

CRISTIANO DE SALES

UMA POETICIDADE PARA A LITERATURA EM MEIO DIGITAL

Florianópolis, fevereiro de 2007.

UMA POETICIDADE PARA A LITERATURA EM MEIO DIGITAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira como requisito para obtenção do título de mestre.

Orientador: Professor Doutor Alckmar Luiz dos Santos

AGRADECIMENTOS

À família, fonte de saberes maiores. Grato pela confiança!

À companheira, mais que profissional, sua ajuda foi emocional.

Ao interlocutor e amigo, Alckmar.

À CAPES, por ter financiado, com bolsa, os dois anos de pesquisa.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
1 OS HIPERTEXTOS	8
1.1 Se a idéia é <i>Poeticidade e Literatura em Meio Digital</i> , por que um capítulo para o hipertexto?	12
1.2 Do hipertexto que queremos tocar.	20
2 UMA POETICIDADE ENTRELAÇADA PARA O TEXTO LITERÁRIO EM MEIO DIGITAL	23
2.1 Tentando definir uma poeticidade.	32
2.2 A poeticidade entrelaçada	36
3 A POETICIDADE NO IMPRESSO E NO DIGITAL	45
3.1 Um hipertexto impresso, uma leitura	46
3.2 Um texto digital, uma leitura	52
3.3 E a poeticidade?	57
4 ENTRELAÇAMENTO DOS MEIOS	60
CONSIDERAÇÕES (IN)CONCLUSIVAS	71
REFERÊNCIAS	73

RESUMO

A literatura transbordou o meio impresso e hoje é também praticada no meio digital. Compreender esse processo de experimentação estética, que propõe significações a partir do próprio meio digital, exige, da crítica literária, redefinições no que respeita aos padrões estéticos de literatura. Falemos então de uma poeticidade — depois veremos se tratar de uma continuação da poética — que necessita ser construída a partir do contato com o próprio meio que se almeja entender, o digital. A poeticidade e a concepção de poesia digital propostas nessa dissertação se constroem junto aos conceitos de Merleau-Ponty — fala falante, expressão e quiasma — e a alguns operadores textuais de Roland Barthes. E isso será feito a partir da leitura de um poema composto no meio digital, *Palavrador*, e de um romance do português Antônio Lobo Antunes, *O esplendor de Portugal*, ambos entrelaçados nos elementos da contemporaneidade.

Palavras-Chave: Literatura, poeticidade, meio digital

RÉSUMÉ

La littérature se déverse de l'imprimé et touche le numérique. La compréhension de ce processus d'expérimentation esthétique, qui propose des significations dérivant du numérique, voilà qui demande à la critique littéraire des redéfinitions des modèles esthétiques de la littérature. On doit parler, donc, d'une poéticité (que l'on démontrera, par la suite, qu'il s'agit d'une continuation de la poétique), poéticité qui doit être construite à partir de l'expérience directe que l'on aura du numérique. La poéticité et la conception de poésie numérique, proposées dans ce mémoire, se fondent sur quelques concepts de Merleau-Ponty — ceux de *parole parlante*, d'*expression* et de *chiasme* —, ainsi que sur quelques opérations textuelles proposées par Roland Barthes. Et cela sera fait à partir de la lecture d'un poème numérique, *Palavrador*, et d'un roman du Portugais António Lobo Antunes, *O Esplendor de Portugal*.

mots-clés: Littérature, poéticité, numérique

INTRODUÇÃO

Não percorramos as páginas deste texto pensando encontrar um manual para entendimento da poesia digital, ou ainda, alimentando a expectativa de encontrar pretensas definições sobre uma poética que urge ser pensada para essa literatura que transbordou (e não ultrapassou) o meio impresso para ser praticada também em computador. Alimentemos apenas o desejo de construirmos juntos, e a partir das reflexões aqui presentes, uma concepção para essa poesia e a conseqüente postura crítica que devemos assumir diante dela. Ambos, a concepção e o posicionamento crítico, não podem ser entendidos separadamente, pois, além de se construírem mutuamente, passam pela necessidade de tocar o diferente meio (digital).

Entendamos esse tocar como uma exigência fenomenológica, em que eus e Outros se transformam a partir do contato entre si, e pensemos também na nossa forma de intervir nas criações literárias feitas em computador: imprimindo nossas digitais nas teclas ou nos botões do *mouse*.

Lógico, essa construção requer um mínimo de comprometimento e de responsabilidade com a crítica já elaborada, no que tange às criações literárias no meio digital, bem como àquelas que se propõem a pensar o ciberespaço. Essa é a intenção da primeira parte deste ensaio, que trata, dentre outras coisas, de percorrer as propostas de Pierre Lévy, teórico do virtual, de George Landow, teórico do hipertexto digital, e de Gérard Genette, teórico do hipertexto no meio impresso.

Porém, a passagem por eles nos serve, sobretudo, para situar um espaço de intervenção que deve zelar por um certo rigor filosófico: dado que nossa intenção é saltar de um meio ao outro (do impresso ao digital), não podemos fazê-lo com uma pressa que

desfoca e impede de entender esse espaço digital de produção e de experimentação literária, dentro de uma perspectiva histórica. Não respeitar a diacronia da produção escrita é negar o próprio livro como produto de um aprimoramento tecnológico e, conseqüentemente, deixar-se seduzir pela deslumbrada concepção de escrita eletrônica como uma revolução absoluta.

Recuando epistemologicamente em busca de um possível caminho que escape a esse deslumbramento, encontraremos Merleau-Ponty, que nos ajudará a entender o texto enquanto fenômeno. Junto às teses do filósofo da percepção, os operadores textuais de Roland Barthes auxiliarão nesta tentativa de delinear uma concepção crítica da literatura em meio digital. Esse é o exercício da segunda parte desta dissertação.

No entanto, esta segunda parte, em que definimos nossa concepção, não serve como verdade a ser imposta ou aceita, mas como um conjunto de operadores a serem verificados nas experiências literárias propostas na terceira e quarta parte, pois conceitos e teses, em se tratando de literatura no meio digital, devem ser construídos a partir da experimentação do poema. E experimentar o poema equivale a dizer: experimentar o meio no qual o poema está inserido.

Pensando assim, convidamos o leitor a experimentar o poema digital *Palavrador*, antes de investir na leitura do texto que apresentamos. Ou seja, o CD preparado para a terceira parte deste ensaio cumpre melhor a função de introduzir a dissertação que qualquer argumento que tentemos sustentar. Portanto, vamos à leitura do *Palavrador*¹.

¹ Que pode ser feita no CD anexado ou no endereço <http://www.ciclope.art.br/pt/downloads/palavrador.php>

Capítulo 1

OS HIPERTEXTOS

Falar sobre experiência crítica e de leitura literária em meio digital não consiste em novidade na pesquisa acadêmica, pelo menos desde fins da década de 90. Antes mesmo de colocarmos em discussão as opiniões de gente como Pierre Lévy e George Landow, podemos nos remeter a trabalhos acadêmicos menos projetados (poderíamos dizer até menos festejados) publicamente, mas que em nada ficam devendo às referências citadas no que respeita à reflexão sobre a literatura e o meio digital. Podemos até dizer que trabalhos como *Leituras do Hipertexto*, de Raquel Wandelli, e *Língua e Literatura no espaço interativo: Coletivo Pensante*, de Clarmi Régis, ultrapassam a crítica especulativa que se limita a enumerar as possibilidades de iteração e interação que o computador viabiliza à produção textual. O primeiro propõe leituras de hipertextos ainda em meio impresso e reflete, com rigor teórico, uma possível reinvenção da narrativa impressa, tendo em vista, também, as produções de textos já inseridas em computador; o segundo passa da teoria à prática implementando ferramentas de informática para o ensino de literatura em sala de aula. Trabalho semelhante a esse fez também Jaqueline de Quadros Barboza ao implementar um CD com inúmeras possibilidades de abordagens em sala de aula sobre a obra e a vida de Machado de Assis.

Avançar na reflexão crítica acerca desse tema requer antes de tudo certos desencantamentos no que diz respeito ao meio digital (computador) e a sua capacidade de processamento, armazenamento e comunicação em rede. O computador é uma realidade, não mais uma novidade, e sua utilização em diferentes práticas, incluindo as de criação literária, exige que as pessoas envolvidas no processo tenham concepções (no que tange à

relação entre literatura e computador) que partam dessa realidade, não se deixando, porém, seduzir por idéias que apontam o computador e a internet como espaços de eficiência absoluta – como parece sugerir Pierre Lévy. No nosso caso, o da literatura, é fundamental entendermos que as criações (diferentes textos e até mesmo diferentes linguagens) muitas vezes já estão inseridas no computador e que essa inserção não se dá apenas como aproveitamento da potência do meio digital para alargar o acesso à literatura, mas já são encontradas também criações literárias que lançam mão do meio digital como materialidade significativa. Ou seja, encontram-se hoje na internet e também em CD-ROM's criações literárias que só podem ser experienciadas em computador.

Além de aceitarmos que a literatura num movimento, poderíamos dizer, diacrônico² transbordou do meio impresso para o digital e que experiências hipertextuais já vinham há muito tempo sendo praticadas em meio impresso (como nos ensinou Gérard Genette, 1981), outras premissas são importantes para o desenrolar do argumento. Entraremos no mérito de cada uma delas à medida em que forem referidas. Porém, de antemão, vale tentarmos direcionar a crítica que se almeja tecer aqui quando comparada às críticas já consolidadas nesse terreno da produção textual que se relaciona com o computador.

E que críticas consolidadas são essas? Pensemos nos autores que se ocuparam do assunto ora pela abordagem do espaço digital — caso de Pierre Lévy, inspirado em Deleuze — ora pela hiperligação textual potencializada pelo computador — caso de George P. Landow. Ambos parecem não atender a premissa do transbordamento descrita acima. O primeiro, por entender o espaço virtual e a comunicação em rede como possibilidade de

² Partindo-se do princípio de que o próprio livro é um avanço tecnológico quando observado dentro de uma diacronia em que os escritos se sobrepunham em palimpsestos ou se desenrolavam em pergaminhos e que passaram, com os anos, a ser armazenados na forma impressa, graças a Gutenberg, o computador é hoje um outro meio material através do qual textos (literários ou não) são trabalhados.

intervir efetivamente na democratização da informação³; o segundo, por reduzir as práticas de significação textual interligadas por nós a análises tecnicistas. Ou seja, paradoxalmente, os críticos mais encantados com a potência do computador acabam reduzindo as diversas concepções de utilização da máquina pelo fato de exagerarem no pragmatismo de suas análises.

Abordagens como essas tendem a saltar rápido demais das críticas literárias pós-estruturalistas ao universo plugado dos (hiper)textos eletrônicos. Landow, por exemplo, não hesita em afirmar que o hipertexto eletrônico — ou seja, textos inseridos em computadores — serve como real laboratório em que as teorias pós-estruturalistas podem ser verificadas na prática.

De seu lado, a presente pesquisa entende a transposição, ou transbordamento, de meios (impresso/digital) de forma menos imediata. Mais importante que verificar as inúmeras possibilidades de intervenções entre textos interconectados e sobrepostos, num frenesi de tecnofilia, aposta-se aqui na necessidade de entender o que muda, ou se conserva, na experiência estética literária⁴, haja vista a mudança do material (meio) que passa também a hospedar a literatura.

Para tanto, é imprescindível como ponto de partida um material teórico-filosófico que, via de regra, entenda a experiência estética literária como um processo de constante movimentação significativa, ou melhor, como um processo de significação⁵. Em nosso caso, particularmente, essa constatação um tanto quanto óbvia de que necessitamos partir

³ Isso demonstra certa ingenuidade, se levarmos em conta a parcela da população mundial com acesso à internet, além do monopólio dos gestores da informação (atualmente mais de 50% dos troncos que alimentam as informações na rede mundial de computadores se localizam nos Estados Unidos).

⁴ Sempre que a expressão “experiência estética literária” aparecer neste texto, devemos pensar de imediato na experiência de leitura literária. Porém, veremos ao longo da pesquisa que a experiência estética experimentada pelo criador (autor) passará por fenômenos semelhantes do ponto de vista ontológico (‘eus’ e ‘Outros’).

⁵ Significação está sendo proposta aqui de acordo com os *Elementos de Semiologia*, de Roland Barthes.

do processo de significação se faz necessária para que fique claro em que ponto estamos aproximando as reflexões acerca do hipertexto e da experiência estética em meio digital à fenomenologia de Merleau-Ponty. Porém, no segundo capítulo é que nos preocuparemos em deixar mais bem definidas essas aproximações.

Tendo em mente a proposta que faremos aqui — entender a experiência estética literária em meio digital como fala falante —, antecipamos que esse conceito merleau-pontyano de uma fala ainda não falada, inerente a um momento de expressão⁶, será lido nesta pesquisa junto às noções de escritura e grau-zero que extrairemos d’*O grau Zero da Escrita*, de Roland Barthes. Serão dele também os *Elementos de Semiologia* nos quais começaremos a amarrar nosso processo significativo — mesma fonte pela qual passou Genette ao iniciar suas *Figuras*.

A forma como esses conceitos aparecerão articulados está mais bem descrita no capítulo 2. Por enquanto, vale deixar esclarecido que a opção pela fala falante não se deve apenas ao fato de este conceito estar vinculado, dentre outras coisas, à novidade (uma fala ainda não falada), mas também, quiçá principalmente, ao fato de vermos nessa fala a necessidade de aprendermos com a própria materialidade do texto (e aqui incluímos todo o aparato digital que está a serviço da significação: *mouse*, teclado, captação e reprodução de áudio, variação de cores na tela, etc.). Essa necessidade de aprender com a materialidade do texto se nos apresenta por meio de uma outra idéia merleau-pontyana, a que se chamou “ensinante”, no caso, texto ensinante.

Porém, ocupemo-nos, neste capítulo, apenas da definição desse (hiper)texto que transbordou de meio e que será o objeto analisado nessa a que chamamos de experiência estética em meio digital.

⁶ Também no sentido que Merleau-Ponty emprega o termo.

1.1 Se a idéia é *Poeticidade e Literatura em Meio Digital*, por que, então um capítulo para o hipertexto?

A tarefa mais espinhosa no início dessa caminhada me parece ser a impossibilidade de se prescindir de certos pressupostos; o mais radical, talvez, é a noção de hipertexto.

Mesmo cientes de que tudo é tecitura, tudo é texto, independente do percurso trilhado para se chegar a um produto final — ou seja, independente dos inúmeros textos que estejam por trás desse produto final —, optamos por respeitar aqui essa nomenclatura (hipertexto), não apenas pelo fato de todos os críticos lidos para este trabalho utilizarem o termo, mas também por vermos na utilização desse termo alguma precipitação de julgamento que criticaremos mais adiante. Sendo assim, vamos ao hipertexto.

Embora a invenção do termo seja atribuída a Theodore Nelson, na década de 1960, período em que idealizou o projeto Xanadu⁷, sua noção foi esboçada pela primeira vez em 1945, por Vanevar Bush. Este engenheiro, que se tornou importante figura no projeto que desenvolveu a primeira calculadora digital, propôs, num artigo intitulado *As We May Think*, um mecanismo de gerenciamento de dados que em muito prenunciava o hipertexto. Bush esboçou o processo de associação entre diferentes documentos enquanto idealizava um dispositivo indexador e administrador de informações chamado Memex.

Por se tratar de uma imensa memória, a implantação do Memex exigiria um reservatório de documentos multimídia que abrangesse ao mesmo tempo imagens, sons e textos. Todas essas informações seriam acessadas por nós interligados de maneira não

⁷ Desenvolvimento de *softwares* e de dispositivos que facilitariam a criação de bancos de dados hipertextuais imensos, bem como gerenciariam as informações desses bancos, tanto do ponto de vista intelectual como material.

hierárquica, o que aproximaria os ideais propostos por Bush ao projeto Xanadu. Porém, nas palavras do engenheiro, que enxergava o dispositivo como um auxiliar dos cientistas, essas ligações não apareciam ainda com o nome de hipertexto. T. Nelson é quem mais tarde (década de 60) dará uma definição de hipertexto que, segundo José Augusto Mourão⁸ se tornou inultrapassável: "escrita não seqüencial, com elos controlados pelo leitor".

