

Cristiano de Sales

UMA POÉTICA DO USO PARA O MEIO DIGITAL

Florianópolis, fevereiro de 2011.

Cristiano de Sales

UMA POÉTICA DO USO PARA O MEIO DIGITAL

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, do Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina como parte dos requisitos necessários para obtenção do grau de Doutor em Teoria Literária.

Orientador: Alckmar Luiz dos Santos

Florianópolis, fevereiro de 2011.

Agradecimentos

A Valdir, Edméya, Fernanda e Rodrigo, pela incondicional confiança, pelo apoio, carinho e paciência, alicerces de uma jornada.

A Cristina Prim, pelas correções, pelas perguntas complicadas, pelo amor e por ensinar tanto sobre a arte de estar bem no mundo.

A Alckmar Luiz dos Santos, amigo, intelectual, professor e artista que ensinou mais do que estas páginas podem mostrar. Grato pela confiança!

Às pessoas do NUPILL, pelas conversas formais, mas, sobretudo, pelas informais, que me fazem crescer não apenas profissionalmente, mas também lapidam meu espírito para o trabalho conjunto.

Aos amigos de Paris, interlocutores da academia e da vida.

A Enrique Nuesche, mesmo longe ainda perto.

A André Cechinel, pela sinceridade, inteligência, sensibilidade e companhia nesse ano de escrita.

A Luiz Gonzaga de Souza, pelas lições deixadas nessa vida, a importância do estudo foi apenas uma delas.

A Saulo Brandão, primeiro entusiasta da carreira acadêmica, mas, antes disso, pela amizade.

A Carlos Falci, por falar com humor e leveza sobre coisas tão complexas, sintoma grave de inteligência.

A Wilton Azevedo, pessoa maravilhosa, foi em uma de nossas conversas que a idéia dessa poética apareceu; influência poderosa.

A Gilbertto Prado, por apontar mais caminhos a seguir e, com afinada dicção, mostrar que o trabalho ainda está por ser feito.

A Marcos Muller-Granzotto, pelas perguntas, quase sempre sem respostas, que sempre me ajudaram a reinventar o trabalho e pelas leituras sempre atentas e generosas.

A Sérgio Medeiros, pelos apontamentos feitos na qualificação.

A Michel Bernard e Philippe Bootz, pela acolhida acadêmica e pelos ensinamentos durante o estágio na França.

A CAPES, por financiar três anos da presente pesquisa com bolsa de doutorado.

“O que desobre o ser é ver e ver-se”

(Manoel de Barros, do poema XI de *O Guardador de Águas*)

Resumo

Esta tese trata de um reaprendizado da literatura por meio do ambiente digital; reaprendizado que também é do corpo, materialidade na qual a literatura se inscreve. Defendemos que a poética das literaturas digitais se revela no uso que essas escritas demandam do leitor; um uso que, na nossa forma de entender, consiste numa ocupação do espaço da linguagem digital. As noções de fala falante, expressão e invisível, de Merleau-Ponty, bem como as vozes poéticas de Alberto Caeiro e Manoel de Barros, nos ajudam a compreender de que forma o corpo do leitor e o da obra de arte se entrelaçam (ambos como corpos fenomenais) no uso das escritas digitais e de que forma essa experiência nos faz enxergar a literatura de novo, e de outra forma.

Palavras-chave: Poética. Uso. Meio Digital. Literatura Digital.

Résumé

Cette thèse propose un réapprentissage de la littérature au travers du numérique, qui est aussi réapprentissage du corps, c'est-à-dire de la matérialité dans laquelle la littérature s'inscrit. Nous soutenons que la poétique des littératures numériques est profondément liée à l'usage qui ces écrites demandent au lecteur, un usage qui, à notre avis, est surtout le geste de se mettre dans l'espace du langage numérique. Des concepts tels *parole parlante*, *expression* et *invisible* de Merleau-Ponty, et les voix poétiques d'Alberto Caeiro et de Manoel de Barros nous permettent de comprendre comment le corps du lecteur et l'oeuvre d'art sont entrelacés (tous les deux y compris comme des corps phénoménaux) lors des écritures numériques, et comment cette expérience nous fait témoigner d'un renouveau de la littérature.

Mots-clé: Poétique. Usage. Moyen Numérique. Littérature Numérique.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	09
1.1 DO OBJETO	10
1.2 DA ESTRUTURA E DE ALGUMAS DISCUSSÕES PRÉVIAS	14
2 ALGUMAS ESTÉTICAS, UMA POÉTICA	25
2.1 DE ALGUNS MODOS DE FALAR SOBRE A ESTÉTICA DIGITAL	25
2.2 ANOTAÇÕES PARA UMA POÉTICA DO USO	42
2.2.1 Sobre o uso	47
3 UM REAPRENDIZADO DO OBJETO LITERÁRIO A PARTIR DO MEIO DIGITAL	51
3.1 ALGUMA REORGANIZAÇÃO CONCEITUAL	60
3.2 DO OBJETO À COISA	64
3.3 CRISE DA CONTEMPLAÇÃO, RECONFIGURAÇÃO DA EXPERIÊNCIA, VIDA E ARTE	77
4 LITERATURA EM USO	85
4.1 O USO NA PROGRAMAÇÃO, NO AUTOR	92
4.2 O USO NA ESCRITA, NO LEITOR	94
4.3 O USO QUE RECONFIGURA A CONTEMPLAÇÃO	100
5 UMA POÉTICA DO MEIO DIGITAL	110
6 CONSIDERAÇÕES, OU CONCLUSÕES POSSÍVEIS	117
7 REFERÊNCIAS	123

1 INTRODUÇÃO

A crítica literária de modo geral não dá seus primeiros passos operando um sistema bem definido de reflexão. Primeiro trata-se de escolher um cânone, depois vêm as investigações biográficas, as historiográficas e enfim se chega àquilo que Antonio Candido chamou de “crítica viva”.

