *Retrato Suposto-Rosto Roto* (1988)^{vi}, Otávio Donasci, conhecido pelo seu projeto de videoteatro (“videocriaturas”, anos 80), Carlos Fadon Vicente, autor do projeto *ARTTE* (1985), e

Wilson Sukorski, que compôs *MEL I*, *MEL II* e *MEL III* (respectivamente, 1978, 1979 e 1981, Laboratório de Música Eletroacústica do Instituto de Artes do Planalto).

“Não!” antecipou o seu primeiro holopoema, feito em 1983, e a sua primeira exposição holográfica (Museu de Imagem e Som, 1985)^{vii}.

DESENVOLVIMENTO OU A QUARTA DIMENSÃO DA POESIA

O uso de técnicas absolutamente inovadoras ou inéditas no contexto da poesia brasileira ou latino-americana do último século leva, quase sempre e de modo implícito, à pergunta: o que acrescenta exatamente o poema holográfico aos objetos poéticos tridimensionais desenvolvidos pelos neoconcretos, pelas(os) autoras(es) do Poema/processo, como “Transparência” (1968) de Neide de Sá, ou pelas(os) artistas conceituais entre os anos 50 e os anos 70, como os *Objetos Ativos* (1959-1962) de Willys de Castro ou os *Bichos* de Lygia Clark (1965)? O que traz de novo, mais precisamente, o holopoema para o universo dos livros-poemas ou poemas espaciais criados por Ferreira Gullar uma década antes?

Em termos gerais, no que diz respeito às primeiras e mais recentes manifestações do objeto poético tridimensional, a atenção do poeta centra-se na tridimensionalidade de um objeto que parta, inclua e amplie o significado ou caráter lúdico da palavra e permita a interação corporal da(o) leitor(a)/espectador(a) com ambos. Mas, ao contrário do poema espacial gullariano, que imprimia sobre uma ou mais estruturas geométricas a palavra concetual^{viii}, o holopoema forma-se a partir da tridimensionalização de cada uma das letras do conceito.

No caso particular de Kac, a prática holográfica vem estender a dimensão performática, transmedial, interdisciplinar e a obsessão espacial que sustentam o seu projeto poético desde os trabalhos em que, provocadoramente, expunha o corpo indefinido e indefinível na Cinelândia. Se o corpo, que começa por substituir a página, pode ser entendido como um escape à bidimensionalidade da escrita, a holografia é a própria palavra corporalizada.

Kac esclarece em 1984:

Com as experiências levadas a cabo pela poesia visual, que estimularam as pesquisas individuais de inúmeros poetas, a consciência da página impressa e o conhecimento dos inúmeros recursos gráfico/visuais levaram este código bidimensional a um ponto de saturação. Isto não significa, contudo, que não se possa fazer excelentes poemas visuais. Antes, ao contrário: o máximo que se pode realizar neste terreno são excelentes poemas. E ao poeta cabe ousar, conquistar o desconhecido, habitar a terra-de-ninguém onde as novas linguagens nascem e se multiplicam. (Kac: 43)

A holografia — de *holos* (ὅλος), *o todo*, e *graphia* (γραφία, do verbo *graphein*), *o escrito* — foi teorizada por Dennis Gabor em 1948^{ix}, mas só em 1960, com a invenção do LASER (*Light Amplification by Stimulated Emission of Radiation*), Emmet Leith, Juris Upatrieks e Denisyuk chegaram até às primeiras imagens tridimensionais holográficas. As raízes da palavra, *holos* + *graphia*, explicam o objetivo da experiência sem grandes rodeios: além de transmitir as qualidades visuais de um ou mais objetos, a imagem holográfica capta a espacialidade do(s) referido(s) objeto(s).

Posto isto, o holopoema parte precisamente das limitações do poema escrito para estudar “todas as possibilidades combinatórias entre as letras (objetos tridimensionais) e os ângulos de visão do espectador (paralaxe)” (Kac 1984: 44). A palavra esculpe-se em luz e o processo de tridimensionalização, que articula volumes invisíveis e buracos negros, é, nas palavras de Kac, o fim do “branco mallarmaico”. A palavra independentiza-se pela primeira vez do suporte e presta-se, além do mais, a ser tocada. Ou melhor,

permite que o espectador passe a mão entre a página e a sua projeção holográfica.