O termo foi também proposto em 1981 por Gérard Genette em *Palimpsestes*. No entanto, datam também da década de 60 os primeiros ensaios, deste último, acerca desse processo de composição textual, aplicado, ainda, ao meio impresso. Este é o caso em que poderemos ver o hipertexto funcionando numa perspectiva diacrônica dos estudos literários, ou seja, o hipertexto dentro de uma teoria literária, ou de uma tradição literária. No entanto, a partir dos anos 90, hipertexto foi associado de modo imediato ao meio digital. Em alguns casos, como nas reflexões de G. P. Landow, buscava-se estabelecer um diálogo entre a teoria literária dos anos 60/70/80 e o meio digital — uma forma de olhar o hipertexto, já inserido no computador, e justificá-lo pela via da teoria literária. Em outros casos, a exploração do meio digital se dava de modo quase independente com respeito a essa mesma teoria literária, numa abordagem que se situa fora da teoria literária (a exemplo de Pierre Lévy).

Começamos, porém, verificando essas três abordagens para o hipertexto partindo para os idos, ou vindos, dos anos 90.

Ao publicar *O que é o Virtual*, Pierre Lévy não abdica de um suporte filosófico que, em tese, sustentaria sua argumentação acerca do conceito de virtual, que, a seu ver, está atrelado à tecnologia. Buscando em Deleuze o campo de imanência em que são tencionados

⁸ *Para uma poética do hipertexto* — ficção interativa, de José Augusto Mourão <http://www.triplov.com/hipert/hipert.htm> acessado em 2 de janeiro de 2007.

o ‘atual’ e o ‘virtual’, o crítico francês creditou ao pensador do rizoma a base de todo o argumento pertinente ao virtual. É bom não esquecermos que, para Lévy, o virtual é pensado a partir do tecnológico.

Lançando mão da argumentação deleuzeana em que o virtual não se opõe ao real, mas ao atual — num movimento em que, grosso modo, o virtual aumentaria as possibilidades de caminhos e respostas, ao passo que a atualização reduziria essas possibilidades a uma única resposta concretizada pela escolha feita —, Pierre Lévy se deixa levar pela grande capacidade de potencialização dos meios telemáticos (principalmente o computador), desenvolvendo a partir daí o conceito de virtual e apropriando-se deliberadamente da noção de hipertexto.

Hipertexto, portanto, é pensado por Pierre Lévy numa perspectiva de informações em rede, conectadas por nós e potencializadas (talvez viabilizadas apenas) pelo computador. Não existe na abordagem de Lévy uma preocupação em conceituar essa forma de produção de sentido (hipertextual) concomitantemente às teorias que se desenvolveram após o estruturalismo por pensadores da literatura que já voltavam suas penas para esse tipo de produção: Gérard Genette, Julia Kristeva, Roland Barthes, Derrida e até mesmo Umberto Eco. Esse olhar de Lévy voltado para o hipertexto é o que chamamos aqui, exageradamente talvez, de uma abordagem fora da teoria literária. E por que o exagero? Ao organizar suas reflexões acerca do espaço (ciber) em que não apenas a literatura, mas, acima de tudo, o conhecimento passam a ser produzidos e disseminados, Pierre Lévy se ocupa menos com questões atreladas à crítica literária do que com questões relacionadas mais de perto à política. Lévy é, sem dúvida, um colocador de questões, muitas das quais provocativas para o tipo de análise que pretendemos fazer aqui. Porém, a postura assumida por ele, para percorrer tais questões, se enquadra melhor no hall dos discursos políticos do

que dos discursos de estética. Deixemos claro que não se trata de afirmar aqui uma despolitização dos discursos estéticos, mas apenas de definirmos bem onde pretendemos intervir no que diz respeito à crítica do hipertexto, a saber, na experiência estética (leitores e obras).

Em projetos como o que findou com a obra *A inteligência Coletiva*, Lévy defende a hipótese de uma reorganização da democracia por meio do ciberespaço e do hipertexto. Dedicando todo um capítulo ao que ele chamou de “democracia em tempo real”, o que se vê é uma aposta na destituição de grandes estruturas de poder — político e econômico, principalmente —, o que, em nossa opinião, consiste em deslumbramento.

Noutro lugar, porém, contemporaneamente, por pensar o computador como uma espécie de viabilizador do processo hipertextual, o crítico norte-americano G. P. Landow parece se aproximar de Pierre Lévy no que concerne ao deslumbramento pelos meios telemáticos. Assim como o crítico francês pensa o virtual como um potente processo hipertextual a ser analisado junto ao computador, Landow sequer separa a noção de hipertexto da noção de hipermídia no ensaio eletrônico intitulado *Hipertext the convergence of contemporary critical theory and technology*.

Hypermedia simply extends the notion of the text in hypertext by including visual information, sound, animation, and other forms of data. Since hypertext, which links one passage of verbal discourse to images, maps, diagrams, and sound as easily as to another verbal passage, expands the notion of text beyond the solely verbal, I do not distinguish between hypertext and hypermedia. **Hypertext** denotes an information medium that links verbal and nonverbal information. In this network, I shall use the terms **hypermedia** and **hypertext** interchangeably. (LANDOW, 1992 *apud* CYBERARTSWEB, 2005)

Num outro ensaio, *What's a Critic to do?: Critical Theory in the Age of Hypertext* o crítico norte-americano diz que os *links* podem nos fazer pensar, ou ainda, usando seu próprio

verbo, “incorporam” as noções de intertexto (Kristeva), de polissemia (Bakhtin), de poderes discursivos (Foucault) e de rizoma (Deleuze e Guattari), deixando claro o movimento reflexivo que ele (Landow) se empenha em fazer: ler o hipertexto inserido no computador como um laboratório das teorias discutidas no pós-estruturalismo — numa relação em que o computador potencializa a sugestão dos teóricos e estes iluminam os efeitos culturais desencadeados pela tecnologia digital. E aqui encontramos o ponto que distancia Landow de Lévy e que nos possibilita pensar numa abordagem hipertextual pela via da teoria literária.

Buscando algumas vezes operadores barthesianos, noutras vezes conceitos derridianos, Landow constrói seu argumento acerca do hipertexto de tal maneira que a sugestão que fica é literalmente a de uma convergência entre teóricos do pós-estruturalismo e práticas hipertextuais viabilizadas pelo computador. Sua reflexão concernente ao hipertexto parece partir, a exemplo de Lévy, sempre do meio digital. A base do hipertexto para Landow está no *link*, o que evidencia uma preferência em não pensar no hipertexto praticado sem os aparatos do computador, haja vista a afirmação que podemos recortar de seu ensaio mais recente *Is This Hypertext Any Good? Judging Quality in Hypermedia* (fonte online, 2004): “not all connections require in effective hypertext electronic connections — like non-hypertextual prose and poetry, hypertext also makes use of allusions, metaphors, and implicit parallels.”

O que nos parece problemático nessa abordagem é o tamanho do salto que é dado nessa convergência entre críticas pós-estruturalistas e práticas hipertextuais no meio digital, pois há, na nossa forma de entender, um período de transição do meio (do impresso ao digital) que, se não refletido com atenção, pode nos atirar num reducionismo. Porém, antes de pensarmos — ou de tentarmos entender — essa transição do meio, ocupemo-nos da

terceira abordagem hipertextual sugerida no início do capítulo: o hipertexto dentro de uma teoria literária.

Tal abordagem tem a clara proposta de entender o hipertexto, diferentemente de Landow e Lévy, como uma produção textual já praticada no meio impresso.

Embora já tenhamos visto acima que o termo inventado por Ted Nelson já tinha sido indiretamente mencionado na década de 1940, e que já no século XVI (1598), Agostino Ramelli apresentou em *Le diverse et artificioses machines* uma roda de livros que em muito pode nos fazer pensar num hipertexto, o conceito de hipertexto que nos interessará aqui é o de Gérard Genette. O termo foi proposto pelo crítico francês em 1981, com *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Porém, datam da década de 60 os primeiros ensaios de Genette acerca desse processo de composição textual, aplicado, ainda, ao meio impresso — referimo-nos aos ensaios que se encontram em *Figures*, de 1966. Nesses ensaios, Genette começa a esboçar suas reflexões que culminarão em *Palimpsestes*, trabalhando justamente com a retórica e flertando, indiscutivelmente, com essa que é uma tradição da literatura. Porém, não deixando seus contemporâneos de lado, ele amarra suas figuras nos *Elementos de Semiologia* barthesianos.

Em *Elementos de Semiologia*, Barthes define significação como um processo que se estabelece num determinado momento de tensão entre significante e significado. E é justamente esse espaço compreendido entre o significante e o significado que Genette aponta como o espaço de ocorrência da figura. Para ele, a figura se dá a partir do momento em que ocorre um desvio do uso naturalmente “esperado”, ou melhor, do uso mais convencional da língua. O distanciamento entre o que convencionalmente seria dito e o que efetivamente foi dito compreende a figura. Evidentemente, a figura, entendida desse modo, tem relação direta com a dicotomia denotação/conotação. O exemplo que usamos é

paráfrase do próprio Genette (*Figuras* 1972): quando a palavra ‘vela’ é invocada para designar uma nau, a estratégia de significação escolhida é conotativa, ao passo que ‘vela’ designando vela faz parte de uma estratégia denotativa. Em conclusão, não é preciso ter receio de afirmar que haverá figura quando estratégias conotativas para significação suprimirem os espaços que em princípio seriam ocupados por significados diretamente denotados.

Explicando melhor: ao se aproximar da semiologia barthesiana, Genette afirma que estamos diante de uma ocorrência de figura no exato momento da significação. A quebra da expectativa do leitor caracteriza, segundo Genette, o desvio que culminará na figura. Embora não tenha sido tratado nesses termos, na época, a pesquisa aqui tentará pensar esse desvio (essa intervenção), que resulta na figura, como uma intervenção de hipersignificação.

Como se pode ver, a concepção de hipertexto que se aproveita de Genette não nos remete diretamente ao movimento hipotexto/hipertexto desenvolvido em *Palimpsestes*⁹, mas sim ao texto em seu processo de significação, numa performance barthesiana, que nos possibilita também uma aproximação com Merleau-Ponty. No entanto deixemos claro essa amarração do hipertexto (como queremos entender aqui) às figuras de Genette.

Por que hipersignificação? Respeitando a definição hipo/hiper proposta por Genette, entendemos essa intervenção no processo de significação (figura) como uma transformação pela qual um hipotexto resulta numa outra coisa, num hipertexto. Logo, nossa idéia é que o embrião do hipertexto, genettiano mesmo, está nas transformações que se fazem

⁹ Experiência textual em que um texto de origem, a que se chamou hipotexto, submetido a intervenções de caráter lúdico ou sério, resultaria num hipertexto, algo como as conhecidas charges, ou até mesmo como Virgílio flertando com Homero em Eneida.

retoricamente com um signo literário. Trabalhar de maneira hipersignificativa é intervir num signo literário de maneira a fazê-lo se movimentar novamente: voltar ao significante para reorganizar o significado a partir de seus pares (contexto), como em ‘vela’ designando ‘nau’.

Por ora, importa-nos entender que na crítica literária acadêmica podemos encontrar pelo menos três concepções para o hipertexto: uma que parece não se preocupar com a teoria literária e olha o hipertexto já inserido no computador (Lévy), outra também integrada — como nos ensina Umberto Eco —, porém preocupada com a teoria literária (Landow), e uma terceira que procura olhar o hipertexto ainda no meio impresso (Genette).

Contudo, mencionamos, algumas linhas acima, um período de transição que merece ser visto com cautela, e que a nosso ver não foi pré-ocupação de nenhum dos teóricos citados. Estamos falando de olhar, ou de pensar, o hipertexto como algo que transborda do meio impresso para o digital e que, por essa razão, poderá ser mais bem entendido a partir do momento em que investigarmos o próprio meio que passou a hospedá-lo.

Para esse exercício, torna-se indispensável, dentre outras coisas, experimentarmos as muitas possibilidades de intervenção no meio digital e de algum aparato teórico-filosófico, indispensável em se tratando de pesquisas que tentam driblar o tecnicismo pragmático. Para o primeiro, nada como um leitor curioso, criativo e despido dos muitos pré-conceitos que cercam todo tipo de objeto de pesquisa (tentativa do capítulo 3); para o segundo, optamos nos apoiar em alguns conceitos de Merleau-Ponty.

1.2 Do hipertexto que queremos tocar.

Antes de partirmos para o entrelaçamento conceitual que nos dará sustentação para avançarmos na experiência estética digital, definamos de forma imaginativa, sem sermos irresponsáveis, o nosso campo de reflexão, a nossa epistemologia.

Façamos um recuo epistemológico. Deixemos no momento de lado essa necessidade (exigida e exigente) de conceituarmos rigorosamente os operadores textuais de forma a evitar as contradições. Mesmo cientes do quanto é fundamental organizarmos os conceitos para que o argumento funcione, tentemos escutar um pouco Alberto Caeiro, que nos sugere primeiro desarmarmo-nos para depois, quem sabe?, conseguirmos uma maior aproximação com aquilo que pretendemos tocar:

[...]

Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la
E comer um fruto é saber-lhe o sentido.

Por isso quando num dia de calor
Me sinto triste de gozá-lo tanto.
E me deito ao comprido na erva,
E fecho os olhos quentes,

Sinto todo o meu corpo deitado na realidade,
Sei a verdade e sou feliz.

(PESSOA, 1997)

Atendendo ao conselho do guardador de rebanhos, propomos aqui uma aproximação com o hipertexto que nos exige antes um deitar-se “ao comprido na erva”, do que a

conceituação desenfreada que, em princípio, nos vemos às vezes forçados a fazer. Para escaparmos de um círculo vicioso metateórico¹⁰, devemos tentar fazer o hipertexto aparecer aqui como as histórias que se cruzam, completam-se e entrelaçam-se, como as cartas-narradoras do castelo de Calvino. Ou melhor, o espaço encarnado¹¹ de significação hipertextual pode ser lido aqui como o bosque que atravessa e une o destino de todos os narradores do dito castelo, um espaço onde a ordem é a perda de si, é a “mescla no todo”, é o se desmembrar para unir, é se transformar no indiferenciado. Por que não pensarmos num travestimento¹², em que não sabemos ao certo qual é a história disfarçada e a disfarçante, em que não sabemos qual o corpo transformado e o transformante? Mais que a descrição de cidades que só existem na imaginação de Marco Polo e do conquistador que não toca o que conquista, como n’*As Cidades Invisíveis*, o hipertexto pode se mostrar aqui como as inúmeras narrativas que não cessam de começar, mas não acabam nunca, ou ainda, como o narrador que não sabemos se narra ou se é narrado em *Se um Viajante numa Noite de Inverno...*

O recuo epistemológico, que nos faz pensar melhor nossa própria tentativa de intervenção, viabiliza dois momentos distintos: primeiro um afastamento das teses, dos conceitos, que nos possibilita lembrar que o hipertexto, bem como a poesia, são organismos (coisas), e que por isso não devem nos servir apenas como comprovação de teses, dado que essas coisas, antes de tudo, existem (um corpo não ‘está’ no mundo, ele ‘é’ no mundo); o segundo momento é o de reaproximação, ou seja, voltemos à episteme e trabalhemos com os conceitos. A partir do entendimento do primeiro momento, podemos retomar a

¹⁰ Conforme nos ensinou Compagnon n’*O demônio da Teoria*.