Com a crítica da literatura digital notamos um fenômeno semelhante.

Claro, os meios de acesso à informação e de editoração quase independentes das produções artísticas na internet diferenciam bastante as dificuldades que os críticos do século XIX tiveram e as dificuldades com as quais os críticos de hoje se deparam (diferentes momentos, diferentes epistemes). Porém, esse desafio inicial de sistematizar uma crítica para as escritas literárias do meio digital faz lembrar os primeiros passos da crítica literária brasileira no século XIX, sobretudo no que diz respeito ao delineamento de uma (ou várias) corrente(s) reflexiva(s). Dito de outro modo, é chegada a hora de assumirmos o compromisso de apontar para uma “crítica viva” das literaturas digitais. Porém, não uma crítica historicista, fñcada em nomes e agrupamentos de pessoas que se organizam para originar um sistema, como quis Antonio Candido, mas sim uma crítica que aponte para modos de fazer literaturas no computador.

Não queremos com esse trabalho sistematizar as criações literárias do meio digital, mas apenas fazer aparecer algumas delas para que, na fruição com o objeto, aprendamos algo sobre a poética do meio digital. É isso que queremos delinear. Deixamo-nos entrelaçar com alguns objetos artísticos para entender não exatamente a poética de cada um deles, mas sim uma poética inerente ao meio que eles habitam. Não se trata de uma investigação acerca de obras, mas sim acerca de uma escrita, de um espaço e tempo, que desde alguns anos vem sendo utilizada como matéria de criações artísticas.

Claro, só podemos entender a poética de um espaço através das obras que nele acontecem – e aqui já temos uma definição do que entendemos por literaturas digitais: aquela que só pode ser experimentada no meio digital, que é intraduzível para outro meio. Mas o que pretendemos de fato mostrar é que há uma poética que atravessa essas criações todas e que ela está no **uso** como condição de leitura de qualquer escrita artística que se elabora em computador. Um uso que implica o corpo fenomenal¹ do fruidor e que, portanto, exige uma reaprendizagem do próprio objeto literário. Ambos, corpo que frui e objeto literário digital, não podem ser analisados separadamente, eles se constituem mutuamente. O reaprendizado da literatura, por meio do ambiente digital, passa por um reaprendizado do corpo, materialidade na qual a literatura se inscreve.

1.1 DO OBJETO

Por se tratar de uma escrita diferente, de uma proposição de signos diferentes, não julgamos eficaz lançarmos mão de uma série de conceitos ou descrições para tentarmos delinear o tipo de objeto ao qual nos referimos. Esse desdobramento descritivo e conceitual pode gerar certo obscurantismo que apenas adiaria o inevitável: olhar e navegar essas criações literárias para não iniciarmos a reflexão totalmente amarrados ao modo de ser da literatura impressa. Embora seja inevitável, ao menos de início, uma comparação entre literatura impressa e literatura digital – e não estamos querendo instaurar uma rivalidade entre ambas –, acreditamos que se pode ir

¹ Corpo definido por Merleau-Ponty a partir da síntese motriz perceptiva e que, portanto, não se limita ao corpo fisiológico.

diretamente ao assunto se mostrarmos alguma obra que já nos introduza no campo de investigação da literatura digital.

Acessemos a criação digital *Tempo*, de Agnus Valente (disponível em: http://www.textodigital.ufsc.br/num05/avng/avng_poesiadigitalpoetry.htm), e a criação intitulada *Palavrador*, desenvolvida no 38º Festival de Inverno da UFMG, (disponível em: <http://www.ciclope.art.br/pt/downloads/palavrador.php>), e pensemos nelas como espécies de epígrafes eletrônicas, em que veremos propostos alguns dos principais desafios implicados na compreensão de uma poética digital.

Na primeira, deparamo-nos com a expressão (ou seria equação?) “tempo = tempo” e um movimento que nos remete a uma espécie de pêndulo de Newton. Ao clicarmos sobre uma das palavras “tempo” vemos esse pêndulo se multiplicar verticalmente em três; impulsionados pela sugestão ao pêndulo que o poema faz tentamos interagir com o mesmo clicando sobre uma das seis partes para observarmos a lógica que o pêndulo sugere². Eis que ao clicarmos repetidas vezes em diferentes partes notamos a dificuldade em administrarmos, ou organizarmos, as partes, ou melhor, os tempos. A equilibrada expressão inicial, “tempo = tempo”, se descentra e já não podemos mais reter com precisão o tempo estável do começo. Ora, essa simples provocação criada por Agnus Valente já nos instaura um desconforto, poderíamos até mesmo falar um problema, que por sua vez é fruto de nossa presença no espaço do poema. Ou seja, ao participarmos do poema, clicando com o cursor do *mouse* sobre um, ou vários, dos significantes, percebemos que a lógica espaço-temporal do pêndulo, que imaginávamos prever, fracassa. Talvez seja uma função nossa, enquanto leitor, e da crítica da literatura digital restabelecer o mínimo de harmonia para os tempos que movimentam os muitos pêndulos do espaço virtual, ou

² O Pêndulo de Newton sugere uma lógica. Ele demonstra empiricamente a conservação do momentum e da energia, leis estudadas pelo físico.

pelo menos algumas condições de contorno. A sugestão de um pêndulo fracassando mediante nossa presença lança, de maneira metafórica, claro, desde já o desafio de reaprendermos as relações espacotemporais diante dessa outra forma de fazer literatura. Por isso é que acreditamos num aprendizado que surja do entrelaçamento do leitor junto às materialidades que compõem essas criações. No entanto, esse aprendizado não se dará a partir de obras aparentemente conceituais como *Tempo*, pois essa criação não passa de uma metáfora, ou de uma figuração do problema. O aprendizado se dará a partir de obras mais complexas, como *Palavrador*, por exemplo.