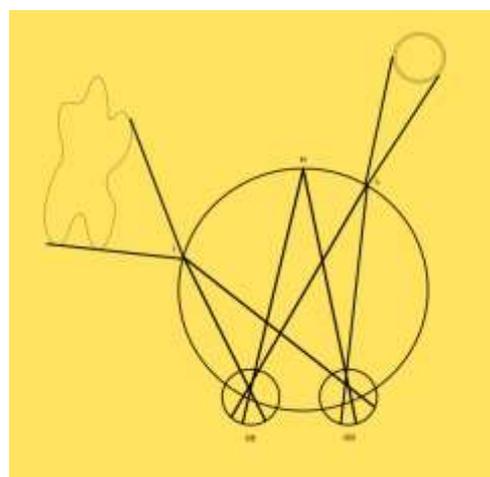
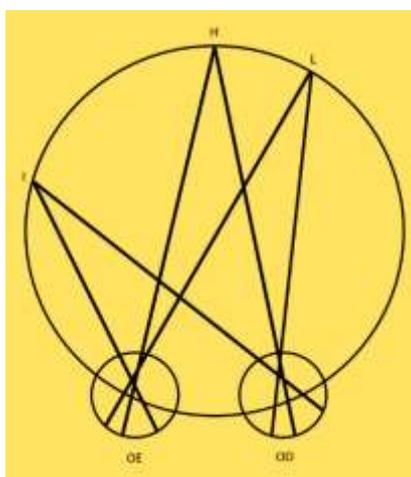
Digo “espectador” no lugar de “leitor” porque o poema desencadeia uma decodificação perceptual incomum. O poeta também não “escreve”; ele cria o design, esculpe a matriz e holografa o objeto. No lugar da caneta, da máquina de escrever, ou da Letraset, o laser (*light amplification by stimulated emission of radiation*). (*Idem*)

A experiência tridimensional da palavra desenvolveu-se com a produção dos primeiros sete holopoemas de Kac entre 1983 (“HOLO/ OLHO”)^x e 1988 (“Quando?”). A feitura dos sete holopoemas permitiu, conseqüentemente, a teorização de alguns dos conceitos-chave da prática holográfica (“Poesia Holográfica: As Três Dimensões do Signo Verbal”, 1983). Parece também ter incentivado os projetos holográficos de

outros autores brasileiros como Augusto de Campos, Julio Plaza, Moysés Baumstein, Ormeo Botelho e outros autores internacionais^{xi}. Proclamou-se, além do mais e depois de várias experimentações, como quadrimensional, porque, à semelhança do Poema/processo, pelo qual Kac se interessou mais do que por qualquer outro dos movimentos brasileiros plurissignificativos^{xii}, constitui-se como um evento espaço-temporal.

O tempo não-linear é a sua quarta dimensão:

“Even when you're looking at a holopoem in serial time, this time is reversible. It's removed from the flow of time, the sequentiality of syntax. You're not really dealing with a linear, harmonic syntax structure. You can go from left to right, but also from right to left and the text is still open to signifying in both directions. What kind of time is this? It's definitely not linear time as we know it. It's suspended. This is only possible in holography.” (Kac *apud* Heintz 1996)



1. Patrícia Lino. *Série de desenhos baseados na leitura binocular.*

OE. Olho esquerdo. OD. Olho direito. H, L, I. Objetos.

No contexto da leitura do poema convencional, a diferença perceptual entre OE e OD não é evidente. Já a leitura do holopoema pode ser descrita como uma síntese de dois *inputs* distintos (a[s] imagem[ns] captadas por OE e a[s] imagem[ns] captadas por OD). A leitura binocular (*binocular reading*) consiste precisamente na visualização das letras e das palavras constituídas a partir da diferença perceptual entre OE e OD. A sintaxe (conjunto de relações que produzem um ou mais significados) do holopoema é, por extensão, um evento móbil. Flutua no tempo e no espaço.