¹¹ Estamos pensando aqui n’*O visível e invisível*, de Merleau-Ponty, em que a carne aparece como elemento através do qual ocorre o quiasma. Portanto, não se trata, necessariamente, de um espaço.

¹² Conforme definido por Genette em *Palimpsestes*: intervenção num hipotexto sem alteração do conteúdo, apenas do estilo.

conceituação de tal forma que teses e objetos se entrelacem sem prejuízo de um nem de outro.

O hipertexto que pretendemos tocar aqui é essa coisa sobre a qual (ou na qual, para evitarmos hierarquia) devemos nos deitar, pois é a partir dela que devemos pensar os conceitos e não a partir dos conceitos construirmos um hipertexto, uma poesia.

Capítulo 2

UMA POETICIDADE ENTRELAÇADA PARA O TEXTO LITERÁRIO EM MEIO DIGITAL.

A valoração estética, focando os diferentes recursos e as diversas convenções discursivas do objeto artístico ao longo de séculos de história literária, está, dentre outras coisas, relacionada a isso que tradicionalmente chamamos de poética. Não obstante, esta — a poética — implica também diferentes concepções de Natureza, de acordo com o papel atribuído, por exemplo, à mimese. Ora, todo padrão estético carece de reavaliações, haja vista momentos de extrema reconfiguração de estéticas e de poéticas, como é o caso das poesias modernista e contemporânea.

Contudo, atualmente se deve pensar não apenas nas convenções de linguagem, mas também — e talvez principalmente —, no meio pelo qual essa linguagem (poética) se (re)produz (neste caso, o computador). Partindo então dessas observações, o objetivo desta investida é sugerir uma redefinição de padrões estéticos, tendo em conta que se acrescentou um outro meio através do qual a literatura passa a ser praticada. Esta redefinição, veremos, está permeada acima de tudo pelos conceitos merleau-pontyanos de fala falante e expressão, e pelos operadores textuais de Roland Barthes presentes em *O Grau Zero da Escrita*.

O caminho escolhido para alicerçarmos essa análise é o da fenomenologia. Interessar-se antes pelo processo que pelos produtos acabados consiste em assumirmos como metodologia a filosofia dos fenômenos e da linguagem. Para ambas apostamos nos estudos propostos por Merleau-Ponty que partem da *Fenomenologia da Percepção*, passam pela *A Prosa do Mundo* e culminam n' *O visível e o Invisível*.

No entanto, esses conceitos fenomenológicos, desenvolvidos dentro de um projeto ontológico, interessam a nós, estudantes de literatura, na medida em que os aproximamos dos conceitos da crítica literária estruturalista e pós-estruturalista, em especial daqueles permeados pelas noções de escritura e grau-zero presentes na obra de Roland Barthes.

Para a definição da concepção de leitura estética que interessa a esta pesquisa, começaremos por entender de que forma *O Grau Zero da Escrita*, publicado originalmente em 1953, será lido aqui, bem como a noção de escritura¹³ que dele extrairemos e que, conforme veremos a seguir, não passa necessariamente pela escritura derridiana.

Propomos olhar o grau zero como um significante oco, um espaço a ser ocupado, ou melhor, atravessado por inúmeros outros significantes, que, por sua vez, resultarão em algum significado (ou mais significantes)¹⁴. Esse atravessamento, que aparecerá em outros lugares como um instante de verticalização, habilita-nos aproximar essa leitura à *Prosa do Mundo*, de Merleau-Ponty, obra em que podemos ver mais bem contornadas as noções de fala falante e expressão. Mas fiquemos ainda com Roland Barthes.

A imagem da qual lançamos mão, ao menos de início, para pensarmos o grau-zero é a do *Cavaleiro Inexistente*, de Ítalo Calvino: um cavaleiro invisível, que é só armadura, e que ganha sentido na medida em que toma contato com as demais personagens e com os diferentes contextos da trama. Ou seja, é no contato com os pares que o sentido do

¹³ A tradução imediata do termo *écriture* para 'escrita' não nos liberta de uma indefinida fronteira que é aquela desencadeada pelo termo original em francês: *écriture* é utilizado tanto para 'escrita' quanto para 'escritura' na língua francesa; vejamos no texto de que forma lidaremos com esse termo e com os operadores de Barthes.

¹⁴ procuraremos deixar mais bem entendido a partir do segundo capítulo que um significante não desencadeia, na nossa forma de entender, um significado, mas sim uma outra parcela de significantes, pois o conceito (ou a idéia) proposto por Saussure se realiza com significantes, diríamos até, que se realiza nos significantes. Porém, ainda se pode encontrar o termo significado escrito algumas vezes nessa primeira parte da dissertação, e isso se deve a uma pré-ocupação que temos em estruturar nosso argumento respeitando a nomenclatura dos teóricos recortados nessa primeira parte.

cavaleiro vai se criando, e várias são as virtudes atribuídas a ele por seus pares. Uma das tantas impressões que fica da leitura dessa novela é que os personagens existentes (ou seja, visíveis) ocupam, momentaneamente, aquele espaço vazio atribuindo-lhe o sentido que convém. Enfim, se olharmos para esse cavaleiro como uma armadura que só ganha função na trama quando ocupada ou atravessada por outros personagens, poderemos aproximar o grau-zero e o cavaleiro de Calvino.

No mesmo *O Grau Zero da Escrita*, podemos encontrar as premissas de toda a obra de Barthes. Mesmo embrionariamente, os principais temas que serão desenvolvidos mais tarde em obras como *Elementos de Semiologia, Crítica e Verdade* (ambos publicados na década de 60), *S/Z* (1970), e até mesmo *O Neutro* (1980), aparecem introduzidas nesse livro de 1953. A partir dele (*O Grau Zero*), elaboramos também a noção de escritura, utilizada no presente trabalho.

Embora ciente do quanto a noção de escritura está desenvolvida por Derrida como algo anterior à própria escrita, e que põe até mesmo em xeque as noções de significante e significado que recortamos nessa primeira parte pesquisa, entenderemos a escritura barthesiana como um fenômeno resultante da leitura, que põe em relação uma escrita e uma língua (esta, inerente à História). Imaginando-se dois eixos x e y, que corresponderiam, respectivamente, à língua e à escrita, teríamos a escritura como uma espécie de vetor compreendido entre os eixos x e y. Se fossemos aplicar esses eixos n'*O Grau Zero da Escrita* veríamos que, para Y (vertical), teríamos o estilo, que carrega consigo uma biologia e uma história do escritor; para X (horizontal), teríamos a língua, construída pela (e na) História institucionalizada. Dessa relação, de acordo com a tradução que comumente se faz do texto de Barthes, surgiria a escrita, que não está apenas compreendida entre o estilo e

a língua, mas que representa no final do processo o elo entre o escritor (vertical) e a História (horizontal). A escrita, com isso, representaria a função social do escritor.

Já para a pesquisa que esboçamos aqui, alguns remanejamentos são propostos: usando da liberdade que o termo *écriture* nos possibilita, ou ainda, livrando-se do risco que ele nos coloca, optamos por entender esse elo entre o estilo e a língua como escritura. Para tanto, no eixo vertical do nosso plano (o do estilo em Barthes), em que encontramos as marcas biológicas e históricas do escritor, empregaremos a escrita (que deve ser lida aqui como escrito, registro, ou rastro no sentido derridiano), e no eixo horizontal conservaremos a idéia de língua, permeada pela História.

Dessa maneira, o que resta de um processo de leitura (relação dos eixos) não é a história individual do escritor, nem a História comum e consolidada, mas sim uma outra coisa, que entendemos como escritura.

Essa noção de escritura ganha consistência se pensada dentro da ontologia merleau-pontyana, em que o processo de leitura se daria da seguinte maneira: um 'eu'¹⁵ que toca e é tocado por um 'Outro'¹⁶ e que, a partir desse contato se transforma num 'Outro-eu'.

Pensemos então em Merleau-Ponty: neste texto, o conceito de expressão, já o mencionamos acima, serve como base para a compreensão de toda a análise, e será aqui tocado pela carne do entrelaçamento (Quiasma). Suas teses acerca da expressão, que já estão ao menos iniciadas desde a *Fenomenologia da Percepção*, se intensificaram a partir

¹⁵ Corpo estesiológico (o corpo que sente, que percebe); nesta análise, corresponderá ao leitor.

¹⁶ Corpo fenomênico, que, nesta análise, corresponde ao objeto estético (texto) agindo sobre o leitor (eu). É importante ressaltarmos que esse Outro não deve nos remeter à tradição filosófica da alteridade, mas sim nos fazer pensar numa 'coisa' externa ao eu (corpo estesiológico) e que a partir do contato com ele, o transforma num Outro-eu. E essa transformação a partir do contato com a 'coisa' externa é o que chamamos de Outro. Enfim, o Outro é o processo, e traz consigo o próprio eu.

d’*A Prosa do Mundo* e parecem fazer mais sentido se concebidas no elemento que Merleau-Ponty chamou, em sua derradeira e inacabada obra¹⁷, de carne.

Entender a carne é fundamental para prescindirmos de uma tradição cartesiana e kantiana que “esclarece a percepção do objeto pela percepção do espaço, quando a experiência do corpo próprio nos ensina a enraizar o espaço na existência” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.205). É preciso repensar as noções de tempo e espaço para entendermos que a carne está mais para o encaixe, para a sobreimpressão que para a seqüencialidade do tempo. O espaço se constrói a cada instante. O espaço e o tempo se constroem mutuamente, daí a idéia de forma-acontecimento, ou seja, a forma se fazendo no instante da experiência, a forma acontecendo.

Essa idéia que aparece nas notas de trabalho d’*O visível e o invisível* já está argumentada no capítulo IV da primeira parte da *Fenomenologia da percepção*, em que Merleau-Ponty nos ensina que não podemos encarar a percepção do espaço e a percepção da coisa como dois problemas distintos: “Ser corpo, é estar atado a um certo mundo, e nosso corpo não está primeiramente no espaço: ele é no espaço.” (Id. Ibid.,205).

Assim como não se pode separar a coisa (objeto) e o espaço, já que um se dá no outro e pelo outro, precisamos também entender o tempo como quiasma, pois assim compreenderíamos que um ponto do tempo pode se transmitir aos outros sem “continuidade”, sem “conservação”, e que passado e presente são *Ineinander* (um no outro), ambos envolvido-envolvente — e isso mesmo é a carne.

Porém, antes de nos entrelaçarmos com o quiasma, tentemos compreender como os conceitos merleau-pontyanos mencionados podem se ligar aos operadores de Roland Barthes e aos de Gérard Genette, para que possamos falar no hipertexto e, principalmente,

¹⁷ *O Visível e o Invisível* só veio à luz em 1964, três anos após a morte do filósofo.

nas práticas de criações estéticas em computador como um processo de hipersignificação textual.

Nossa intenção com esta pesquisa é apontar numa direção menos tecnicista, no que diz respeito às abordagens teóricas do hipertexto. O que se pretende é entender essas práticas, respeitando sempre um possível momento de transição em que a literatura se alarga do meio impresso ao computador. Com isso, se coloca em foco a relação que implica, ou melhor, que põe em contato objetos e sujeitos. No entanto, a intenção não é relacionar objetividades e subjetividades de forma a sustentar uma dicotomia, mas sim compreender o quão ambíguo é esse contato em que objetos e sujeitos se entrelaçam em movimentos significativos. E por estarmos lidando com experiência estética, não podemos perder de vista que o sujeito a ser imbricado com o objeto é ora criador (artista), ora espectador (leitor). Entretanto, já é possível adiantar que o cerne do argumento defendido aqui não prevê momentos radicalmente distintos para os instantes da criação e da recepção. Pois, embora a um caiba a tarefa de materializar o objeto e, ao outro, a tarefa de experienciar a materialidade criada, ambos são tocados pela materialidade, deixando-se, então, transformar em outros sujeitos. Eis as preocupações que nos levam à fenomenologia de Merleau-Ponty.

Entendamos por quê: numa discussão que traz à tona um conceito (hipertexto) pertinente a uma prática estética que tem como meio de realização a linguagem — ou melhor, linguagens —, torna-se imprescindível, a nosso ver, a presença de um pensador que reflita a arte como um objeto de onde se possa partir para refletir a própria filosofia, e não como um objeto a serviço da filosofia. Essa forma não apenas de pensar, mas também de articular a própria produção *parlante* é aqui visto como norteador das discussões acerca da mudança do meio em que a prática da literatura se dá.

Merleau-Ponty ajuda, desde a *Fenomenologia da Percepção*, a pensar duas questões principais nesta empreitada: primeiro, uma abordagem da produção (hiper)textual permeada pelas noções de escritura e de *differánce*, ou apenas pela noção de grau-zero, numa perspectiva de funcionamento que em muito faz pensar na atuação da fala falante; segundo, um apontamento que sugere refletir sobre a nova ordem da poeticidade usando as noções de corporeidade tão bem trabalhadas pelo filósofo.

Entrementes, partindo ainda do que ensaiamos no capítulo anterior, o hipertexto está sendo entendido aqui como um processo de hipersignificação textual, que se dá ora pela figura e pela intervenção lúdica, como nos ensinou Genette, ora pela elaborada questão do grau-zero, que tomo de Roland Barthes. Entendido esse primeiro compromisso de relacionarmos o hipertexto com a teoria literária, podemos nos aventurar pela experiência estética viabilizada pela inserção dos textos no meio digital.

Conforme explicado acima, o grau-zero pode ser entendido como um significante vazio, um espaço a ser ocupado, ou melhor, atravessado por inúmeros outros significantes que, por sua vez, resultarão em algum significado (ou mais significantes). E vimos também que esse atravessamento nos habilita a aproximar os operadores barthesianos a conceitos d'*A Prosa do Mundo*, de Merleau-Ponty.

Sei que parece estranho, para não dizer anacrônico, sair d'*O grau-zero*, passar pelos *Elementos de Semiologia* e chegar à *Prosa do Mundo*, mas o fato é que Merleau-Ponty retocava os últimos contornos dessa obra pouco tempo antes de virem à luz as premissas¹⁸ de toda a obra do crítico do *Neutro*. E faço questão de me referir a Barthes aqui mencionando sua última obra por entender que nela o crítico retoma algumas das preocupações que se esboçavam já n'*O Grau Zero da Escrita*.

¹⁸ Assim gosto de pensar *O grau-zero da escrita*.

Ou seja, embora não sejam explícitas as contaminações que um autor pode sofrer do outro, seria insano da parte de qualquer estudioso ignorar a contemporaneidade das duas pesquisas, incluindo nesse contexto não apenas as motivações individuais, mas também todo um aparato acadêmico (francês), que, se não diretamente, ao menos indiretamente atravessavam o discurso de ambos.

Tendo iniciado sua obra em pleno vigor do estruturalismo, deixando-se seduzir também por análises semióticas e culminando numa relativa “implosão” do sentido, Barthes não percorreu os caminhos da fenomenologia, como parece insinuar este nosso texto. Mas com a idéia de que a escrita¹⁹ surge a partir de uma relação entre o vertical (que ele optou por chamar de estilo) e o horizontal (língua enquanto produto da História), podemos pensar essa escrita, para nós escritura, como um fenômeno semelhante ao que aqui será atribuído à experiência estética, segundo Merleau-Ponty.

Voltando a este e entendendo a fala falante como um momento de expressão²⁰, e aceitando a premissa de não-independência na relação linguagem-corpo, torna-se possível perceber uma contaminação da crítica barthesiana pelo método e pelo pensamento do filósofo da percepção.

No claro sentido merleau-pontyano, em que a linguagem se ensina por si mesma e introduz seu sentido no espírito do ouvinte, o hipertexto passa agora a ser abordado como um conceito a ser entendido pela linguagem e pelo corpo (pela linguagem com o corpo, ou pelo corpo com a linguagem).

¹⁹ Não nos esqueçamos do original em francês (*écriture*) e da nossa opção em associar esse vetor diagonal (compreendido entre X e Y) à escritura.