Nessa segunda obra, deparamo-nos com uma ilustração mais elaborada dos desafios que permeiam os esforços teóricos de quem se ocupa criticamente dos escritos literários digitais. No ambiente imaginário do poema nos percebemos desprovidos de grandes referências para nos deslocarmos e construirmos qualquer significação segura, pelo menos de imediato. Uma das primeiras coisas de que devemos nos dar conta é que há algo na tela do computador que nos permite explorar o espaço desconhecido (o cubo que bate asas no centro da tela explora o espaço no qual está inserido de acordo com os comandos que damos a ele através do teclado; este funciona como um avatar do leitor. Ver instruções pressionando a tecla “H”). Ao investirmos nesse espaço percebemos que as coisas visíveis e moventes que se opõem e se misturam no ambiente do poema muitas vezes nos conduzem a um fracasso de referências; ou seja, não sabemos exatamente o que cada elemento pode oferecer como função e auxílio na construção de sentidos para aquela obra. Por isso, vemo-nos forçados a compor alguns sentidos nos agarrando às marcas, às pistas, aos restos de coisas com as quais nos deparamos para então arquitetar um chão para pisar, ou (por que não?) um céu para voar. As inúmeras possibilidades de intervenção no espaço do *Palavrador* serão apenas desenvolvidas a partir da insistente frequência nas

coisas digitais³, somente a partir do momento que compreendermos que Caos e Eros nos impulsionam feito asas nessa aventura de agarrar desobjetos⁴ e tentar estabelecer qualquer sentido, ou ordem, ao desconhecido; nessa aventura de perceber que a literatura é evocada pelo entrelaçamento de falas, falantes e faladas.

Gostaríamos, com essas epígrafes eletrônicas, de introduzir o leitor nessa dimensão visível das criações digitais para depois elaborarmos algo a partir da dimensão invisível das mesmas, que, diferente do que pode parecer, não se trata de uma dimensão oposta à visível, mas sim de uma dimensão que está entrelaçada à visível, sendo inaugurada por ela e, ao mesmo tempo, possibilitando que a percebamos e construamos caminhos possíveis a partir das coisas visíveis. Dito de outra maneira, pretendemos deixar claro que, para compreender o fenômeno da significação evocada pelos significantes digitais, visível e invisível não devem ser compreendidos em separado e sim imbricados. Entender algo sobre os arrebatamentos poéticos (experiências que descentram o ‘eu’ que frui com os objetos de arte), que as criações feitas em computador instauram demanda aceitarmos essa noção merleau-pontyana de entrelaçamento do visível e do invisível, em que ambos funcionam como cofundadores um do outro, e não como opostos.

Aceitando não apenas a literatura digital, mas também a impressa, como uma mistura das duas dimensões e entendendo também que somos conduzidos, ou estendidos, ou entrelaçados, a uma dimensão pela outra, partiremos em busca da compreensão dessa possível poética dos meios digitais nos apoiando em alguns conceitos de Merleau-Ponty (fala falante, expressão, reversibilidade e invisível, sobretudo), porém, orientados por uma postura metodológica que

³ Referimo-nos às “coisas visíveis e moventes”, conforme dito linhas acima.

⁴ No sentido que recortamos de Manoel de Barros: dito com nossas palavras, objetos que trazidos de volta à condição de coisa, dada a desutilização, ou desfuncionalização, tornam-se passíveis de ressignificado. A essas apropriações, via de regra, promovidas por um jeito infantil de ser, o poeta chamou “desobjeto”.

aprendemos com dois poetas: Alberto Caeiro e Manoel de Barros. Essas questões serão apresentadas e adequadamente aprofundadas no capítulo 3.

1.2 DA ESTRUTURA E DE ALGUMAS DISCUSSÕES PRÉVIAS

Numa entrevista, em que falava sobre cinema⁵, Deleuze mencionou a necessidade de se elaborar um campo epistemológico para essa arte. Ele reivindicava, nessa conversa, uma teoria para o (e do) cinema; fazia-se necessário falar de um lugar e com uma linguagem próprios ao cinema. Tratava-se de não mais se apropriar dos conceitos da literatura, da linguística, da filosofia e de outros campos para descrever a experiência cinematográfica.

O que intencionamos nessa tese, que se ocupa da literatura digital, passa também pela percepção de que algo deve ser feito no sentido de solidificar uma episteme própria às artes digitais. Embora a criação e a crítica que investem na literatura feita em computador não tenham ainda atravessado as décadas que separavam o depoimento de Deleuze e a invenção do cinema, já se torna plausível aqui também uma reivindicação semelhante. Já se faz necessário falar a partir de um lugar próprio. É lógico que a urgência em investir numa terminologia própria, reclamada pelo autor de *Imagem-Movimento*, não se justifica em nosso caso, pois trataremos ainda (e sempre) de literatura, mas o desejo de falar de um lugar próprio é compartilhado.