Por acontecer num tempo não-linear, a poesia holográfica também rompe com os princípios poetográficos de Max Bense (Bense 2003). A unidimensionalidade e a bidimensionalidade que Bense associava respectivamente ao texto e ao texto visual organizavam-se, com base na geometria euclidiana, a partir das formas primárias da linha e da superfície textual. O fenómeno atemporal ou multitemporal do poema holográfico, que existe sintaticamente e em constante mutação^{xiii} num espaço descontínuo, abandona não só a estabilidade da linha e da superfície, como põe em causa a percepção tradicional sobre o próprio ato de ver.

A leitura binocular (*binocular reading*) aclara as diferenças entre a leitura do poema convencional e a leitura do holopoema, que se aproxima ou tira mais partido do funcionamento do olho humano (Bicas 2004). A receção do holopoema depende, por isso, e sem exceções, da interação do espectador com o corpo independente do texto. Ou, por outras palavras, a reconstrução fenomenológica da descontinuidade do texto depende do movimento do corpo da(o) espectador(a).

A(o) espectador(a) tem igualmente de posicionar-se num espaço de indagação e insuficiência quase absolutas, pois toda a prática holográfica começa e termina na insuficiência do logos, das funções do logos e no questionamento dos instrumentos ou suportes convencionais do logos^{xiv}.

Este espaço de indagação, que Kac camaleonicamente reinventa, consiste na aplicação prática da mais antiga e igualmente heideggeriana interpretação da poiesis (Heidegger 2007) que, além do *fazer*, designa a pulsão de algo que, surgido de uma não-presença, antecipa e é o próprio acontecimento (Platão, *Symp.* 205b). O ponto seguinte, igualmente coadunado com a conceção física (*physis*) da poiesis, vai precisamente de encontro ao conforto da posição do corpo no planeta e da visão terrocêntrica.

INÍCIO OU O POEMA ANTI-GRAVITACIONAL

Space Poetry is poetry conceived for, realized with, and experienced in conditions of micro or zero gravity. In other words, Space Poetry is poetry that

requires and explores weightlessness (“micro or zero gravity”) as a writing medium. (Kac 2007: 119)

The aerospace industry is currently dominated by several national space agencies, such as the American National Aeronautics and Space Administration (N A S A), European Space Agency (E S A) and Russian Federal Space Agency (R K A). Even the Chinese Space Agency (C N S A) is becoming an increasingly important participant for space launches (Morley, 2006). Increasingly, private companies are also starting to develop commercial spaceflight, either in cooperation with national space agencies or by developing separate independent projects. (Mekinc, Bončina 2016: 16)

A estrutura temporal, revolucionária e anti-gravitacional da holopoesia adianta outro dos conceitos propostos por Eduardo Kac em 2007. A Space Poetry ou a Poesia Espacial parece ser o resultado prático das conclusões “gravimórficas”^{xv} a que Kac começou a chegar a partir de 1987, depois de fazer um holopoema como “Ágora” (1986). “Ágora”, que explora uma das particularidades do holopoema — a ausência de massa e, portanto, de peso — e que Kac fez com o propósito de enviar na direção da galáxia Andrómeda, marca o início de uma série de tentativas de Poesia Espacial.

A Poesia Espacial está também associada a outros dos termos e conceitos cunhados por Kac anos antes, a Bio Art, que parte do colapso entre natural e artificial, humano, animal e máquina, e está efetivamente ligada a algumas das questões levantadas por Donna Haraway em *Cyborg Manifesto* (1985) e *Primitive Visions* (1989). Com efeito, Haraway e Kac parecem encontrar-se na criação de uma persona estética e política, pós-humana, que contraria o essencialismo corporal e a informática da dominação (*informatics of domination*). Esta persona pós-humana existe, além disso, e anacronicamente, em mutação e a partir da mutação. Performances e trabalhos como *Time Capsule* (1997), *Genesis* (1999) ou *GFP Bunny* (2000), que levam ao limite o questionamento do corpo — do corpo como algo que determina e é determinado pelo espaço que ocupa, do corpo como a extensão da máquina ou da máquina como extensão do corpo, ou do detalhe corporal mais microscópico ao detalhe mais macroscópico —, podem explicar a necessidade de explorar as possibilidades de adaptação da identidade corpórea aos mais variados meios.