²⁰ Obviamente, no sentido merleau-pontyano em que a linguagem numa performance languageira deixa de apenas se revelar, atendendo assim as expectativas (horizonte) de quem a recebe ou a lê, para surpreender (como num corte vertical) e conseqüentemente conduzir o receptor/leitor por caminhos nunca antes percorridos.

O corpo, totalidade a partir da qual se cria o mundo, está na base, ou melhor, está em tudo que diz respeito à expressividade em Merleau-Ponty, e a expressão, por sua vez, está em toda articulação que vise à consolidação mútua da linguagem e do pensamento. Tudo no filósofo, pelo menos até *A Prosa do Mundo*, parece girar em torno dessa consolidação mútua em que pensamento, linguagem, corpo, mundo aparecem de forma imbricada. Algo como um **toque** parece ser imprescindível para que haja significação no mundo, aliás, para que haja mundo. E esse toque, evidentemente, só é possível pelo corpo. O modo como pretendemos pensar o hipertexto chama a atenção para essa mesma necessidade (ser tocado), dado que outra idéia merleau-pontyana importante para esta pesquisa é a de que o texto, ou objeto estético, ensina-se na medida exata em que emprestamos a ele nossas experiências de vida, por meio, claro, da percepção.

Contrário ao que defendeu Sartre — para quem o empréstimo das experiências individuais é fundamental para a construção do próprio objeto estético, construção essa feita por uma consciência imaginante, e para quem o objeto se torna inessencial na experiência estética —, Merleau-Ponty descarta a hipótese de uma consciência constituinte, ou de um sujeito que atribui sentidos. Ele prefere a idéia de que a importância de um “eu” na constituição de um objeto estético está tão-somente em perceber, com o corpo que lhe é próprio, o objeto, para que este ensine e transforme esse “eu”.

Essa transformação é fruto de uma intervenção do Outro no “eu”, e essa intervenção, por seu turno, é a consumação do ato a que se chamou expressão. Ou seja, se entendemos aqui a expressão como o momento em que o leitor deixa de possuir o texto para, de certa forma, ser possuído por ele, e se aceitarmos esse Outro como o processo desencadeado pela materialidade percebida (o texto), podemos dizer que o “eu” não apenas

toca um Outro com seu corpo, mas, principalmente, é tocado e transformado pelo corpo e pelo processo que chamamos de Outro.

Ao encontro dessa perspectiva, respaldado, porém, sempre pela noção de escritura, Barthes também envereda por caminhos que acabam por conceber o texto como um momento de toque, de contato: “Quanto mais plural é o texto, menos está escrito antes que o leia”. Ciente de que a questão central para o autor de *S/Z* não é o corpo, mas sim a infinitude do significante, percebe-se aqui um casamento frutífero para uma análise hipertextual: qual seja, a constante multiplicação de significantes que dá movimento àquilo que (na concepção do próprio Barthes) a história da literatura tentou estagnar — o texto —, e a simples aceitação de que significantes são materialidades que provocam processos (Outros) que nos transformam e nos ensinam.

Levando-se em conta, por fim, que a significação, para Barthes, é a relação entre o significante e o significado e que, para ele, um texto ganha real significância em literatura na medida em que se ocupa momentaneamente de, ou atravessa, um grau-zero de produção de sentido²¹, é possível concluir que esse atravessamento, viável somente num espaço de escritura²², se relaciona bem de perto com a noção de expressão merleau-pontyana.

Enfim, todos esses atravessamentos, que parecem fazer com que subjetividades e objetividades se toquem, funcionam como base para compreendermos a fala falante. E o hipertexto aqui, desde a hipersignificação pelo desvio na figura até as hiperligações em nós pelo computador, pareceria uma fala falante.

²¹ Algo como o cavaleiro que é só armadura, em Ítalo Calvino.

²² Embora ciente do quanto a noção de escritura está desenvolvida por Derrida como algo anterior a própria escrita, e que põe até mesmo em xeque as noções de significante e significado já defendidas aqui, pensarei a escritura barthesiana como um fenômeno resultante da escrita e da leitura. Imaginando-se dois eixos (x e y), em que um corresponderia à escrita e o outro à leitura, teríamos a escritura como uma espécie de vetor compreendido entre os eixos x e y.

2.1 Tentando definir uma poeticidade.

Saindo agora do meio impresso, onde se tentou esboçar o processo de hipersignificação como um momento de expressão, como uma fala falante, entreguemo-nos doravante ao hipertexto no meio eletrônico para tocarmos finalmente na poeticidade.

Sabendo-se que o texto, literário ou não, inserido no computador, está estruturado como uma imensa teia interligada por nós a que se chamou também hipertexto, podemos admitir que o primeiro grande ganho dessa mudança de meio diz respeito ao exercício de possibilidades já latentes do meio impresso.

Portanto, se apostamos acima num hipertexto que, à maneira de uma fala falante, não cessa de nos tocar, ou melhor, de tocar o eu, bem como apostamos na constante multiplicação de significantes que não cessam de ensinar, dado que ativam o processo (Outro), o hipertexto eletrônico é uma das possibilidades de vermos consolidado na prática o que teoricamente se esboçou acima.

Porém, o que parece mais instigante no momento é aproveitar as categorias discutidas por Merleau-Ponty para pensarmos como fica a nova ordem de valores, levando-se em conta a prática literária no meio eletrônico.

Primeiramente, faz-se necessária uma breve explicação quanto à opção pelo termo poeticidade, em vez de poética. Entendendo este último como uma fala falada incumbida da atribuição de valores no que concerne à estética da produção literária — ou seja, como um discurso legitimado e canonizado em séculos de história da literatura —, é mais prudente pensarmos num termo que não traga consigo essas noções, dado que o meio do qual estamos falando (computador) sequer apresenta um público leitor consolidado. O público, conforme fica evidente desde Aristóteles, torna-se um dos pilares a sustentar a construção

desse conceito que parece atravessar a história dos feitos literários como uma espécie de referência no que respeita à estética literária²³. Mesmo quando um estudo sobre a arte de poetar, ou de representar, direciona seu foco para diferentes momentos históricos literários (virada do século XIX para o XX, por exemplo), o que parece estar em jogo é sempre a necessidade de um público, com tudo que lhe é contextual.

Tendo isso em mente, fica difícil falar sobre padrões de estética, ou atribuição de valores, para uma prática literária que começa a ensaiar seus primeiros passos. A opção por um termo como poeticidade tende a sugerir que a própria noção de valores e padrões estéticos (poética) está em processo de construção. A poeticidade do meio eletrônico, ao menos neste texto, quer se dar à maneira de uma fala falante, algo ainda não dito e que para sê-lo necessita de um toque.

Quando dissemos mais acima que o hipertexto eletrônico pode ser uma das possibilidades de verificarmos as discussões feitas na teoria, estávamos pensando, principalmente, nas noções de escritura e de grau-zero que, a nosso ver, sustentam plenamente a idéia de movimento inerente àquelas discussões e que hoje em dia podem ser vistas concretizadas no computador.

Porém, sendo nossa preocupação aqui pensar a poeticidade do fazer literário eletrônico, deixemos a comprovação ou não das teorias pós-estruturalistas para momentos outros. Tentemos ver de que forma as respectivas noções barthesianas, tocadas de uma maneira merleau-pontyana, podem contribuir na formação deste conceito que chamamos de poeticidade.

²³ Não é raro encontrarmos dicionários de filosofia que apresentam um único verbete para 'poética' e para 'estética', demonstrando, ao menos numa perspectiva institucional, o quanto os dois conceitos se atravessam.

Aceitando as premissas de que não lidamos mais com obras e sim com textos, que, por sua vez, estes são frutos de uma escritura que não cessa de se escrever e de ser escrita, e que a troca do estatuto do autor pela atividade do escritor nos leva rumo a uma diminuição da distância entre objeto e sujeito (tanto o que produz, quanto o que reproduz pela experiência estética), não se torna absurdo afirmar que as reivindicações de críticos como Barthes e Eco, Genette e Derrida possam ser implementáveis a partir de uma metodologia filosófica merleau-pontyana.

Metodologia merleau-pontyana? Vamos com calma!

Não se trata de afirmar que haja ou não tal método, muito menos de afirmar que, no caso de existir, trata-se do mais adequado para se pensar o hipertexto. Mas, levando-se em conta o que já foi dito aqui sobre pensar filosofia a partir da arte — e não fazer desta um objeto daquela —, bem como toda a fenomenologia de Merleau-Ponty (a saber, uma fenomenologia que abdica da consciência imaginante em prol de um “eu” que se cria a partir da transformação resultante do contato com um “Outro”), não hesitaremos em colocar na base de sustentação dessa poeticidade o sentido de corpo que podemos encontrar no fenomenólogo da percepção.

Imaginemo-nos diante de um hipertexto eletrônico (uma obra literária, de preferência): a cada possibilidade de clicarmos com o cursor do mouse em cima de um link que nos atira em direção a outro emaranhado de significantes, ou ainda, a cada possibilidade de ignorarmos um link, estaremos, em certa medida, construindo diferentes caminhos de leitura, o que equivale dizer, diferentes textos. Porém, não nos limitando a esta argumentação, que contribui mais para relacionar o hipertexto às noções de escritura e de

diferença²⁴, concentremo-nos na possibilidade de pensarmos que o hipertexto pode não somente servir como concretização, ou laboratório como sugeriu George Landow, mas também que ele nos ensina, à maneira de um texto ensinante, a nova ordem não apenas da produção literária, mas também da valoração desta produção. Ou seja, as diversas possibilidades de intervenções a que o leitor do hipertexto eletrônico tem direito não servem apenas para a construção de diferentes textos, mas também para ensinar o próprio leitor quanto às novas possibilidades de reinvenção da linguagem.

Por tudo isso é que apostamos em Merleau-Ponty para pensarmos também a poeticidade da literatura inserida no meio digital. Se nem mesmo ainda é possível constatar um público consolidado, na formação de padrões estéticos no que respeita à literatura eletrônica, como poderíamos falar em poética sem admitirmos a necessidade de aprendermos com o próprio meio?! Sem admitirmos sequer que a própria relação de intervenção eu/Outro pode, a partir desse meio, contar com periféricos (mouse, teclados...)? E mais, como poderíamos construir essa poética sem admitirmos que os periféricos servem como uma espécie de extensão do corpo, materializando os descentramentos que transformam o “eu” na relação recíproca em que o interventor também sofre intervenções do Outro que tenta tocar?

A primeira aposta que esse texto faz, no que concerne à poeticidade da literatura em meio digital, é justamente a de que os pressupostos mínimos necessários para um possível julgamento estético nesse meio se ensinam à medida em que as investidas com o próprio meio se intensificam. Como num momento de expressão, como numa escritura que não cessa de escrever e (para nós) de ensinar, como numa constante hipersignificação, ou como numa *differánce* — em que os significantes passam a significar no contato, ou na relação,

²⁴ Com toda a sugestão de infinitude de significantes que lhes são peculiares.

com os demais significantes —, o hipertexto e toda a nova concepção de valores que dele desencadeia se apresentam como uma fala falante, no sentido estrito de não estar ainda falada e de ensinar no preciso momento em que fala, ou em que se faz texto.

2.2 A poeticidade entrelaçada

As diretrizes nas quais esse texto se apóia passa pelo entendimento da carne como meio formador do sujeito e do objeto, meio em que se dá o quiasma.

Propondo um olhar, ou um tocar, que parta do que se chamou reversibilidade, em *O Visível e o Invisível*, a relação sujeito/objeto vem à tona para nos ajudar a entender de que forma essa tensão corrobora com o argumento que se ensaia em *A Prosa do Mundo*. Neste ensaio, assume-se que não há uma consciência imaginante (Sartre), mas sim um contato do sujeito com o objeto (deiscência), que, nos moldes duma fala falante, constrói o próprio sujeito na medida exata em que é construído o objeto.

Não obstante, o filósofo ensaia essa reversibilidade não apenas na relação sujeito/objeto, mas transborda sua análise para os diferentes sentidos por meio dos quais o fenômeno pode ocorrer²⁵. Ou seja, essa reversibilidade — que já não se limita a um movimento bifásico de mão dupla, mas que se aproxima de um entrelaçamento —, pensada junto aos atos de ver e tocar²⁶, nos ajuda a compreender que toda deiscência transforma um mesmo corpo, que vê e que toca. Logo, “o visível e o tangível pertencem ao mesmo mundo.” (MERLEAU-PONTY, 2005 p.131).

²⁵ Os ‘sentidos’ devem ser pensados aqui como àqueles referentes ao corpo estesiológico (dispositivos anatômicos, segundo Marcos Muller, em *Merleau-Ponty acerca da expressão*)

²⁶ Que já não originam um paradigma, e sim um fenômeno imbricado.

Levando-se em conta que, para melhor entender esse projeto do entrelaçamento, é necessário se desfazer da idéia de substância e aceitar como ponto de partida o estado de co-existência e ambigüidade dos corpos (eu's e Outro's), podemos repensar a relação sujeito/objeto de uma maneira muito menos dicotômica, intensificando ainda mais o *melange* e a simultaneidade inerente ao processo de constituição do objeto, do sujeito, do mundo e da linguagem.

Se foi dito acima que o Grau-zero, a expressão e a fala falante serviram para refletir acerca da poeticidade, não é preciso hesitar em se estender essa mesma discussão às idéias do quiasma presentes n' *O visível e o invisível*. Como já fora antecipado, o ponto de partida para o entendimento desse derradeiro texto de Merleau-Ponty é o estado de co-existência e a ambigüidade. Já nascemos em estado de co-existência: um 'eu' carregado de um 'Outro', diria o filósofo em dado momento com outras palavras. Esse é o estado que nos permite entender o quanto sujeito e objeto não rivalizam de forma dicotômica, mas sim se constituem mutuamente, por meio da reversibilidade, por meio da carne. “Em vez de rivalizar com a espessura do mundo,” diria ele, “a [espessura] de meu corpo é, ao contrário, o único meio que possuo para chegar ao âmago das coisas, fazendo-me mundo e fazendo-as carne.” (MERLEAU-PONTY, 2005, p.132).

Logo, não vejo outra maneira de tentar entender a experiência estética (independente do meio, impresso ou digital) que não passe por essa constituição ambígua de um 'eu' e de um 'Outro', de um 'eu' por meio de um 'Outro' e vice-versa.

A mesma contextualização²⁷ a que somos convidados no momento em que tocamos um texto impresso nos arrebatava na relação com a máquina. Em outras palavras, a proposta feita aqui é olhar o computador como palavra, como algo que correlata; como um Outro

²⁷ No puro sentido de participação: con + texto.

que atrai um “eu” para que, na relação dos dois corpos, se constitua uma significação, uma linguagem.

E, ao pensar o computador como palavra, remetemo-nos imediatamente ao ensaio *Sobre a fenomenologia da linguagem*, em que Merleau-Ponty fala do ultrapassamento dos signos: é preciso ultrapassá-los sem os conter, diria ele em outras palavras; a significação não está no signo, mas em todos eles, relacionando-se. Disse ele também no mesmo ensaio que há uma dialética entre uma ciência objetiva da linguagem (lingüística) e uma fenomenologia da palavra (fala), e que dessa dialética resultaria a nova concepção do ser da linguagem, a “lógica encarnada”.

Ainda assim, proposita ficarmos com *A Prosa do Mundo* para pensarmos mais essa questão. Logo no início do ensaio *A ciência e a experiência da expressão* Merleau-Ponty nos oferece a seguinte imagem: “Ora, é de fato um resultado da linguagem fazer-se esquecer ao conseguir exprimir. À medida que sou cativado por um livro, não vejo mais as letras na página, não sei mais quando virei a página”. (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 31).