Ora, falar sobre experiência crítica de leitura e de criação literária em meio digital não é novidade na pesquisa acadêmica – francesa e brasileira, pelo menos – desde meados da década de 1990. Faz parte da construção de uma epistemologia dialogar com esses sujeitos (pesquisadores,

⁵ DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução: Peter Pál Pelbart, Rio de Janeiro: Ed 34, 1992.

críticos e artistas, que já se dedicam à questão) – entrelaçando perguntas, anseios, dúvidas, provocações e tentando compreender não apenas o que é, mas, antes de tudo, como é a literatura digital.

No capítulo 2, procuramos estabelecer alguns links que apontam pesquisas que se fiam nessa tarefa de refletir o meio digital e, conseqüentemente, construir um campo epistemológico para junto delas emitirmos nossa fala.

Tendo isso em vista, parece-nos que a melhor maneira de começarmos seja esclarecendo alguns pontos de partida.

Primeiro. Não podemos mais sofrer de tecnofilia; precisamos nos desencantar e partir do princípio de que 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 e não de outras, em que o computador e a internet aparecem como possibilidade de democratização da informação mundial – é o que algumas vezes parece sugerir Pierre Lévy. No nosso caso, o da literatura, é fundamental entendermos que as criações 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, e é disso que nos ocupamos aqui, criações literárias que lançam mão do meio digital como materialidade significativa. Ou seja, literaturas digitais por princípio, conforme já definido acima.

Claro, o reconhecimento de que o computador é uma realidade, bem como sua utilização na proposição de escritos estéticos, não nos exime da responsabilidade de nos desencantarmos das ideias de infinitudes e de pseudo-democracia proporcionadas pela máquina.

No entanto, devemos também sugerir, sem receio de cairmos em contradição, uma dose de encantamento. Entregar-se à análise das escritas digitais requer do crítico, bem como dos

artistas, uma boa dose de sensibilidades arrebatadas. O canto da sereia do qual devemos nos esquivar diz respeito às soluções, ou, aos acontecimentos revolucionárias que alguns autores sugerem, quando abordam a internet como campo de reflexão, e não ao envolvimento sensível e emotivo que também teremos de ter com essa linguagem digital.

O segundo esclarecimento que cabe ser feito aqui se refere à localização da presente crítica quando comparada às críticas já consolidadas nesse terreno da produção literária em computador.

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 condição de desencantamento, descrita acima: o primeiro por entender o espaço virtual e a comunicação em rede como a possibilidade de intervir efetivamente na democratização da informação⁶; o segundo por reduzir as práticas de significação textual interligadas por nós a análises tecnicistas. Enfim, 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, com maior ênfase à *Gramatologia* de Derrida, podem ser verificadas na prática.

⁶ Isso pode ir por terra se termos em conta a parcela da população mundial com acesso à internet e o monopólio dos gestores da informação (atualmente mais de 50% dos troncos que alimentam de informações a rede mundial de computadores se localizam nos Estados Unidos).

O presente trabalho entende o transbordamento de meios (impresso/digital) de forma menos imediata⁷. Mais importante de que verificar as inúmeras possibilidades de intervenções entre textos interconectados e sobrepostos, aposta-se aqui na necessidade de entender o que muda, se é que muda, na experiência estética literária⁸, haja vista a mudança do material (meio) que passa também a evocar a literatura. Interessa-nos saber menos o que é e mais onde e como está essa literatura.

Tendo em mente a tese que se pretende defender (apontar um elemento poético⁹ do meio digital que atravessa as obras que nele se inscrevem, que nos ensina algo sobre a reconfiguração do corpo na experiência estética e, conseqüentemente, ensina também algo sobre a própria literatura, quando revista nessa perspectiva), antecipamos que o conceito merleau-pontyano de fala falante, que é inerente a um momento de expressão¹⁰, será lido nesta pesquisa junto às noções de escritura e grau-zero que elaboramos a partir d'*O grau Zero da Escrita*, de Roland Barthes. Será deste autor também os *Elementos de Semiologia* nos quais começaremos a amarrar nosso processo significativo – mesma fonte pela qual passou Genette ao iniciar suas *Figuras*, não apenas de linguagem, mas também de percepções literárias.

A forma como esses conceitos aparecerão articulados veremos mais bem descrita no capítulo 3. Por enquanto, vale deixar claro 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 vincularmos a essa fala a necessidade de aprendermos com a própria materialidade do texto (e aqui incluímos todo o aparato digital que

⁷ A opção pela palavra ‘transbordamento’ se deve ao fato de entendermos que a literatura não deixa de ser praticada no meio impresso para ser criada apenas no computador. Ela, a literatura, espalha-se feito rio que transborda e ocupa outros espaços. E assim como as águas do rio transbordado não deixam de habitar o lugar de origem de seu curso, a literatura transbordada também não deixa de ser criada no meio impresso.

⁸ Atos de leitura.

⁹ Entendemos o poético como um modo de ser, de acontecer, das criações artísticas, e não como algo inerente apenas à poesia, ou à escrita.

¹⁰ Também no sentido que Merleau-Ponty emprega o termo.

está a serviço da significação – *mouse*, teclado, captação e reprodução de áudio, variação de cores na tela, etc. – que, portanto, já devem ser entendidos como significantes). Essa necessidade de aprender com a materialidade do texto se nos apresenta por meio de outra ideia merleau-pontyana, a que se chamou objeto “ensinante”.