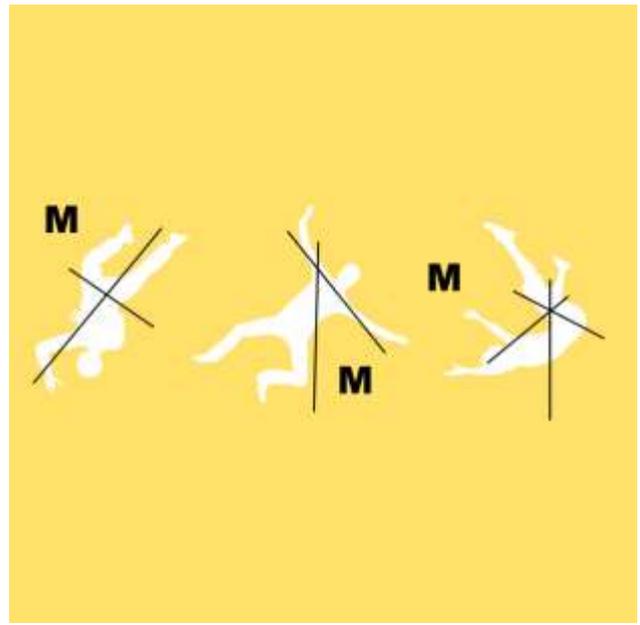
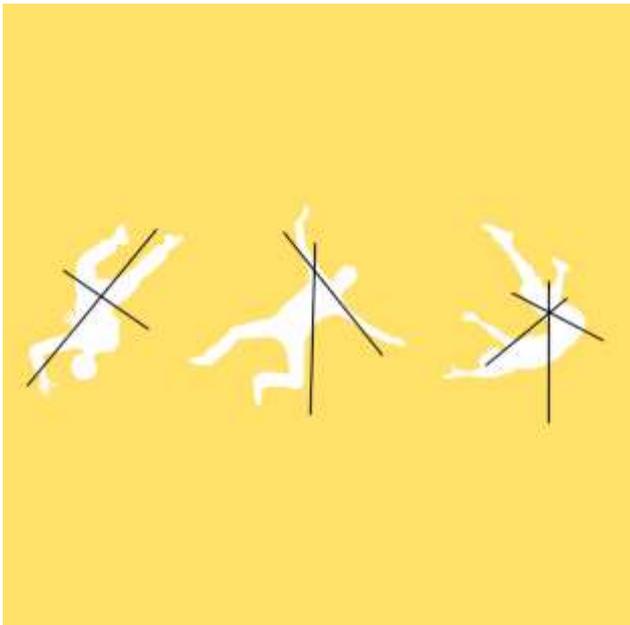
Ao contrário de parte considerável dos exercícios artísticos que privilegiam o espaço como tema^{xvi}, a Poesia Espacial não consiste em representar mimeticamente

a(s) paisagem(ns) do aeroespaço. Consiste, antes, em fazer poemas de caráter performativo num ambiente anti-gravitacional.

A Poesia Espacial é o resultado de um olhar atento à exploração e capitalização do espaço por instituições públicas e privadas e parte, por sua vez, da pergunta consequente: como será a adaptação humana a um espaço anti-gravitacional e, por extensão, como se adaptará o processo de criação poética ao mesmo espaço?

A primeira manifestação concreta da Poesia Espacial, *Inner Telescope*^{xvii}, aconteceu em 2017, na Estação Espacial Internacional e consistiu na interação do astronauta Thomas Pesquet com o poema tridimensional (*Inner Telescope*) de Eduardo Kac num espaço de gravidade zero.