Para uma literatura criada no computador, poderíamos dizer que esse arrebatamento não existe no momento da experiência estética? Pode-se dizer que existe, e com alguma complexidade a mais, já que, para além da informação verbal, esse tipo de literatura conta com outras unidades de informação que transitam fora e dentro da tela do computador: *mouse*, teclado, caixa de som, óculos 3D, etc, para a leitura; e microfone, scanner, máquinas fotográficas, etc., para a criação.

Entendido que esses periféricos também possam arrebatar o sujeito, atirando-o nesse espaço da literatura digital, acredito que, na relação desses signos todos — significação —, essas palavras (verbais e não) também caem no esquecimento, por se fazerem exprimir. Em relações como essas — nas descritas acima e nas que ainda virão —, em que os termos se

tocam, fazendo-se mundo e carne, encontramos o que Merleau-Ponty chamou de visível e invisível. Distinto do que intuitivamente possamos pensar, o invisível não se opõe ao visível e sim o viabiliza; o invisível é a possibilidade de existência do visível. Este, por sua vez, não passa da superficialidade por meio da qual um “eu” tenta chegar ao invisível, verdadeiro alvo do desejo. O visível é a passagem daquilo que está dado ao que não está dado (do verso ao reverso). Para Merleau-Ponty, o ser é potência, nunca realidade; como tampouco é real o alcance do desejo. Desejamos o invisível e partimos em busca dele nos atirando ao visível. Assim o é na experiência da vida, assim não poderia deixar de ser na experiência estética. Entregamo-nos às palavras impressas na página de um livro para encontrarmos o que lá não está. Entrelaçamo-nos com os significantes imprimidos para que na correlação alcancemos as significações expressadas. E por mais que nos aproximemos dessa expressão (significação), jamais a reteremos de forma inteligível; apenas a sentiremos como a um desejo que nos escapa à razão por não ser apenas parte de nós, mas justamente por sermos também parte dele.

Pensando, com o que fora dito até agora, essa mesma experiência estética — tendo, porém, o computador como materialidade a partir da qual se dá a experiência — e concordando com a hipótese de que a mesma correlação e o mesmo arrebatamento, inerentes à experiência no meio impresso, ocorrem na experiência com o meio digital, onde estaria a diferença das experiências com a mudança do meio? E em que essa diferença pode nos ser útil na elaboração da dita poeticidade para o meio digital?

Para a proposta em questão torna-se imprescindível aceitarmos a idéia de que a reversibilidade começa a ser ensaiada n’*A Prosa do Mundo*, pois lá vimos que o sujeito se constitui no preciso instante em que também se constitui o objeto, pelo simples fato de que não há precisamente um tocante e um tocado, mas sim duas coisas que tocam e que são

tocadas. Enfim, aprendemos sobre a percepção de um tempo espacializado, ou de um espaço temporizado (expressão) por meio de um verso e seu reverso.

Continuando a refletir acerca desse mesmo processo constitutivo de “eus” e Outros, chegamos, conforme já se pode perceber acima, ao entrelaçamento do visível com o invisível, onde é possível vislumbrar que o mundo sensível (formado de Outros) não passa de instantes (tempo/espaço = expressão) superficializados e visíveis que ligam, por meio da carne, os possíveis “eus” ao desejo maior e incompreensível, que é o invisível.

Nesse texto Merleau-Ponty descarta, por meio do conceito da carne, a possibilidade de se definir o que é verso e o que é reverso no processo de constituição de eus e Outros; o que existe agora são apenas superficialidades visíveis que nos alimentam o desejo de chegarmos ao invisível. O filósofo eleva, também nesse texto, a noção de reversibilidade ao seu mais alto grau:

Assim como há uma reversibilidade daquele que vê e daquilo que é visto, assim como no ponto em que se cruzam as duas metamorfoses nasce o que se chama percepção, assim há também, uma reversibilidade da fala e do que ela significa; a significação é o que vem selar, fechar, reunir a multiplicidade dos meios psíquicos, fisiológicos, lingüísticos da elocução, contraí-los num ato único, [...]. (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 148-149).

Para se pensar a literatura, sugiro a apropriação do excerto acima desde que consideremos as seguintes adaptações: a ‘significação’, no argumento de Merleau-Ponty, pode ser aproximada da ‘significação’ barthesiana²⁸; a ‘fala’ deve ser entendida como a escritura derridiana. Para Derrida, não importa a substância por meio da qual uma inscrição aparece, e sim as relações que se atravessam nos dando a sensação de algo que se possa reter como conhecimento. Porém, o próprio autor da *Gramatologia* nos diz o quanto essas relações não passam de processos que não cessam de se constituir por meio de outras

²⁸ Desenvolvida em *Elementos de Semiologia*

inscrições (rastros instituídos). Enfim, essa reversibilidade da fala consiste no mesmo desejo e na mesma impossibilidade de se chegar ao sentido pela inscrição, de chegar ao invisível pelo visível.

Logo, se há reversibilidade entre o significante material (escrito, acústico, etc) e o significante desencadeado a partir da inscrição material (a maioria das análises chama esse significante desencadeado de significado), se a relação entre um e outro é, segundo Barthes, exatamente o momento de significação, não é inconsistente afirmar que significação e reversibilidade, no momento da leitura, ocupam o mesmo tempo/espço. Tempo/espço que atrai o leitor ao invisível (ainda assim inalcançável) por meio de visibilidades exercidas a partir de signos impressos numa folha de papel.

A leitura em meio impresso empenha no mesmo ato — o de atribuição de sentidos — um corpo estesiológico (o do leitor) e um corpo externo (o texto).

Pensando agora a leitura literária em computador, não podemos ignorar um certo entusiasmo acerca de idéias como a infinitude, a potencialização e a sobreposição de linguagens. Esse deslumbramento parece evidente nos já mencionados George Landow e Pierre Lévy. Tanto para o primeiro quanto para o segundo, o link aparece como base para a ocorrência hipertextual.

Esse entusiasmo, justificado talvez pela possibilidade (mais) concreta de intervenção a que o texto em meio digital está submetido, desencadeia uma falsa sensação de deslocamento do corpo estesiológico para dentro da máquina. Nesse caso, o invisível na experiência estética em meio digital tomaria conta do próprio leitor ('eu') não apenas na medida em que este deseja o invisível, mas ao passo em que este 'eu' não se percebe mais como corpo estesiológico, transferindo toda sua capacidade de intervenção àquilo que o representa dentro da máquina — cursor do mouse e outras entradas virtuais.

Aceitando, finalmente, que o grau-zero funciona como uma espécie de verticalização da linguagem, de atravessamento e produção de sentido, e que ele pode também ser diretamente relacionado à fala falante²⁹, foi proposto inicialmente que o hipertexto eletrônico assumisse o papel de texto ensinante. Logo, o criador em meio digital não apenas aprenderia com a máquina sobre as possibilidades de intervenções artísticas, como também aprenderia sobre sua própria condição de artista perante a mudança de meio.

No entanto, entendendo que os corpos não apenas se tocam e se transformam, mas – principalmente – trazem em si o corpo tocado e tocante, é possível notar que o objeto artístico não apenas ajuda o artista a constituir-se enquanto um ‘eu’, mas também que objeto e sujeito co-existem, por meio da carne, num mesmo lugar e num mesmo momento — o da expressão. E para deixarmos um pouco mais claro que na (ou pela) carne³⁰ se elimina qualquer relação de submissão entre tempo e espaço, trazemos novamente a idéia de forma-acontecimento para compreendermos que “como toda obra de arte, o poema existe à maneira de uma coisa e não subsiste eternamente à maneira de uma verdade.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 209). Ou seja, o poema pode ser entendido como algo orgânico, abrindo caminho para a idéia de que toda materialidade implicada na significação de um poema feito e habitado no meio digital poderia ser vista como uma fala falante. A partir disso, não podemos ignorar que o destino de uma fala falante é resultar numa fala falada. E de que forma então poderíamos enxergar essa transformação dos periféricos do computador, que também são vistos como significantes, em uma fala falada?

Se vimos no ensaio já citado, *A ciência e a experiência da expressão*, que a linguagem tem a virtude de se fazer esquecer tão logo exprima, pensemos de que forma os

²⁹ Que por sua vez resulta num momento de expressão, e esta dá ao objeto um caráter ensinante.

³⁰ Que deve ser lida como elemento.

periféricos/significantes podem ser esquecidos, para que uma fala falante passe ao estado de fala falada. Merleau-Ponty nos pinta a seguinte situação: quando somos sinceramente tocados e sensibilizados por um livro, por exemplo um romance, somos capazes de reproduzir sua narrativa a um amigo habitando novamente cada detalhe de emoção, somos capazes de trazer à tona emoções vividas quando do momento da leitura, porém sem necessariamente recorrermos aos significantes do romance (tanto porque seria impossível lembrarmos de todas as palavras da narrativa). O que voltamos a habitar, na verdade, quando recontamos a história, não são as palavras impressas, mas sim a experiência que a partir delas vivemos. O que fica consolidado como já falado é a experiência resultante do momento da expressão e não os significantes lá empregados; pois estes, lembremos de Sartre, voltam a ser apenas manchas negras sobre o papel.

Ainda nesse ensaio, Merleau-Ponty nos traz outras duas noções bastante pertinentes: as de linguagem falante e linguagem falada. Porém, é voltando à *Fenomenologia da Percepção* que parece ficar mais bem entendido o quanto a linguagem está atrelada à expressão que, no nosso entender, será consolidada como algo falante. “A fala é o excesso de nossa existência por sobre o ser natural. Mas o ato de expressão constitui um mundo lingüístico e um mundo cultural, ele faz voltar e cair no ser aquilo que tendia para além.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 267).

Assim, a hipótese lançada desde o capítulo 1 (ver o hipertexto eletrônico, toda sua materialidade e a experiência estética em meio digital como fala falante) não pode ser comprovada aqui neste texto, pois o que se firma, tornando-se algo falado, não são os periféricos/significantes e suas possíveis organizações e intervenções, mas sim a experiência, a linguagem que deles resultam. Na literatura em meio digital, como em outros espaços em que a linguagem aparece tencionada, linguagens falantes originam linguagens

faladas. E se soubermos aprender com essas linguagens que falam e se repetem, nunca esquecendo de olhar para os objetos estéticos como organismos, ou seja, enxergá-los com toda sua materialidade, redefiniremos melhor isso que chamamos poeticidade.

Capítulo 3

A POETICIDADE NO IMPRESSO E NO DIGITAL

Quando iniciamos os estudos dos capítulos anteriores, testávamos a hipótese de entender o hipertexto inserido em computador como fala falante. No entanto, acabamos de ver no final do capítulo anterior que a fala transcende as experiências vividas, deixando como herança cultural apenas uma linguagem, e que essa sim pode ser experimentada novamente; mas vimos ainda que, mesmo esse “experimentar novamente”, não pode ser vivido com os mesmos significantes.

Para entendermos melhor esse outro norte da pesquisa, pensamos aqui em contrastar experiências de leituras nos dois meios (impresso e digital), para que se perceba o que merece ser reavaliado no que diz respeito às duas experiências estéticas nos dois meios distintos. Ou seja, quando se muda a materialidade portadora da literatura, temos que examinar como nos instrumentalizamos para pensar os valores (poeticidade) da literatura no meio digital.

Porém, antes de qualquer coisa, precisamos evitar o equívoco metodológico de nos apropriarmos de determinados textos de maneira a fazê-los funcionar apenas como pré-texto para os argumentos e conceitos que queremos defender. Insistir num tal caminho consistiria em reduzir momentos de criação literária a meras verificações de conceitos, quando já estamos em condição de entender que, não subordinando a obra de arte à análise conceitual (e vice-versa), podemos entrelaçar uma com a outra a ponto de vermos leitura (experiência estética) e obra construindo-se mutuamente.

3.1 Um texto impresso, uma leitura

O esplendor de Portugal, de Lobo Antunes, por quê?

Não valeria a pena dizer que a escolha se deve ao fato de a linearidade ter sido posta em xeque nesse livro. Sendo assim, tantos outros textos e autores poderiam ser recortados se fosse esse nosso principal motivador. Por que então esse romance?

Pensemos no que nos ensina Raquel Wandelli, em *Leituras do Hipertexto*:

Tão importante quanto entender as mudanças da escrita com a informática e as novas tecnologias no meio eletrônico é dar-se conta de que a forma de escrever mudou também no livro impresso. E daí vem mais uma certeza possível: a invenção da escrita eletrônica não se dissocia da reinvenção da narrativa e do livro como aparato tecnológico ele mesmo, que pode, cada vez mais, ser desassociado da sugestão de seqüencialidade. (2003, p.36).

Mais que romper com a linearidade, *O esplendor de Portugal* reinventa a narrativa. Trata-se de uma obra contemporânea, não apenas do tempo presente, mas também do tempo em que o texto literário transborda do meio impresso ao computador. E a reinvenção em Lobo Antunes tenciona um entrelaçamento que vai além do *mélange* escrita impressa/escrita eletrônica, ela repropõe os limites (ou a ausência de limites) entre prosa e poesia.

Como toda obra de qualidade, *O esplendor de Portugal* fala não somente por meio de seu conteúdo, mas também por meio da forma como esse conteúdo é apresentado. A maneira encontrada pelo autor para falar sobre vidas estilhaçadas foi estilhaçando a própria obra. Desde a construção do mundo ficcional até a total explicitação de que estamos diante de vidas psicologicamente arrasadas, é possível perceber que algo está em pedaços, e — mais importante! — o convite feito ao leitor do romance não passa necessariamente pela

reorganização desses pedaços³¹. Por esse motivo, a intervenção que queremos fazer, ou ainda, a intervenção que podemos sofrer a partir desse texto de Lobo Antunes não se compromete necessariamente com a diegese da ficção. O compromisso se estabelece sim com a maneira por meio da qual a diegese se constitui em reunião de fragmentos.

Com esse texto impresso podemos, dentre outras coisas, vislumbrar isso que Wandelli chamou de reinvenção da narrativa. Ela passa, na nossa forma de entender, por um movimento contrário ao do transbordamento do meio impresso para o digital. Se, neste último, notamos uma potencialização do que já se praticava tradicionalmente, bem como um aproveitamento das diferentes formas de criar sentidos (sempre pensando nas diferentes linguagens a que se tem acesso no computador), na reinvenção da narrativa impressa vemos que esse deslocamento, que muitos podem pensar como um deslocamento simples de um ponto A para um ponto B, é na verdade um movimento de mão dupla. Diríamos até que se trata de um movimento de entrelaçamento. Ou seja, os textos literários e os processos de criação já transbordaram, deixando-se tocar e tocando o meio digital, e continuam sendo experimentados no meio impresso. Logo, essa produção criativa em meio impresso, que já não ignora as formas de significar do meio digital, passa também a se reconstituir, dado que a forma de articular significantes no computador evidencia não uma arbitrariedade ou um capricho estético, mas sim uma exigência do mundo contemporâneo que anseia, dentre outras coisas, pela velocidade e pela evidente sobreposição de informações.

A velocidade e a sobreposição de informações no meio impresso, inerentes a tantas narrativas contemporâneas e não apenas a *O Esplendor de Portugal*, podem ser associadas

³¹ Ao contrário do que propõe D. H. Lawrence, já no início de *O Amante de Lady Chatterley*: “Ours is essentially a tragic age, so we refuse to take it tragically. The cataclysm has happened, we are among the ruins, we start to build up new little habitats, to have new little hopes. It is rather hard work: there is now no smooth road into the future: but we go round, or scramble over the obstacles. We've got to live, no matter how many skies have fallen.” (<http://www.ebookmall.com/ebooks/lady-chatterley's-lover-lawrence-ebooks.htm>).

a algumas figuras de Genette. Não que essas figuras sirvam para atender uma exigência do mundo contemporâneo. Conforme visto no primeiro capítulo, as figuras trabalhadas por Genette, a que amarramos nossa definição de hipertexto, flertam antes de tudo com uma tradição literária, a retórica. Mesmo assim, podemos ver que essas figuras traduzem o efeito de velocidade e de sobreposição frequentes na literatura contemporânea.