Assim sendo, três textos são determinantes na elaboração do pano de fundo no qual entrelaçaremos nossa investigação acerca do caráter poético das criações literárias feitas em computador: *A prosa do Mundo*, *O Visível e o Invisível* e *O Olho e o Espírito*. Esses três ensaios, juntamente com a *Fenomenologia da Percepção*, texto base das teorias merleau-pontyanas, nos ajudarão a lapidar uma noção de linguagem na qual está fincada uma importante hipótese: a de que a linguagem poética se revela num gesto do corpo fenomenal; um gesto que ocupa a linguagem para inaugurar expressões.

A partir desse pano de fundo conceitual propomos uma diferente forma de teorizar a literatura do espaço virtual. Para se tocar no ponto que pretendemos chamar de poesia do meio digital, sentimos a necessidade de assumir uma postura, poderíamos dizer, infantil.

Se as criações e as experimentações (leitura) da literatura feita em computador ainda ensaiam seus primeiros passos, quando comparadas a séculos de história e teoria da literatura tradicionalmente conhecida, acreditamos que a postura do crítico que se propõe a teorizar sobre o assunto também deva passar por um instante de reaprendizado. No nosso caso, pesquisadores de literatura, esse reaprendizado passa primeiramente por um desaprendizado (sugestão que tomamos de Alberto Caeiro). Trata-se de se desarmar dos conceitos ensaiados e legitimados para uma literatura entrelaçada numa dinâmica diferente da do computador.

Por apostarmos nessa necessidade de desaprender antes de aprender sobre a diferente maneira de se fazer literatura (propor significantes com finalidade estética) é que inspiraremos nossa forma de teorizar sobre a literatura digital em dois poetas: Alberto Caeiro e Manoel de

Barros. Ambos evocam a postura infantil referida acima, atribuindo justamente a ela uma potência de projeto poético – no caso de Caetano, essa força vem do processo de esquecimento ativo que funda o conhecimento; em Manoel de Barros, do rearranjo do conhecimento que parte do próprio rearranjo das estruturas da língua. Eles descartam da experiência poética os pré-juízos estabelecidos por uma teoria ou por uma filosofia.

Entretanto, não se trata de nos apropriarmos das formas e dos conteúdos de versos desses poetas para transformá-los em teses ou métodos, trata-se apenas de intuir com os respectivos projetos poéticos uma forma de lidar com linguagens que se reconfiguram, e, por que não?, reconfiguram a nós mesmos.

Sendo assim, pode parecer contradição a escolha de um filósofo como base de argumentação. Por isso, antecipamos que a opção por Merleau-Ponty se deve, dentre outras coisas, ao fato de percebermos em seu projeto filosófico uma não-submissão da experiência estética à mera comprovação de conceitos pré-estabelecidos. Para o autor de *Fenomenologia da Percepção* a experiência é um relacionar-se corporalmente com o mundo de tal maneira que a partir desse entrelaçamento espaço-temporal (carnal) surjam coisas mundanas (e aqui incluímos as coisas estéticas também) às quais diversas áreas do conhecimento atribuirão valores subjetivos e psicológicos. Ou seja, a experiência funda não apenas o conhecimento, mas o próprio mundo.

Alicerçados então nesse pensador que fala da necessidade de ir à arte¹¹ para inaugurar a própria intuição filosófica, pensamos em fazer (ou deixar) nascer da poesia a teoria para essa outra dinâmica da poesia, a digital.

¹¹ Husserl deixou clara, em seu método filosófico e científico, a necessidade de se retornar à experiência do sujeito. Para ele fazia-se necessário ocupar-se das coisas (*Sachen* e não *Dinge*). Porém, para muitos dos estudiosos de sua obra, embora os argumentos se renovassem a cada novo texto publicado, uma certa dose idealista ainda prevalecia na maneira como o filósofo perseguia e postulava a redução em busca de uma essência. Para Merleau-Ponty, ocupar-se da experiência fundada na vivência estética nos aproximaria mais do plano mundano do que do plano ideal.

Por fim, um terceiro esclarecimento que vale trazer a essa introdução diz respeito à opção de continuarmos nos valendo do termo literatura para nos referirmos às criações digitais que aqui apresentamos.

Não raras vezes nos deparamos com a justificativa etimológica de que a literatura se define por *littera*, que por sua vez remete a ‘palavra’; sendo assim, a palavra seria a condição de existência da literatura.

Embora discordemos de algumas assertivas do filósofo Tcheco Vilém Flusser, sobretudo quando ele direciona o tempo presente para um “momento pós-histórico”, referindo-se a um afastamento da escrita que o mundo audiovisual nos impõe, gostamos de algumas intuições que ele nos oferece em seu *O mundo codificado*.

O mundo, para ele, é codificado. Códigos são símbolos desenvolvidos para a comunicação humana. Desenvolvidos para que o homem se relacione com o mundo, entenda, sem a necessária vivência. Em parte, diria o filósofo, a codificação do mundo é um afastamento entre o homem e a vivência propriamente dita; ele sabe o mundo, conhece, sem tê-lo vivido. A palavra é uma das etapas dessa codificação (isso se pensarmos apenas a palavra pronunciada ainda, oral) e a palavra escrita é a inauguração de uma história.

A palavra, define ele, é um código que está na ordem da linha e do conceito (diacrônico); ela transforma a sincronia das imagens que representa em diacronia. Ela alinha as imagens.

A imagem também é um código e cumpre o mesmo papel da palavra na busca de pôr em relação o homem e o mundo. Porém, ela opera de maneira diferente; a imagem é um código que está na ordem da superfície. Na imagem os acontecimentos, ou a consciência que se tem deles, não estão alinhados. Parte-se da coisa posta em direção a sua explicação linear. Ou seja, da cena posta nasce uma narrativa.