Inner Telescope é conciso: compõe-se de duas folhas de papel modeladas para formar a palavra francesa “MOI” (M-O-I)^{xviii}. A primeira folha, recortada, sugere as formas das letras “M” e “O” que, vistas de várias perspectivas, podem também sugerir a forma de um corpo humano em suspensão. A soma da sugestão do primeiro corpo ao corpo do espectador é um dos resultados estéticos possíveis do *Telescópio Interior*. “O” forma-se a partir do círculo vazio recortado a partir do centro de “M”. A segunda folha, um cilindro inserido na primeira a partir do círculo vazio, forma a letra “I”. “I”, como nota Eleanor Heartney, torna-se, através de um processo homofônico em inglês, “eu” e “olho” ao mesmo tempo (2017: 3). Recupera, além disso, um dos princípios da leitura binocular explorada na prática holográfica, porque, além de sugerir a palavra “eye” no singular, exige a separação das perspectivas de cada um dos olhos da(o) espectador(a). *Inner Telescope* pode ser lido nas mais variadas posições e de localizações diferentes, uma e outra vez, enquanto flutua no espaço anti-gravitacional.



2. Patrícia Lino. Série de desenhos feitos a partir de Inner Telescope.

Considerando a dimensão reflexiva da palavra francesa “MOI”, o título oximórico desta performance espacial, que pode ser traduzido para português como “telescópio interior”, sugere um movimento introspectivo: olhar para dentro e ver-se, como num espelho fragmentado, através do poema. E o que há para ver?

Um corpo sem peso que se move num espaço novo, desconhecido, imprevisível, e que lida permanentemente com a perda do conforto e familiaridade físicos, e, por consequência, com a constatação de que as formas e os eventos, concebidos com base no fenómeno da gravidade, têm radicalmente de mudar. Por outras palavras: apesar de a gravidade não ter sido ainda pensada, pelo menos de modo sistemático, em relação à prática poética, o processo criativo e os instrumentos da poesia dependeram exclusivamente dela até hoje, porque a gravidade é, além de uma força física, uma força metafórica. O que quer também dizer que, embora o suporte convencional e bidimensional da palavra tenha sido questionado, o espaço anti-gravitacional põe em causa esses mesmos avanços poético-artísticos ao questionar qualquer suporte e a forma de existência de qualquer suporte — poético ou não.

Além disso, partindo do princípio de que esta reformulação será possível, a Poesia Espacial também antecipa a recriação do nível contedístico do poema, um processo primo e originário que terá forçosamente de acontecer através e dentro da própria linguagem.

Que linguagem?

Há algo de profundamente solitário e, ao mesmo tempo, promissor no corpo que flutua longe de qualquer comodidade ou consolação. Há, isto é, na solidão e na promessa deste corpo flutuante a obrigatoriedade de recomeçar e recriar. A recriação da forma e do conteúdo da linguagem e dos instrumentos da linguagem, que não serão exclusiva e necessariamente verbais e não deverão governar-se pelos parâmetros que rotulam e classificam o género, a identidade sexual ou a raça, dependerá do corpo, das propriedades do corpo e da adaptação física do corpo ao meio. Esta nova persona (humana, animal ou cyborg) resgata e atualiza o corpo que se expunha, contra a norma social e impositiva, na Cinelândia.