Deixemos claro mais uma vez que a intenção não é reduzir o romance às nossas necessidades conceituais, mas sim aprender sobre a possível reinvenção da narrativa no meio impresso dialogando, por que não, com os conceitos que nortearam nossa definição de hipertexto.

Estamos propondo aqui pensarmos em duas figuras, ensaiadas por Genette, que ocorrem frequentemente nas narrativas d'*O esplendor*: a abrupção e a descrição. Por que não tentarmos ver o quanto os efeitos exigidos pela contemporânea concepção de tempo e espaço podem ser alcançados por recursos bastante tradicionais da literatura?

Antes, porém, atentemo-nos uma vez mais às narrativas que compõem *O esplendor de Portugal*.

Numa Angola corroída pela guerra que lhe daria independência de Portugal, uma família branca de origem portuguesa espalha cacos de histórias sob uma terra tão ambígua quanto as raças que o habitam. Narradores que beiram a esquizofrenia (são membros da família) revezam o poder da palavra numa espécie de diário coletivo. Um filho (Carlos) espera, após anos de ausência, seus irmãos para a ceia de natal. Carregando na pele, não tão clara quanto a dos irmãos, o estigma de ter sido comprado como uma mercadoria, Carlos internara anos antes seu irmão epilético num buraco onde o dopassem o suficiente para não conseguir sair da catatonia. Sem saber se virão para o jantar, Carlos dá vazão a um fluxo de consciência que lhe escapa o controle à medida em que outros narradores tomam a

palavra, expondo seus desamores e destemperos psicológicos. Isilda, a mãe, talvez uma das mais destemperadas, enlouquece junto com a doença que se espalha pelo romance (e não necessariamente pelos personagens). Casada com um alcoólatra que não esboça reação contra o vício, passa um tempo afastada da fazenda em Luanda e dos filhos. De volta, depara-se com os cacos da história, que vão desde o espelho que lhe revela a velhice até a separação da família.

Poderíamos falar também de Clarisse, a filha ambiciosa que se prostitui para satisfazer desejos e respirar novos ares, mas pensemos antes no cenário, no pano de fundo, no espaço que as histórias habitam, ou ainda, no espaço que habita as histórias. Alcoolismo, distúrbios mentais, dinheiro, miséria, racismo, violência, medo, prostituição, morte, amor... tudo sobreposto por vozes que, também sobrepostas, imprimem uma velocidade que não permite ao leitor um afastamento muito grande do drama.

As figuras mencionadas acima (abrupção e descrição) permeiam todo esse texto que não cessa de surpreender, quebrando sempre qualquer horizonte de expectativa possível — característica não apenas da figura, mas também da expressão. Assumindo a concepção genettiana de abrupção, em que o diálogo é abrupto quando não ligado costumeiramente, é possível notar o quanto Lobo Antunes usufrui da técnica para produzir o efeito de fragmentação. Eis uma passagem:

Os gaiatos tinham medo dele, os cachorros fugiam se calhava passar, roubava tangerinas, ovos, farinha, plantava-se no altar-mor insultando a Virgem, um dia abriu a barriga de um vitelo do pescoço às virilhas, o animal entrou no largo a tropeçar nas tripas, os camponeses da herdade pegaram no louco

eu no fim da consulta enquanto o Rui se vestia com a enfermeira a ajudá-lo

- o que tem o miúdo senhor doutor?

- Um problema hereditário no cérebro minha senhora correntes elétricas desordenadas o comportamento dele pode mudar

trouxeram-no aos encontros para a eira, começaram a bater-lhe com enxadas e paus sem que se defendesse, protestasse sequer, um vagabundo que sorria aumentando o sorriso a cada golpe, lembro-me de uma oliveira corcunda, do sol, homens a erguerem e baixarem os ancinhos, o louco, sorrindo sempre, puxou o pente da algibeira das calças a arranjar o cabelo, no momento seguinte um calhau esmagou-lhe o peito e as madeixas assemelhavam-se ao ninho que as cegonhas construam no vértice do depósito da água

- *tornar-se agressivo por exemplo tornar-se rebelde dê-lhe estes comprimidos ao almoço e ao jantar e repetimos o exame em maio*

ramos e folhas e lama e pedaços de tecido, quando os camponeses se afastaram fiquei que tempos sozinha com o homem antes da guarda aparecer,... (LOBO ANTUNES, 1999, p. 21-22)

Conta-se aí o episódio em que um louco que teria algum parentesco com a narradora é espancado em público por camponeses. Abruptamente essa passagem é interrompida, ou sobreposta, pelo episódio em que Isilda (narradora) leva um dos filhos ao médico. Dentro desse outro episódio, o diálogo também se dá de forma abrupta, sem ligações. Ou seja, a ausência de ligações não se restringe aos diálogos, mas aplica-se também à (in)transição entre os episódios narrados. Eis um pequeno exemplo da sobreposição de episódios e vozes que serão encontradas por todo o texto.

A segunda forma de produzir sentido figurado e que vem somar-se à abrupção na investida de fazer do romance um texto estilhaçado é a descrição. Em vez de designar de forma direta, o autor descreve de forma perifrástica. Temos como exemplo o caso em que Isilda (narradora da passagem em questão³²), podendo apenas dizer que, ao voltar de Luanda não era mais possível identificar-se com a casa que fora sua, acaba na verdade dizendo que

ao voltar à fazenda no regresso de Luanda a casa mudara, conhecia os objetos e achava-os estranhos, conhecia as cadeiras e não me sentava nelas, o passado dos retratos nas molduras cessava de me pertencer, quem diabo é este, quem diabo é aquele, a senhora acolá de braço dado com o meu marido usa um chapéu que eu tive

- *Que bem te fica esse chapéu Isilda*

parece-se comigo em nova, a boca, o nariz, o desenho da cintura, uma capelinha a decompor-se no sótão esfiada pelas traças, um esqueleto de gaze que se o pusesse agora me colocavam no jardim a afugentar os

³² Salienta-se que vários são os narradores.

pardais, um espantalho de chita abrindo os braços aos pássaros no meio das gardêneas
- *Que bem te fica esse chapéu Isilda*
mandei-o vir de Portugal, usei-o no jantar do governador,...
(LOBO ANTUNES, 1999, p. 24).

Podemos ver nesse trecho que, para além da descrição, há a presença abrupta de uma voz indeterminada. O máximo que se pode dizer dessa voz é que, enunciativamente, ela pertence ao tempo recordado por Isilda; porém, não é possível definir quem a profere e em que contexto o ato se dá. Isso fica em grande parte sob a responsabilidade do leitor. Porém, percebemos também que embora essa voz esteja sobreposta e descontextualizada, Isilda passa a dialogar com ela dizendo que mandou vir o chapéu de Portugal, tornando ainda mais complexa para o leitor a possível organização do tempo e do espaço da narrativa.

Claro que outros tantos momentos de descrição figurada poderiam ser transcritos aqui, momentos de força e poesia como aquele em que o narrador (qual!?) podendo apenas designar ‘madrugada do Estoril’ acaba se vendo “diante da manhã do Estoril. Não da manhã ainda: as luzes continuavam acesas, os vidros não mostravam as palmeiras nem o mar, mostravam o meu corpo sentado...” Contudo, no momento importa vermos o quanto essas figuras oriundas da tradição da literatura e propostas por Genette continuam auxiliando nas produções narrativas que, segundo aceitamos, passam por um momento de reinvenção. É como se as linguagens que se desejam falantes no meio impresso, ao serem repensadas, recorressem ainda uma vez à retórica literária tradicional.

3.2 Um texto digital, uma leitura

Transbordado o texto literário para o espaço digital, seria redundância absurda falarmos, a exemplo do que fizemos no subtítulo acima, de velocidade e sobreposição. Lá a narrativa se reinventa, aqui ela se inventa e tenta se compreender. Não pretendemos separar as duas instâncias discursivas (o texto no computador e o texto no meio impresso), pois acreditamos que a experiência estética é independente do meio e se dá por transformações de eus em Outros-eus. Pretendemos apenas deixar claro que a necessidade de se auto-entender enquanto organismo é maior na literatura digital que na literatura impressa.

Contornemos primeiramente as balizas desse objeto que chamamos de texto (literatura) digital. Não se trata de um texto literário que tenha sido digitalizado por meio de um scanner, editorado em linguagem html e disponível em rede (internet), pois os processos de criação e experimentação estética inerentes a esse texto transposto da folha de papel para a tela do computador podem ser vividos da mesma maneira no meio impresso e no meio digital. Trata-se sim de textos em que tanto o processo de composição sígnica (estabelecimento de significantes) quanto a experimentação (leitura) dos signos sejam possíveis apenas em computadores; textos que lançam mão de elementos digitais para se constituírem enquanto tecitura. Pensemos, só para ilustrar, numa animação em que movimentos, formas, cores, sons, palavras e muitas outras coisas sirvam como significantes.

Simultâneo à tentativa de entender uma organização estética dos elementos digitais precisamos entender esse outro espaço que a literatura ocupará, um ciberespaço em que o timoneiro são os leitores. Mas para compreendermos esse espaço, precisamos nos desgastar menos com teorias do ciberespaço e habitarmos, ocuparmos e freqüentarmos o mesmo, para

que ele nos ensine à medida em que o tocamos. Para essa experiência, convidamos o leitor a navegar o espaço do poema digital *Palavrador*: um cibernundo imaginário onde o leitor-freqüentador navega entre poemas que usam algoritmos de inteligência artificial para voar em bandos (boids) num cenário tridimensional imersivo e interativo. Nesse cibernundo, surgem textos, poemas falados e cenários audiovisuais e textuais, como uma cachoeira de poemas, chafarizes declamadores e um labirinto de haicais. A navegação, que em muito faz lembrar um vídeo-game, é intuitiva e pode ser feita com o uso do teclado ou de joystick. Esse mundo criado a partir da contribuição de autores de diferentes habilidades ou áreas, tais como poetas, engenheiros, matemáticos, músicos, artistas gráficos e plásticos, conta com estruturas de *software* e direção do artista visual Chico Marinho.

Notemos que a mistura de profissionais e habilidades, bem como a co-habitação de um único espaço, ou seja, várias pessoas com técnicas distintas ocupando e tentando criar um mesmo espaço, por si só já conota um possível entrelaçamento.

Mas não pensemos antes nas hipóteses ou nos conceitos em potencial, deixemo-nos apenas envolver pelo passeio no *Palavrador*.

Eis o link: <http://www.ciclope.art.br/pt/downloads/palavrador.php> ; (CD em anexo)

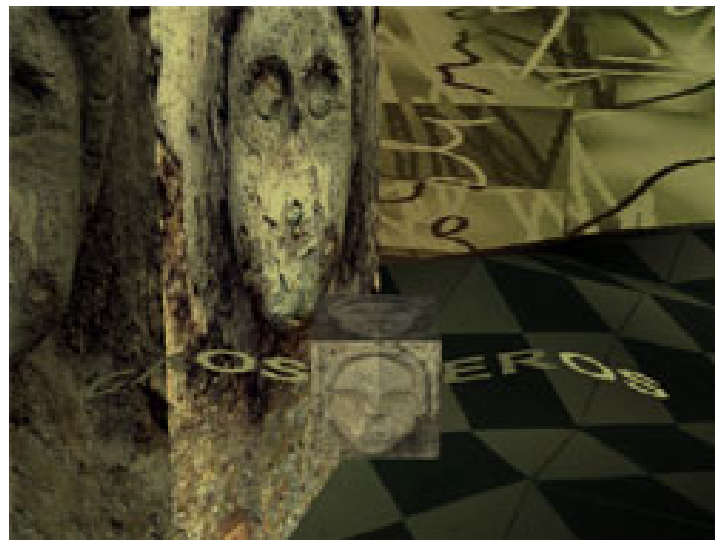


Figura 1

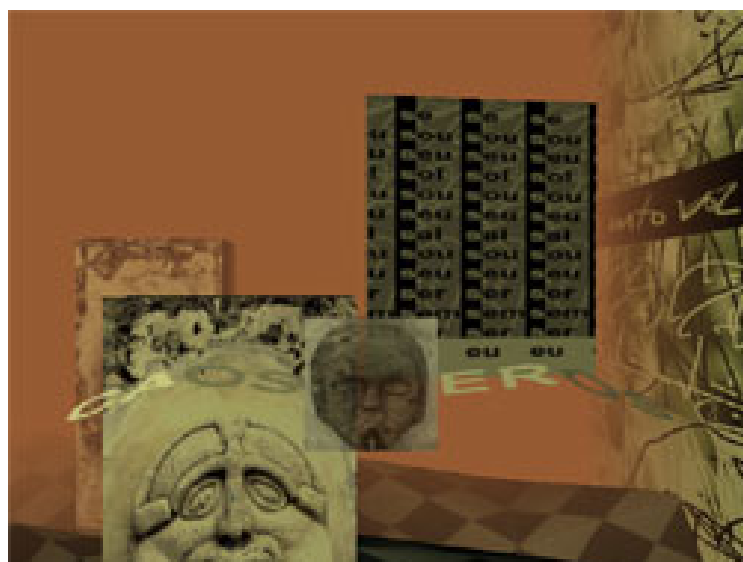


Figura 2



Figura 3

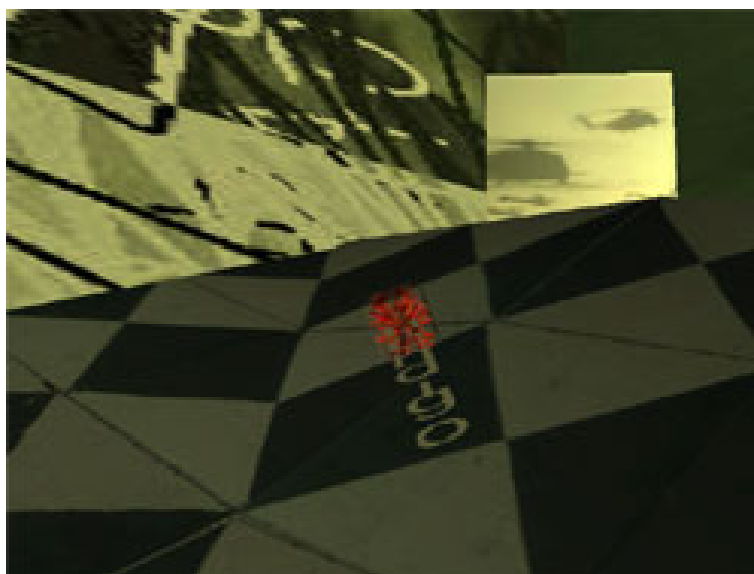


Figura 4

Algumas perguntas podem nos saltar da mente tão logo façamos o primeiro contato com o poema: isso é um poema? Onde estão os versos? E as estrofes? E as palavras? Por onde eu começo?...

Na figura 1, vemos a proposta feita: existe um quadrado de asas e um espaço diferente a ser percorrido. Se lembrarmos do que está dito acima sobre nos deslocarmos de forma intuitiva (game), entenderemos que o teclado deslocará o quadrado com asas que, na verdade, somos nós (leitores) dentro do espaço tridimensional.

Para facilitar um pouco, indicamos o comando da tecla H que nos ensinará (como numa espécie de manual de ajuda) acerca dos demais comandos de deslocamento e intervenção nesse espaço do *Palavrador*.