Nessa esteira, tanto um código quanto o outro são processos de ficcionalização que nos colocam em relação de entendimento com o mundo.

Com a invenção da imprensa, continua o filósofo seu raciocínio, tornou-se quase natural acreditarmos que o código escrito transformara-se no mais eficiente código para o homem compreender o mundo; e as descrições dos avanços científicos por meio de textos escritos corroboraram muito essa ideia.

Com o passar dos anos, esse código predominou e a consciência e o conhecimento da humanidade passaram a ser cada vez mais representados e documentados a partir dele. Porém, notou-se também um distanciamento entre o conteúdo que o código escrito carrega (o conhecimento) e a efetiva vivência das massas de gente no mundo; ou seja, o nível de exigência de abstração para se compreender as coisas mais corriqueiras da humanidade proporcionaram uma elitização do conhecimento e um afastamento do mesmo em relação à vivência das pessoas. Claro, isso não se deu de uma hora para outra, isso é o que se nota no decorrer de muitos anos.

Diante dessa realidade as pessoas passam a vivenciar suas experiências mais corriqueiras a partir de um código áudio-visual. E passam naturalmente a elaborar suas relações com o conhecimento a partir desse meio. Muito se critica o fato de as pessoas estarem formando opiniões a partir desse código, sobretudo a partir da televisão.

Flusser conclui esses apontamentos denunciando o fim da consciência histórica. O que nos restaria, segundo ele, seria dominarmos o código pra não morrermos no vazio.

No que diz respeito à presente pesquisa, vemos isso com um pouco menos de pessimismo. Notamos que, independentemente do conteúdo que os meios audiovisuais transmitem hoje em dia, não há dúvidas de que eles entendem, e atendem, melhor que o código impresso a necessidade humana de se relacionar com o entendimento do mundo, e acabam trazendo às pessoas novamente a sensação de que podem fazer parte ativa da construção de uma história,

através da construção de conteúdos (o grande interesse pela internet hoje não é mais instigado pela possibilidade de recuperar informação apenas, mas pela possibilidade de compor conteúdo).

Notemos que, ao contrário do que Flusser prevê, esse processo de reaproximação das pessoas com a história viva vem acontecendo por meio do código de superfície, aquele que recoloca a cena (imagem concreta) como ponto de partida para constituição da narrativa. Sendo assim, porque a literatura não deveria incorporar esse código de superfície que parece diminuir a distância entre uma massa de gente e sua autopercepção histórica?

Seria equivocado imaginarmos que essas linguagens de superfícies resultam num menor esforço cognitivo da parte de quem vai manipular esse código. Pois este talvez seja a melhor representação da nossa forma de estar no mundo hoje, sobretudo se levarmos em conta que não se trata de uma simples volta ao código de superfície conhecido outrora, mas sim do aparecimento de um código de superfície movente e interativo.

A incorporação desse código de superfície pela literatura vem se dando de maneira gradual (palavras e imagens se entrelaçam) e ainda imprevisível. Com o tempo esse entrelaçamento pode estabilizar, com predomínio de um ou de outro código, ou com a complexificação de ambos. Se nos depararmos com o predomínio do código imagético, ou até mesmo com seu triunfo solitário, no processo de ficcionalização (codificação) do mundo, veremos a palavra extinguindo-se da esfera visível e atuando apenas no plano discursivo imaterial (da imagem posta à narrativa). Caso isso ocorra, não estaríamos mais falando de literatura? Tendemos a pensar que mesmo nesse caso ainda estaremos falando de literatura. Porém, um cuidado deve ser tomado e esclarecido aqui: se estamos voltando a viver uma experiência discursiva e literária que parte da imagem posta, da cena, e dela se lança à narrativa, não estaríamos falando de algo mais próximo às artes plásticas? Não seria o caso então de abdicarmos do termo literatura e falarmos apenas em criação artística digital? Talvez sim. Mas tem algo nessa

constituição narrativa, inaugurada por imagens, que ainda preserva o gesto literário. Falamos da imagem que se move e que é movida por um ato de leitura marcado por uma diferente presença corporal junto às escritas digitais.

Tornemos a explicação mais clara: por mais ação que um quadro de Caravaggio consiga imprimir na tela, com o forte jogo de luz e sombra, dobras e desdobras que enaltecem o trabalho do pintor italiano, notaremos que o movimento é um efeito inaugurado no observador pelas cores e traços da tela. O movimento da cena (linguagem invisível) nasce na matéria visível e inerte que o pintor lapidou. Nas experiências literárias propostas em computador notamos que o movimento é inaugurado pela presença, física mesmo, de algo que represente o leitor/observador dentro da cena. A constituição desse tipo de cena depende de uma intervenção corpórea para existir, é necessária a imbricação de um corpo que habita com um que seja habitado para que a cena aconteça. Isso a que chamamos cena pode ser uma narrativa ou apenas uma imagem em movimento (pois nem todas criações literárias em meio digital se pretendem narrativas), cujo delineamento só é possível a partir da intervenção corpórea do leitor (e nisso também a literatura digital se afasta da imagem em movimento do cinema, que não exige essa presença).

Notamos que, embora o ambiente digital tenha potência, e ato, para diluir as fronteiras entre as diferentes linguagens artísticas – o que nos autorizaria a falar de uma poética do digital sem nos preocuparmos, em princípio, em diferenciar o que é da ordem do literário e o que não é – , há sim alguma singularidade em criações como as que vimos acima, e nas que aparecerão no decorrer do texto, que ainda nos habilita lançar mão do termo literatura.