REFERÊNCIAS

- Bense, Max. *Pequena Estética*. Perspectiva, 2003 [1969].
- Bicas, Harley E. A.. "Physiology of Binocular Vision", *Arquivos Brasileiros de Oftalmologia*, v. 67, n. 1, Jan./Feb. 2004.
- Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Johns Hopkins University Press, 1976.
- Gabor, Dennis. "Holography, 1948-1971", *Physics 1971*. Imperial Colleges of Science and Technology, 1971.
- Heartney, Eleanor. *Eduardo Kac em Órbita: Telescópio Interior*. Luciana Caravello Arte Contemporânea, 2017.
- Heidegger, Martin. "A questão da técnica". Trad.: Marco Aurélio Werle. *Scientiae Studia*, v. 5, n. 3, Julho/Setembro 2007 [1953].
- Heintz, Kurt. "How do you read your text? Eduardo Kac and Hypermedia poetry", *hyphen magazine*, n. 12, 1996, pp. 9-13. Disponível aqui: <http://www.ekac.org/hyphen.html>.
- Kac, Eduardo. *Escracho*. Livro de Artista. 1983. Disponível aqui: <https://bit.ly/3IPt6kQ>.
- _____. "Poesia Holográfica: As Três Dimensões do Signo Verbal", *VII Salão Nacional de Artes Plásticas*. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1984.
- _____. *Luz e Letra: Ensaios de Arte, Literatura e Comunicação*. Contra Capa, 2004.
- _____. "Space Poetry", *Hodibis Potax*. Édition Action Poétique, 2007.
- _____. "Poesia espacial", *Alea*, v. 10, n. 2, julho-dezembro 2008, pp. 334-337.
- _____. "Manifesto de Arte Pornô", *Perder la Forma Humana*. Reina Sofia, 2012.
- _____. "O Movimento de Arte Pornô: A Aventura de uma Vanguarda nos Anos 80", *Ars*, ano 11, n. 22, 2013, pp. 30-51.
- _____. "Entrevista com Wladimir Dias-Pino, poeta revolucionário", *Ars*, v. 13, n. 26, 2015. Disponível aqui: <https://bit.ly/3i23YVB>.
- Mekinc, Janez & Bončina Iztok. "Safety and Security in Space Tourism", *Academica Turistica*, ano IX, n. 2, Dezembro 2016, pp. 13-25.
- Picos, Maria Teresa Vilariño. "Redefiniendo la Poesía Experimental: la Holopoesía de Eduardo Kac", *Eduardo Kac: El Creador de Seres Imposibles*. Universidad de Caldas, Manizales, Colombia, 2010, pp. 69-74.
- Ribeiro, Anderson Francisco. "A pornografia brasileira e a memória esquecida: revistas eróticas e pornográficas na ditadura militar (1964-1985)", *Patrimônio e Memória*, São Paulo, Unesp, v. 12, n.1, pp. 286-307, janeiro-junho, 2016.



Rose, Frank. “A Space Odyssey: Making Art Up There”, *The New York Times*, March 23, 2017. Disponível aqui: <https://nyti.ms/3ib1B2U>.

Tinoco, Bianca. “Eduardo Kac e a Escrita do Corpo no Espaço”, *Revista Concinnitas*, n. 17, 2010, pp. 120-127.

Whitman, IV. “Holopoetry: The New Frontier of Language”, *Proceedings of the Fifth International Symposium on Display Holography*, Tumg H. Jeong, Editor, Proc. SPIE2333, Bellingham, WA, 1995. Disponível aqui: <http://www.ekac.org/ivinterview.html>.

Zumthor, Paul. *Performance, Recepção, Leitura*. Cosac Naify, 2014.

ⁱ Não esqueço, igualmente, o conjunto de poemas visuais publicados entre 1982 e 1984, disponíveis aqui: <http://www.ekac.org/mixed2.html>.

ⁱⁱ “Eclipse”: “o dia amanheceu tesudo// o mar chupa/ a bucinha do horizonte escancara um sorriso/ azul/ enquanto o sol de pau duro/ goza junto cualua”, *apud* Tinoco 2010.

ⁱⁱⁱ Kac descreve como os poemas “Filosofia” e “Overgoze” foram, durante os tempos das suas performances na Cinelândia, parte dos uniformes que usava para contrariar a norma heteronormativa e essencialista e expor eroticamente o corpo nas ruas: “Meus dois trajés usuais eram o uniforme de “Bufão do Escracho” — composto de botas de mergulho de borracha vermelha, calças de pijama feitas em casa, um cinto no estilo peruano e uma camiseta com meu poema pornô “Filosofia” — ou uma minissaia rosa normalmente combinada a uma camiseta em que estava escrito meu poema-grafite “Overgoze”, mais um cinto de metal artesanal no qual pendurava meus piróculos (óculos com nariz em forma de pênis)” (Kac 2012: 40).