Conforme mostra a figura 2, o boid³³ que nos representa começa a se deparar com as primeiras esquisitices (que no poema digital sempre pode se tratar de significantes), impulsionado sempre por suas asas, Caos e Eros, deuses da separação e da união, respectivamente. Ambos são apresentados na mitologia clássica como deuses primordiais, sugerindo, talvez, que o espaço que se abre a nossa frente necessita ser construído desde o início, e que muitos dos poderes fundamentais para essa construção estão na nossa capacidade de voar e explorar. Vale dizer também que o deus da asa esquerda promove a desorganização, a separação, ao passo que o deus da asa direita tenta promover a união entre os elementos. Eros, que segundo uma tradição³⁴ é filho do Caos, tenta unir seu pai ao Cosmos, mais ou menos o que somos tentados a fazer quando nos deparamos com o *Palavrador*. E ainda, não nos esqueçamos que Platão, ao pôr em xeque essa tradição,

³³ O leitor perceberá na ajuda da tecla H que um boid é na verdade poemas que vagam e que são lançados ao espaço por esse quadrado que nos representa na tela. Porém, acreditamos que esse quadrado, que também é um corpo estesiológico e que tenta criar significações a partir dos comandos do leitor, seja também entendido como um poema que vaga, um poema que se constrói no espaço, com a diferença de não depender de algoritmos para se deslocarem, conforme os demais boids.

³⁴ A Enciclopédia Britânica aponta Hesíodo como fonte dessa tradição.

desenhou Eros (mais tarde, deus do amor) como um ser mais ambíguo e menos virtuoso (do que na perspectiva heróica), o que, já o vimos, interessa-nos muito na construção desse ciberespaço.

E nessa tentativa de construção nos daremos conta de que a palavra, conforme estamos habituados, também tem lugar nesse mundo, mas que a mesma se organiza de maneira diferente (expressiva, no sentido de Merleau-Ponty). Diante da cascata de palavras, que podemos ver na figura 3, ouvimos também versos sendo declamados, fazendo-nos lembrar de uma tradição oral.

Não obstante, o nosso boid pode abdicar das asas e, em vez de voar, rastejar (tecla P). Ou seja, podemos escolher também a forma por meio da qual queremos nos deslocar e habitar no cibernundo (é o que nos mostra a figura 4).

Porém, em vez de ficarmos especulando e tentando descrever fora do ambiente digital as diferentes possibilidades de navegação desse espaço que é digital, tentemos intervir o menos possível na leitura do poema, pois o que importa aqui é experimentar.

3.3 E a poeticidade?

Lidos um (hiper)texto no meio impresso (bastante representativo daquilo que sabemos ser possível encontrar em vários textos da literatura contemporânea) e outro, no meio digital (representativo daquilo que pretendemos apreender como poesia no meio digital), o que podemos utilizar para definir isso a que se chamou poeticidade? Ou ainda, poeticidades de um e de outro, ou uma só poeticidade para ambos?

Não se poderia definir poeticidade aqui como uma verdade. A intenção é muito mais dizer que há uma poética em construção (a poeticidade) e que, a exemplo do que fazem os poetas do meio digital, os críticos dessa literatura digital devem ensaiar e experimentar a materialidade, para então entenderem melhor esse poema-organismo e também de onde podem tirar referências e balizamentos para falarem, finalmente, de valores e padrões estéticos.

Um possível balizamento para se pensar não apenas a criação, mas também a própria crítica da literatura digital foi proposto por Alckmar Luiz dos Santos em *Literatura e Informática*, 2002, : falando sobre condições de contorno para a poesia digital, o crítico, que também é poeta do meio digital, estabelece a tradição oral, a tradição escrita e impressa, os meios de comunicação de massa, os sistemas de construção de interatividade e os sistemas de construção de iteratividade como balizas para se tentar compreender a poesia do bit. O autor evidencia com isso uma necessidade de se entender os resultados das transformações da escrita olhando não apenas para o presente, mas também para a história. Para refletir o presente, é preciso entender que, nessa relação em que eus e Outros, são tencionados, o texto deve ser pensado como fenômeno e não como objeto, ou seja, o texto é experiência e, portanto, deve ser experimentado.

No entanto, não cabe aqui darmos contornos definitivos à poética em construção, mas sim nos cabe entender uma diferente concepção de poética para essa literatura que habita outro meio, o digital. E essa concepção passa pelo entendimento de que o texto, entendido como fenômeno, possibilita a ocorrência de linguagens falantes (um poema digital é uma linguagem falante!), e que essas linguagens, fruto de materialidades sígnicas em movimento, complexificam-se no meio digital, dada a diferente (con)figuração da matéria a partir da qual são propostos os signos.

Entender o poema digital e estabelecer balizamentos estéticos requer, antes, aprender com esse Outro meio. E aprender **com** o meio digital, no caso desta pesquisa, exige-nos que aprendamos, muitas vezes, **no** meio digital.

Capítulo 4

ENTRELAÇAMENTO DOS MEIOS

Se a poeticidade é para o meio digital, para que propor uma leitura do romance impresso de Lobo Antunes? Em que a leitura desse romance ajuda na construção dessa(s) poeticidade(s)?

Já tentamos deixar claro, no capítulo 1, que a nossa forma de entender o hipertexto em meio digital respeita a diacronia das experimentações textuais, bem como a diacronia das transformações da escrita. Da mesma maneira, achamos necessário esboçar a poeticidade para o meio digital sem ignorarmos, ou desprezarmos, alguns ensinamentos que a poética da tradição impressa pôde nos oferecer. Porém, já temos bem definido que aprendemos sobre a dita poeticidade à medida que aprendemos sobre o meio digital. Por isso a nossa empreitada, até aqui, necessitou muitas vezes fechar os tratados de padrões estéticos já firmados.

No entanto, recuemos um pouco. Não para abriremos os tratados poéticos pelos quais se apreende a trajetória da literatura, mas para entendermos melhor a função do romance *O Esplendor de Portugal* nesta pesquisa. E entender sua função não requer olharmos para ele, mais uma vez, separadamente, como fizemos no capítulo anterior. Tentemos olhar para esse hipertexto impresso, não para separarmos a poética tradicional e a poeticidade em construção na leitura do romance, mas para compreendermos que a construção de qualquer poética, como a das poeticidades, também é contínua. E sendo assim, ao contrário do que possa parecer, a poética tradicional pode não estar tão consolidada quanto se acredita,

sobretudo quando a narrativa impressa passa por um momento de reinvenção, como é o caso de Lobo Antunes.

Quando apostamos na idéia do transbordamento em vez da mera transposição do meio (impresso para o digital), tínhamos a preocupação de não sugerir um direcionamento absoluto da crítica³⁵ para as experimentações de literatura feitas em computador. É óbvio que a literatura continua sendo experimentada no meio impresso. O verbo transbordar exprime melhor a contemporaneidade e certa interconectividade possível entre as produções impressas (*O Esplendor de Portugal* é uma delas) e as produções digitais. E podemos dizer mais: essa contemporaneidade e essa interconectividade não dizem respeito somente aos textos literários produzidos nos dois meios (impresso e digital), durante um mesmo período. Elas também unem experiências estéticas dos dois meios num mesmo sujeito, não apenas porque um sujeito-leitor pode experimentar ora um poema no meio impresso, ora um poema em computador, mas também porque o próprio poeta (implementador dos significantes) pode lançar mão ora do meio impresso, ora do meio digital para compor poemas³⁶.

Não estamos querendo dizer que Antônio Lobo Antunes seja um escritor também do meio digital. Queremos apenas aceitar a idéia de que a reinvenção da narrativa está impregnada, diríamos melhor, entrelaçada de muitos dos elementos da contemporaneidade; entre os quais o computador. Logo, a poética do meio impresso também deve ser continuada para além da leitura restrita a esse meio impresso em que ela se dá, de início. Temos aí possíveis sintomas das linguagens falantes, que não cessam de experimentar e

³⁵ Desta e de toda crítica literária.

³⁶ Bons poetas do meio digital são formados numa tradição literária compreendida desde a poesia oral. Os sonetos que estão sendo implementados na segunda versão do *Palavrador*, por exemplo, foram compostos em (e para o) meio impresso por um dos poetas envolvidos na composição desse ciberpoema.

reinventar os limites da experiência literária, mesmo ainda em meio impresso. Com isso, arriscamos afirmar que essa continuação da poética aplicada ao meio impresso também não tem como ignorar elementos importantes e usuais da contemporaneidade. Embora a utilização de recursos telemáticos no tratamento da linguagem não seja diretamente utilizado no meio impresso, a intervenção desse maquinário telemático na vida contemporânea não é ignorada por artistas e pensadores da arte impressa.

Porém, vamos com calma! A investigação aqui se aplica à poeticidade no meio digital. E foi justamente na experimentação desse meio digital que despertamos para a necessidade de se aprender com o próprio meio. Navegando no *Palavrador*, por exemplo, torna-se evidente a falta de alicerces em que nos apoiar. Podemos relatar que, ao iniciarmos a navegação, somos tomados por uma paradoxal claustrofobia³⁷ devido à falta de referências habituais. Entretanto, à medida que avançamos no espaço, podemos transformar a fobia numa sensação menos angustiante. Para isso, precisamos nos familiarizar com o espaço digital e interativo do poema e aceitarmos aquilo que ele próprio tem a nos oferecer. Assim, começando a aprender sobre os elementos e sobre as possibilidades que nos auxiliam na construção dos sentidos, transformamos a fobia inicial numa provável sensação de autonomia, e o receio dá lugar à curiosidade.

Mais uma vez, insistimos que não queremos afastar, demasiadamente, a poeticidade em construção e a poética sendo continuada³⁸, pois já afirmamos neste texto que a experiência estética tem um princípio fenomenológico: a saber, um corpo estesiológico (eu), que ao se entrelaçar com corpos exteriores dá origem a um processo do qual resultará um Outro. Este, por sua vez, é manifestado no eu, levando-nos a entender então que

³⁷ Paradoxal porque a amplidão do ciberespaço do poema é indiscutível. No entanto, a sensação de labirinto (mesmo não se tratando de um espaço fechado) causa um receio inicial na travessia.

³⁸ Afinal, uma fará parte da outra.

estamos falando de um eu transformado (eu-Outro); e, por fim, vimos que esse eu-Outro ocorre no elemento que Merleau-Ponty chamou carne. Esse princípio funciona na experiência estética tanto em meio impresso quanto em meio digital. A grande diferença de uma experiência para outra está na intervenção que esse corpo externo (objeto estético, texto) faz ao entrelaçar-se com o eu, pois a maneira de esses corpos externos intervirem no eu varia bastante. Essa variação se deve à diferente forma através da qual cada meio viabiliza a criação de significantes (um, pela impressão de significantes verbais no espaço de uma folha³⁹; outro, pela utilização de um espaço que permite sobrepor e interagir linguagens diferentes).

Porém, quando, no capítulo 2, tentávamos teorizar acerca de um hipertexto (uma poesia) digital que funcionasse como fala falante, chegamos a conclusão de que o máximo que conseguiríamos afirmar sobre a experiência do hipertexto e da poesia digital é que dela brotam linguagens falantes. A linguagem é o que fica como herança para a cultura, depois que se vive uma experiência estética no meio digital. A linguagem, e não a fala, é que se tornará falada.

Entretanto, podemos nos perguntar se é somente na experiência em meio digital que a linguagem (e não a fala), torna-se possível de ser revivida. A uma questão como essa, responderíamos que não, pois a própria imagem proposta por Merleau-Ponty⁴⁰ foi pensada quando se falava de literatura em meio impresso. O que estamos querendo afirmar é que, nessa literatura impressa, cuja narrativa pode ser revivida por um orador, uma fala falante pode sim tornar-se uma fala falada (aliás, essa é a condição de existência da fala falante). Basta pensarmos em criações literárias frequentemente revisitadas — em performances

³⁹ Sem esquecer a poesia concreta. Esta utiliza o mesmo espaço, o da folha de papel, para repensar a função do signo lingüístico, que, por sua vez, ganha uma significação mais performática.

⁴⁰ Ele se refere a um romance que é recontado com outras palavras, mas cuja emoção é revivida.

hipertextuais que evocam famosas epopéias (conforme Genette apontou), em poemas consagrados que acabam ilustrando distintos contextos (os heterônimos de Pessoa são exemplos disso), ou em mera reprodução discursiva (fábulas e contos infantis).

Claro, na situação que o filósofo imaginou no início do ensaio *A ciência e a experiência da expressão*, o que se torna falada é a linguagem. Isto nos impulsionou, inclusive, a pensar a própria experiência no meio digital. No entanto, o que queremos dizer é que, ainda assim, a literatura no meio impresso nos permite ver palavras — organizadas de maneira expressiva numa página — resultarem numa fala falante. De outro lado, as palavras do meio digital⁴¹ possivelmente não se organizam de forma que se possa reaproveitar como algo já falado⁴². Contudo, o que se torna falada no espaço digital é apenas a linguagem resultante da experiência.

Nota-se que, em muitos dos passos dados nessa nossa tentativa de desenhar uma poeticidade ou apenas de desenhar uma concepção de poesia digital, procuramos a aproximação com o meio impresso. Essa escolha se deve ao fato de entendermos que, da mesma maneira que o visível e o invisível estão entrelaçados e viabilizam um ao outro, o aprendizado acerca das poética e das poeticidades (ou, acerca dos meios impresso e digital) estão também entrelaçados, e que, se não viabilizam um ao outro, ao menos intervêm um no outro.

Não é demais insistir num ponto: se, por vezes, este texto pareceu insinuar uma separação entre poética e poeticidade, deixemos esclarecido de uma vez por todas que ambas fazem parte de um mesmo esforço, o de pensar a literatura numa perspectiva estética

⁴¹ Lembremos que propomos, no capítulo 2, que os periféricos do computador fossem também entendidos como palavra.

⁴² Muitos algoritmos e mecanismos de iteração e interação atuam a cada intervenção dos periféricos. No caso do *Palavrador*, por exemplo, os poemas lançados (boids) voam aleatoriamente.

e histórica. Podemos dizer, a partir daí, que a poeticidade⁴³ é a poética tentando se entrelaçar com o meio digital. Eis porquê nos preocupamos em não perder de vista a literatura impressa.

Entretanto, mais do que nos apropriarmos do meio impresso para vermos nele referências bem consolidadas, aprendemos, com esse exercício, que há um entrelaçamento entre os meios impresso e digital. Já falamos acima que a narrativa impressa se reinventa e que essa reinvenção não ignora os elementos de intervenção na vida contemporânea. O computador é, talvez, o principal representante desses elementos de intervenção. Ele intervém na condição humana⁴⁴, propondo uma diferente relação de tempo e espaço, e essa mesma condição humana intervém na produção literária, seja esta praticada em meio digital ou em meio impresso. Se a literatura dialoga com o ser humano e o ser humano traz em si essa reorganização constante, podemos falar não apenas de uma transformação em que os diferentes meios se tocam, mas também de um entrelaçamento entre ambos. E poderíamos ir além, dizendo que o ser humano, nessa equação que envolve o impresso e o digital, cumpre a função do elemento carne e viabiliza o fenômeno do quiasma. Estamos falando de um ser humano encarnado.

Uma possível característica que resulta dessa intervenção mútua entre os meios é a diluição das fronteiras entre a literatura em prosa e a literatura em verso. Claro, a ambigüidade⁴⁵ entre prosa e poesia não é exclusividade da literatura contemporânea, haja vista Guimarães Rosa e Baudelaire. Contudo, nessa literatura mais próxima ao nosso tempo

⁴³ Não toda poeticidade, pois sabemos que não somos os únicos a optar por esse termo, mas estamos aqui nos referindo à poeticidade conforme descrita por nós ao longo da dissertação, que, muitas vezes foi associada à poética do meio digital.

⁴⁴ Não estamos aqui sofrendo do mesmo deslumbramento de que acusamos Pierre Lévy. Temos ciência que essa intervenção no cotidiano humano se restringe a uma parcela da população que tem acesso a computadores e à rede mundial. Mas, também sabemos que esses freqüentadores da rede são também freqüentadores em potencial da literatura (digital e impressa).

⁴⁵ Um elemento carregado de outro.