Nos capítulos 4 e 5, veremos que essa singularidade vem do jeito de ser, ou melhor, de estar dessas criações; e para isso fizemos algumas incursões junto a obras digitais. A corporeidade constituinte das obras, que nos remete a uma reconfiguração do próprio ato contemplativo, ensina algo sobre o modo de ser da literatura, um modo de ser que se não destrona

a hegemonia da palavra ao menos a toma para fazê-la funcionar em uma dinâmica mais complexa de significantes, de tal maneira a reconfigurar sua própria função e força.

2 ALGUMAS ESTÉTICAS, UMA POÉTICA

Descrever uma poética do meio digital, de suas escritas, significa ir até a região limítrofe do objeto que se pretende conhecer. E chegar nessa região para propor delineamentos críticos para essa literatura digital não significa cercar as possibilidades de vivência estética para acomodarmos a literatura numa definição segura; a busca de uma poética não tem nada a ver com isso. O que queremos e devemos é buscar conhecer onde a tecnologia desse objeto se torce e se desdobra em outras materialidades servindo novamente para ser contornada no movimento da significação. E esse fenômeno se dá pelo uso. Portanto, entendemos que uma poética para o hipermídia consiste, dentre outras coisas, como em todas as artes, na descrição de seu *modus operandi*, que no caso do meio digital está diretamente atrelado a um uso que implica diretamente o leitor.

2.1 DE ALGUNS MODOS DE FALAR SOBRE A ESTÉTICA DIGITAL

Vários são os pesquisadores que esboçam suas teses acerca da estética do meio digital dentro e fora das universidades. Sem nos preocuparmos aqui com algo que se assemelhe a uma revisão bibliográfica, queremos apenas iniciar o diálogo nos situando perante algumas vozes que, em maior ou menor grau, instigaram-nos a querer contribuir com o assunto. Sem ignorarmos, porém, a crítica que se faz em língua inglesa e francesa (esta última também nos ajuda a compor os argumentos dos capítulos seguintes), privilegiaremos nesse início de conversa algumas críticas feitas em língua portuguesa. Acreditamos que essas vozes que se cruzam e fazem cruzar os temas e os objetos digitais fomentam a construção de um campo de reflexão que ao ser submetido às

análises dos limites e das potencialidades, bem como à análise de sua repercussão numa dada cultura, ou até mesmo na sociedade, fazem surgir um campo epistemológico.

Não é nossa intenção descrever esse campo, até porque esse não seria o trabalho de uma pesquisa, e sim de inúmeras; preferimos apenas oferecer material para sua efetivação. Esse é também o esforço dos trabalhos que aparecerão mencionados neste capítulo. Não se trata de convidá-los à conversa para superficialmente refutar suas teses, o que seria de irresponsabilidade inaceitável para a construção de um campo de conhecimento. Apenas os convocamos para esse início de debate para deixarmos claro em que medida suas pesquisas também nos ajudam a querer participar da consolidação de um campo que se abre.

Um dos trabalhos sistematicamente organizado para lapidar uma estética do meio digital é o livro *Estética digital: sintopia da arte, a ciência e a tecnologia*, de Claudia Giannetti. Nesta obra, a autora nos convida a um sobrevoo histórico sobre as diferentes abordagens do objeto de arte trabalhado a partir da experimentação tecnológica para enfim propor uma endoestética. Criticando a insuficiência de abordagens essencialistas e ontológicas de concepção da arte (dado que nesses casos estaríamos ora privilegiando o sujeito, ora o objeto) ela recorre à física para elaborar sua estética digital: lança mão da endofísica para fazer acreditar que o observador (indivíduo ou comunidade) cumpre papel determinante na elaboração estética, sendo que esta se daria por meio de modelos e sistemas.

Para o endofísico, diferente da física clássica, o observador está no mundo; logo, é um observador interno. Por isso, a endofísica se preocupa em elaborar simulações do mundo para conseguir analisar esse observador implicado. O que Giannetti quer fazer ruir com essa aproximação à endofísica é a polaridade sujeito/objeto. As criações artísticas que ela aborda em sua análise buscam sempre esclarecer a interação dos observadores internos com os mundos simulados.

Essa proposta interdisciplinar de análise e de proposição estética parece-nos um tanto coerente, e isso se deve à interação de diferentes domínios de conhecimentos participando dos mesmos projetos de criação artística em ambiente virtual. Porém, a opção por este viés interdisciplinar visando à elaboração de uma estética que aponta para “além da estética”, conforme palavras da própria autora (que se emparelha aos pós-modernos que falam de uma arte para além da arte), parece-nos equivocada na medida em que se revela relativista demais e até mesmo ingênua ao afirmar que todas as concepções estéticas que privilegiam o objeto são compostas de observadores passivos, ao passo que o observador interno, proposto pela endoestética, solucionaria os tropeços da polaridade sujeito/objeto.

Não podemos perder de vista também que na dinâmica proposta por essa endoestética o observador interno oferece material (entenda-se acontecimentos) para que um observador externo (um endofísico-esteta) estenda suas conclusões inferidas a partir do mundo simulado à realidade da qual ele participa. Bom, se ele participa da realidade que tenta compreender é lógico que estará ele também afetado por essa realidade que o cerca. Sendo assim, parece-nos estranho que as conclusões tiradas a partir do mundo simulado sejam estendidas à realidade do observador externo, pois esse ainda exerce o papel de um analista inafetado. Seria essa a grande manobra da estética para além da estética? A consolidação de um esteta onipresente que não se deixa afetar pelo mundo o transformando apenas em metáfora?