^{iv} São incontáveis as revistas de cunho erótico e pornográfico censuradas pelo Juizado de Menores de São Paulo durante a ditadura: “Para o Juizado de Menores de São Paulo, que de 1961 a 1966 proibiu a venda de 85 publicações, tratava-se de literatura ‘altamente imoral, ofensiva aos bons costumes e de caráter obsceno’. Mas há quem prefira distinguir revistas eróticas e revistas pornográficas. ‘As primeiras’, diz o publicitário Roberto Duailibi, diretor da Standard Propaganda, “mostram a beleza, a nudez e a sensualidade num contexto de sofisticação e cultura. As outras exploram o erotismo sem inteligência nem bom gosto” (*Realidade apud* Ribeiro 2016: 303 [jun. 1968: 15]).

^v Como Hudinilson, Kac também produziu xerografias e o ano de 1982 foi particularmente intenso no que diz respeito ao uso desta técnica. *Cf.*, por exemplo, *2x3X, Publigrama I & II, Pictogram Sonnet* ou *Bon Appetit*.

^{vi} *Retrato Suposto-Rosto Roto*, uma performance colaborativa entre Kac e Ramiro, aconteceu em dois lugares em simultâneo. Enquanto Ramiro transmitia, desde os estúdios da TV Cultura, através de um fax, um conjunto de informações para o atelier de Kac, que ficava no Rio de Janeiro, Kac montava, com base no mesmo conjunto de informações, um retrato que depois enviaria de volta para Ramiro. Todo o processo de *Retrato Suposto-Rosto Roto* foi transmitido ao vivo: “The goal was not to create pictures remotely but to explore the interactive, improvisational quality of both personal and public telecommunications media simultaneously, integrating the apparently antagonist media into a single process” (<http://www.ekac.org/rostoroto.html>).

^{vii} A prática holográfica é parte de um sistema digital maior e parte das expressões poéticas e tecnológicas que a antecedem ou acompanham no tempo. Entre as peças produzidas antes da prática holográfica, aponto o poema computacional “Cybernetic Landscape I” (1975) de Aaron Marcus e a videopoesia de Ernesto Melo e Castro (1969). Merecem também destaque, a partir dos anos 80, a série holográfica de Dieter Jung, o texto interativo de Jeffrey Shaw, a escrita multimídia e os *hyperpoems* de Jim Rosenberg e William Dickey, e as experimentações digitais do poeta brasileiro André Vallias.

^{viii} *Cf.*, por exemplo, os livros-poema *Ossos Nossos* (1958) e *Fruta* (1959), os poemas espaciais “Ara” (1959), “Não” (1959) ou o poema arquitetônico *Poema enterrado* (1959).

^{ix} “Holografia” foi, na verdade, o termo escolhido por Gabor para designar “um novo princípio microscópico”. Cito o próprio a propósito das dificuldades com que se deparou ao produzir as primeiras amostras holográficas entre 1947 e 1948: “Holography was of course three dimensional from the start, but in my early, small holograms

one could see this only by focusing through the field with a microscope or short-focus eyepiece. But it was not enough to make the hologram large, it was also necessary that every point of the photographic plate should see every point of the object. In the early holograms, taken with regular illumination, the information was contained in a small area, in the diffraction pattern” (1971: 22).

^x O primeiro holopoema paranomástico e meta-discursivo “HOLO/ OLHO” (1983) de Eduardo Kac e Fernando Eugenio Catta-Preta parte precisamente das similaridades fonéticas e gráficas entre ambos os termos, bem como do jogo de significados entre “HOLO” e “OLHO”. Cito Kac: “Cada fragmento é concebido simetricamente a formar uma leitura em círculo: as duas palavras possuem quatro letras e as duas primeiras letras de ‘OLHO’ (corpos pequenos) formam ‘olho’ com as duas primeiras letras de ‘HOLO’ e as duas últimas formam ‘holo’ com as duas últimas de ‘HOLO’ (corpos grandes). Pares de ‘O’ ainda sugerem olhos humanos” (1984: 44).