(e ao tempo do computador), notamos uma outra maneira de apagar as fronteiras que separam a prosa e a poesia. O que nos habilitaria a dizer, por exemplo, que o *Palavrador* é um poema e não uma narrativa em prosa? Para o presente ensaio, nada autorizaria essa afirmação. Achamos que o espaço do poema digital — e também o de narrativas como a de Lobo Antunes — não nos instiga a tentar redefinir as fronteiras entre a poesia e a prosa, mas sim a perceber, junto com a poética, que as maneiras de se propor literatura estão se entrelaçando.

Mas como poderíamos perceber essa contaminação da produção literária de um Lobo Antunes, por exemplo, pela produção literária em meio digital, sendo que o projeto literário do romancista português não passa necessariamente por essa experimentação? Primeiramente, diríamos que para perceber a fusão entre poesia e prosa basta nos deixarmos tocar pela linguagem do romance, que imprime, a partir, dentre outras coisas, da pontuação (ou da ausência dela), um ritmo próprio e uma seqüencialidade inesperada:

... eu contente imaginando o rebentar das azáleas e as flores das acácias, a minha filha Clarisse a visitar-me aos sábados na casa da minha sogra, da minha mulher, dos filhos da minha mulher, não do meu filho, não minha visto que a minha casa é uma cabana no bairro da Cotonang, em Malange, que ordenei aos jingas para construírem junto às cabanas deles, a minha casa é um corpo incompleto de criança que não me espera, me suporta, nenhum sorriso, nenhum protesto, nenhum desagrado, nenhum agrado, nem uma só palavra em dois anos para me perguntar onde estive se não a visitava um mês ou dois, aparecia de repente com um frasquinho de perfume da cantina, tirava-lhe o vestido numa pressa que não era pressa era vergonha e nisto reparei no meu filho Carlos, espantei-me do meu filho Carlos, senti-o mexer-se quando lhe toquei, o meu filho Carlos (LOBO ANTUNES, 1999, p. 120).

Mas para pensarmos naquela outra coisa, que tem uma dinâmica de reunião de fragmentos⁴⁶, podemos pensar na passagem em que Carlos, em resposta aos chamados do pai, dá início ao seguinte fluxo de consciência:

⁴⁶ Dinâmica que também encontramos no computador.

e eu era diferente daquele nome, não era aquele nome, não podia ser aquele nome, as pessoas quando chamavam

Carlos

chamavam um Carlos que era eu em elas não eu nem era eu em eu, era um outro, da mesma forma que se lhes respondia não era eu quem respondia era o eu deles que falava e o eu em eu calava-se em mim e portanto sabiam apenas do Carlos delas não sabiam de mim e eu permanecia um estranho, um estrangeiro, um eu que era dois, o deles e o meu, e o meu por ser apenas meu não era e então dizia como eles diziam

Carlos (LOBO ANTUNES, 1999, p. 120).

No caso particular desse último excerto, interessa-nos sim a forma fragmentada dos pensamentos de Carlos. Porém, mais do que a forma, interessa-nos o conteúdo, que entrelaça o Carlos nas pessoas e as pessoas no Carlos. Essa passagem do esplendor de Lobo Antunes é a encarnação fictícia do que tentamos conceber como poeticidade para o meio digital. Pode nos servir, talvez, como alegoria daquilo que tentamos teorizar: o ponto de partida para entendermos *O Visível e o Invisível*, a carne e, conseqüentemente, nossa poeticidade entrelaçada para o meio digital é o estado de co-existência e ambigüidade, ou seja, um eu carregado de um outro.

Dito isso, é possível então que surjam perguntas como: estando as duas maneiras de produzir literatura (impressa e digital) entrelaçadas, bem como estão entrelaçados os elementos da contemporaneidade que intervêm na literatura, qual a diferença entre pensar balizas estéticas (referências de valor) para o meio impresso e para o meio digital? E, aceitando que a experiência estética, independente do meio, consiste num processo em que um eu é transformado num eu-Outro, falar da poeticidade como se ela fosse uma fala falante não equivale a pôr mais uma vez em movimento a fala falada que chamamos de poética?

A diferença entre pensar estética para o meio digital ou para o meio impresso fica por conta de um outro pilar de sustentação da poética⁴⁷: a materialidade que se constituirá em obra. Se entendemos que a crítica tradicional necessitou de pelo menos três pilares de sustentação para constituir uma história literária, a saber, um artista (criador), uma obra (a materialidade) e o público, apropriamo-nos do segundo pilar para explicarmos onde consiste a principal diferença entre o meio digital e o meio impresso.

Existe nesse pilar — isto é, a obra — uma diferença essencial entre a poética, comumente conhecida, e a poeticidade, que nada mais é que a continuação dessa poética: embora a crítica antiga já tenha trazido, há séculos, uma idéia de obra atrelada ao movimento (pensemos na mímese aristotélica), a materialidade, mesmo se tratando da dramaturgia, parecia ainda se confundir com a obra, ela mesma, dando-nos a entender que o objeto artístico e a materialidade cumpriam com um mesmo papel. Por outro lado, na poeticidade que pretendemos descrever, a materialidade nada mais é que um corpo externo (coisa), que, por sua vez, dá início ao processo chamado obra. Assim, obra é o entrelaçamento da materialidade da coisa com o corpo que percebe (eu). Por isso é que apostamos no constante aprendizado com a materialidade do meio digital para compreendermos esse outro momento da experiência estética, vivido no computador.

Por fim, atendo-nos àquela outra pergunta (se a poeticidade não consiste apenas na reativação da poética), devemos responder que sim. Conceber a poética como fala falada, conforme já fizemos neste texto, faz parte de uma primeira organização do argumento, pois bem sabemos que até mesmo a crítica mais tradicional não cessa de pensar a literatura e que esta, por sua vez, não cessa de se reinventar. A estratégia de pensarmos, inicialmente, a poética como uma fala falada se deu pela intenção de enfatizarmos a importância de “parar

⁴⁷ Havíamos anunciado um dos pilares de sustentação da poética no capítulo 1: o público.

tudo” e recomeçarmos na condição de meros aprendizes. A postura que acreditamos fundamental na construção da poeticidade exige um desaprender para reaprender, à maneira de Alberto Caeiro⁴⁸. Sabemos que todo conhecimento consolidado pela trajetória da crítica literária esteve voltado, até então, para uma literatura feita não apenas em outro tempo, mas — principalmente — em outro espaço.

Enfim, à guisa de abandono⁴⁹ deste texto, e não de fechamento, propomos uma visita ao texto introdutório da *Fenomenologia da Percepção*. Antes até! Visitemos o prefácio. Nesse texto em que Merleau-Ponty define o exercício da fenomenologia, vemos ressaltada uma necessidade de descrição: “O real deve ser descrito, não construído ou constituído.” (1999, p. 5).

Nessa frase, Merleau-Ponty está convocando toda uma tradição filosófica que se ocupa da descrição das essências e de como elas se relacionam com a existência. Kant, Descartes e Husserl são os interlocutores do nosso filósofo quando ele define o método fenomenológico. Porém, não nos cabe aqui entrar nessa discussão, pois a fenomenologia nos serve precisamente como método e não como objeto a ser analisado. Entendido então que a fenomenologia nos norteia enquanto procedimento de pesquisa, aprendamos com

⁴⁸ "Mas isso exige um estudo profundo,
 Uma aprendizagem de desaprender
 E uma sequestração na liberdade daquele convento
 De que os poetas dizem que as estrelas são as freiras eternas
 E as flores as penitentes convictas de um só dia,
 Mas onde afinal as estrelas não são senão estrelas
 Nem as flores senão flores,
 Sendo por isso que lhes chamamos estrelas e flores."

(poema XXIV de O Guardador de Rebanhos)

⁴⁹ O máximo que podemos fazer é abandonar o texto, momentaneamente, para retomarmos tão-logo comecemos a madurecer as descrições das balizas.

Merleau-Ponty que a tarefa é descrever e não construir um real ou uma verdade para a poesia em meio digital. Embora tenhamos, neste texto, proposto algumas vezes o termo ‘construção’, deixemos entendido que, em hipótese alguma, propomos a construção de uma verdade sobre a poesia em computador. Quando falamos em desejo de construção, referíamos-nos à delimitação de um perfil para a poesia digital, bem como a delimitação de uma postura crítica frente a essa poesia.

Caberá à continuação desta pesquisa — que não finda em dois, quatro, ou seis anos — o amadurecimento necessário para nos aprofundarmos na descrição dos valores estéticos que aprenderemos com o próprio espaço digital.

CONSIDERAÇÕES (IN)CONCLUSIVAS

Na impossibilidade de falarmos aqui num tom de conclusão, dada a forma embrionária com que apresentamos esse pretense delineamento de uma poeticidade para a literatura em meio digital, falemos apenas do que está inconcluso e merece não ser findado, mas sim continuado: definir e descrever “condições de contorno”, ou balizas que nos permitirão tecer uma crítica consistente para a literatura digital.

Constatar que há poemas e narrativas sendo criados a partir dos elementos do computador, e que tais criações usufruem não apenas das possibilidades de iteração, mas também da possibilidade de interação que a internet oferece, não justifica mais empenho de pesquisa crítica, serve apenas como preparação de terreno para análises teóricas mais profundas. Não quisemos propor aqui o deslocamento de partirmos das críticas consolidadas do hipertexto e do ciberespaço, recuarmos epistemologicamente para encontrarmos a fenomenologia de Merleau-Ponty, passarmos depois para a experimentação de textos nos diferentes meios (impresso e digital), para afirmarmos apenas que há poesia feita para/com o meio digital. Mas percorremos esse caminho para dizer também que tal poesia é um fato e que já está em tempo de teorizarmos sobre ela.

Porém, não ansiamos pela meta-teoria, ou pela crítica que submete as obras aos conceitos. Também não estamos trazendo à baila aquela crítica que conhecemos tradicionalmente, pois esta sim se constituiu historicamente, confundindo-se até mesmo com o próprio percurso da literatura. E mais, essa crítica, tradicionalmente conhecida, cumpriu, e ainda cumpre, bem o seu papel que é direcionada ao meio impresso, pois ela se estabeleceu a partir da continuada experimentação com a própria literatura e, conseqüentemente, com seu meio. O que pedimos então nada mais seria que um recuo da

própria crítica, que agora pretende tocar a literatura digital, para que, no exercício de entendimento da “nova” função, ela reconheça a necessidade de se trocar, de se reinventar, dado que esse parece ser um constante exercício da literatura.

Claro, a dissertação ensaiada aqui não propõe balizamentos sólidos para essa reinvenção (ficaria talvez a sugestão para um trabalho de maior fôlego), mas tenta, no decorrer destas páginas, propor ao crítico um exercício semelhante ao do artista: entrelaçar-se no fenômeno chamado texto, para que no convívio entre eus e objetos artísticos, que resultam em Outros, possamos avançar um pouco mais neste ciberespaço da literatura digital.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ALLIEZ, Eric. *Deleuze Filosofia Virtual*. Tradução Heloisa B. S. Rocha. São Paulo: Editora 34, 1996. (Coleção Trans).
- ANTUNES, Antônio Lobo. *O esplendor de Portugal*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. *As Naus*. 3. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1990.
- BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. São Paulo: Perspectiva/Fundo Estadual..., 1970.
- _____. *Elementos de Semiologia*. São Paulo: Cultrix, 1979.
- _____. *O Grau Zero da Escrita e novos ensaios*. tradução: Mario Laranjeira. São Paulo: Cultrix, 2004.
- _____. *O neutro*. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *O rumor da língua*. Tradução: Mário Laranjeira, Distrito Federal: Editora Brasiliense, 2003.
- _____. *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BELLEI, Sérgio Luiz Prado. *O livro, a literatura, e o computador*. São Paulo: educ; Florianópolis: edufsc, 2002.
- BULLFINCH, Thomas. *O Livro de Ouro da Mitologia*. Tradução: David Jardim Júnior. 30.ed. Rio de Janeiro: ediouro, 2004.
- CALVINO, Ítalo. *As Cidades Invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *O Castelo dos Destinos Cruzados*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- _____. *O Cavaleiro Inexistente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. *Se Um Viajante Numa Noite de Inverno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CHAUÍ, Marilena de Souza. *Da realidade sem mistérios ao mistério do mundo: Espinosa, Voltaire, Merleau-Ponty*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. *Gramatologia*, Tradução : Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1999. (Coleção Estudos).

_____. *Posições*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autentica, 2001.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1976. (Debates, 19).

_____. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. *Tratado geral de semiótica*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.

GENETTE, Gerard. *Figuras*. Tradução: Ivonne Floripes Mantonelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

JOBIM, José Luiz (org). *Literatura e Informática*. Rio de Janeiro: eduerj, 2005.

LANDOW, George. P. (Ed) *Hyper/text/theory*. London: The Johns Hopkins, University Press, 1994.

_____. *Is This Hypertext Any Good? Judging Quality in Hypermedia*. In **Dichtung Digital -- journal für digitale ästhetik**. Autumn 2004. Ed. Laura Borràs Castanyer. No. 33 - ISSN 1617-6901.

LÉVY, Pierre. *A Inteligência Coletiva: por uma antropologia do ciberespaço*. 2.ed. São Paulo: Loyola, 1999.

_____. *As Tecnologias da Inteligência: O futuro do pensamento na era da informática*. Tradução: Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

_____. *O que é o virtual?* Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1996.

LUKÁCS, György. Narrar ou Descrever?. In: *Ensaio sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. *Teoria do romance*. Lisboa: Presença, [198-].

MERLEAU-PONTY, M. *A Prosa do Mundo*. Tradução de Paulo Neves, São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. *Elogio da Filosofia*. 3. ed. Lisboa: Guimarães, 1986.

_____ *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994. (Coleção Tópicos).

_____ *O Visível e o Invisível*. Tradução: José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira, São Paulo: Perspectiva, 2005

_____ *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MÜLLER, Marcos J. *Merleu-Ponty acerca da expressão*. Porto Alegre: Edipucrs, 2001. (Coleção Filosofia, 122).

NEITZEL, Adair de Aguiar, SANTOS, Alckmar Luiz dos (org). *Caminhos Cruzados: Informática e Literatura*. Florianópolis: Edufsc, 2005

ORLANDI, Luiz B. L. *A Voz do Intervalo*. São Paulo: Ática, 1980. (Ensaio 66).

PELLANDA, Nize Maria Campos, PELLANDA, Eduardo Campos (org). *Ciberespaço: Um hipertexto com Pierre Lévy*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2000.

PESSOA, Fernando; CAEIRO, Alberto. *O Guardador de rebanhos: seguido de o pastor amoroso*. São Paulo: princípios, 1997.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Nova Cultura, 2004.

PLATÃO. *Platão*. São Paulo: Nova Cultura, 2004.

SANTAELLA, Lucia. *Navegar no ciberespaço: o perfil cognitivo do leitor imersivo*. São Paulo: Paulus, 2004.

SANTOS, Alckmar Luiz dos. *Leituras de nós: ciberespaço e literatura*, São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

SARTRE, Jean-Paul. *O Ser e o Nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. 6. ed. Tradução de Paulo Perdígão. Petrópolis: Vozes. 1997.

_____ *Que é a Literatura?* 3. ed. São Paulo: Ática, 2004.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. 6. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.

WANDELLI, Raquel. *Leituras do hipertexto: viagem ao dicionário Kazar*. Florianópolis: Edufsc, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2003.

Links.

<http://britanica.com/eb/article-9032939/eros> , acessado em 05/01/2007.

<http://www.ciberartsweb.org/cpace/ht/jhup/history.html#1>, acessado em 03/09/2005.

<http://www.ciclope.art.br/pt/downloads/palavrador.php>, acessado em 15/01/2007.

<http://www.desvirtual.com.br> , acessado em 15/12/2006.

<http://www.jornaldepoesia.com.br> , acessado em 05/01/2007.

Para uma poética do hipertexto — ficção interativa, de José Augusto Mourão
<http://www.triplov.com/hipert/hipert.htm>, acessado em 05/01/2007.

<http://pt.wikipedia.org/wiki> , acessado em 05/01/2007.