^{xi} Catta-Preta e Botelho colaboraram respectivamente com Kac na feitura de holopoemas como “Holo/Olho”, “Abracadabra”, “Oco”, “Zyx” (Catta-Preta) e “Quando?” (Botelho). Cf. Eduardo Kac, Ormeo Botelho e Paulo Henriques Britto, “Holopoetry and Fractal Holopoetry: Digital Holography as an Art Medium”, 1989. Os holopoemas de Augusto de Campos, Julio Plaza e Moysés Baumstein foram produzidos entre 1985 e 1987. Constam, entre eles, “Luzmentemudacor” (1985) e “Poema-bomba” (1987).

^{xii} Kac foi um dos poucos que se interessou, também com o propósito de divulgá-lo, pelo trabalho do poeta e artista Wladimir Dias-Pino. Recomendo a entrevista que Kac fez a Dias-Pino, “Entrevista com Wladimir Dias-Pino, poeta revolucionário”, publicada em 2015 na revista *Ars* e disponível aqui: <https://bit.ly/3i23YVB>. E corroboro as palavras com que o texto abre: “Wladimir Dias-Pino é um dos poetas mais importantes surgidos internacionalmente na segunda metade do século vinte. Sua obra, na maioria editada apenas em pequenas tiragens artesanais, ainda é praticamente desconhecida do público-aguardando, assim, o pleno reconhecimento que virá quando seus dois livros avassaladoramente radicais, *A Ave*, de 1956, e *Solida*, de 1962, forem editados comercialmente” (Kac 2015: s/p).

^{xiii} O holopoema existe como processo. Os vários passos da sua construção sequencial foram já apontados por Maria Teresa Vilariño Picos em “Redefiniendo la Poesía Experimental: la Holopoesía de Eduardo Kac”. Para Picos, os principais estágios do holopoema podem ser divididos em quatro (2010: 69-74).

^{xiv} A proposta é uma atualização derridiana dos estudos da linguagem. Segundo Derrida de *Of Grammatology*, o escritor não controla as leis do seu próprio discurso. Cito: “The writer writes in a language and in a logic whose proper system, laws, and life his discourse by definition cannot dominate absolutely. He uses them only by letting himself, after a fashion and up to a point, be governed by the system” (Derrida 1976: 158). Por isso, qualquer tentativa de escrever é, em si mesma, contraditória — não passa de um atrevimento. O escritor vive dentro e para esse atrevimento. Neste caso, um dos atrevimentos pluridirecionais do século XXI.

^{xv} Ou, como acrescenta ainda Kac, “gravi-trópicas” (Kac 2008: 335).

^{xvi} Vide, por exemplo, os trabalhos de Chesley Bonestell (Estados Unidos, 1888-1986), Robert McCall (Estados Unidos, 1919-2010), John Berkey (Estados Unidos, 1932-2008), David A. Hardy (Estados Unidos, 1936) ou Donald Davis (Estados Unidos, 1952).

^{xvii} O trailer do filme feito a partir da performance *Inner Telescope, A Space Artwork* (Virgile Novarina, Observatoire de l’Espace), em colaboração com o astronauta Thomas Pesquet, pode ser visto aqui: <https://vimeo.com/250786057>. Foram vários os trabalhos que Kac produziu antes e depois do lançamento de *Inner Telescope* na Estação Espacial Internacional. Contam-se, entre eles, *Ground-based Research* (série fotográfica, 2014), *Performance for one astronaut, one pair of scissors and two sheets of paper* (série de desenhos, 2015), *Space Poetry* (livro de artista, 100 exemplares, 2016), *ISS#71904* (livro de artista, 100 exemplares, 2017), *ITP* (instalação, 2017), *In Orbit* (série fotográfica, 2017) e *Inner Telescope* (vídeo, 12 min., 2017).

^{xviii} Cito Eduardo Kac a partir do texto de Frank Rose a propósito da escolha da palavra “MOI”: “Mr. Kac [...] means this not as an individual ‘me’ but in the collective sense: His ‘moi’ stands for all of us. The piece itself is called ‘Inner Telescope,’ for reasons that become clear only when you look through the O formed by the paper tube and view a tiny portion of Earth. ‘We point a telescope to the stars,’ he said. ‘But this is a telescope that from the stars we point to ourselves’” (Rose 2017).