Claro, a endoestética proposta por Giannetti vai além dessa simples simulação e observação de mundos. Com a preocupação de fazer ruir a dicotomia sujeito/objeto a autora lança mão de obras em que o dentro e o fora da obra se complexificam justamente por corporificarem¹² o sujeito em sua própria realização, ou, em seu próprio sistema. Porém essa implicação de sujeito

¹² A opção por esse termo é nossa. Cláudia Giannetti não fala de um corpo para a obra, mas sim de modelos e sistemas.

e objeto, sugerida nas obras citadas no livro, não parece dissolver a dicotomia, dado que ela própria, a autora, reconhece apontar, com a endoestética, para a força da interface. Apontando para essa força da interface, admite-se que os dois corpos, o do sujeito e do objeto, ainda não estejam entrelaçados a ponto de não sabermos onde começa um e termina o outro na realização da obra. O que notamos no argumento descrito por Giannetti é uma constante entrada e saída do sujeito no objeto.

As experiências estéticas descritas pela autora contribuem com a aceitação de que os mundos virtualmente programados não são mais meros instrumentos que um observador manipula como quem se utiliza de meios para a obtenção de um fim, pois esses mundos programados já são, para os artistas elencados por ela, um espaço a ser habitado; e entender a profusão de acontecimentos provenientes desse coexistir do *iterator* com o espaço (mundo) revela uma mudança de paradigma em que se aceita o ambiente virtual como lugar a partir de onde se pode também pensar a realidade que nos cerca. Porém, a associação direta dos acontecimentos envolvendo aquele observador imerso (codificação e decodificação de um observador externo que é transposto pra dentro do mundo virtual) aos acontecimentos envolvendo corpos estesiológicos que habitam o organismo extra-máquina é, insistimos, personificação de metáforas. E ela não radicaliza a polaridade sujeito/objeto; pelo contrário, fortalece a existência de ambos ao apontar para a força da interface, ponto de toque entre ambos.

Reconhecemos, com Giannetti, que há uma preocupação em não deixar a definição do que seja ou não arte nas mãos de pequenos grupos institucionalmente autorizados, pois ela, a arte, já transbordou as materialidades e os domínios que durante séculos ajudaram a constituir os tratados de estética. No entanto, existe muito o que ponderar entre não restringir a elaboração crítica de arte a grupos já articulados e protegidos pela própria crítica e a submissão dessa tarefa a um pesquisador que pode confundir interação e convivência com o fim da dicotomia sujeito/objeto.

Outro trabalho que também nos instiga a querer falar algo sobre o campo de conhecimento que se abre com a telemática é o de Priscila Arantes, intitulado *Arte e mídia: perspectivas da estética digital*. Nesse livro, a pesquisadora sugere a estética da interface, batizada de interestética. A exemplo do que fez Giannetti, é notório no texto de Priscila Arantes o respeito à diacronia das experimentações estéticas digitais, postura que acreditamos fundamental. Nesse trajeto nota-se a efetiva contribuição dos teóricos da comunicação e da cibernética. Esclarecida a trajetória histórica (que nessa obra em particular passa sobremaneira pelas criações feitas no Brasil), a autora não radicaliza na interdisciplinaridade, como preferiu Giannetti, e envereda pelos autores disciplinadamente envolvidos na discussão estética. No entanto, a interdisciplinaridade aparece complexificada não na opção metodológica, mas sim na conclusão do que seria sua estética digital. A autora fala de uma estetização das interfaces. Estas funcionam como viabilizadoras do fluxo em que elementos de diferentes domínios são postos em relação. A estética estaria nesse traspassamento¹³ por meio do qual diferentes mídias coexistem; trata-se da diluição das fronteiras entre os diversos domínios. A interface consolida, segundo Priscila Arantes, o hibridismo entre os domínios distintos (hipermídia) concentrando em si uma possível operação estética. O estético está na fluidez que a interface viabiliza (inaugura). A arte, acredita a autora, a exemplo de como pregou Deleuze, exerce um papel de resistência. E resistir às fronteiras das mídias talvez seja o grande acontecimento estético nas criações digitais.

Gostamos de algumas escolhas feitas por Priscila Arantes para teorizar a estética do meio digital. Acreditamos, como ela, numa forte proximidade entre as coisas das quais queremos falar e as coisas que certos teóricos da comunicação nos deixaram como herança. Apostamos também na força da interface, mas olhamos para a fronteira de maneira diferente: não se trata de resistência, mas sim de intervenção nessa região limítrofe. A interface é o que potencializa o uso,

¹³ Termo de Edmond Couchot, recortado por Priscila Arantes.

e é neste que vemos a instauração de momentos poéticos. Ou seja, Priscila Arantes apresenta duas escolhas que nos interessam nessa vontade nossa de lapidar uma poética: a interface e a aceitação de ideias vindas da comunicação. Porém, ela atribui um papel à arte e a sua relação na interface que não queremos alimentar aqui. Entendemos que quando a autora fala em resistir às fronteiras entre as diferentes mídias ela esteja em verdade falando de quebrar dicotomias (subscrevemos essa ideia). No entanto, vemos que, na proximidade com a comunicação, a arte não encontra na interface a violência que exigiria dela (da arte) uma atitude de resistência; pelo contrário, a interface se revela fonte de potência imediata na criação artística feita em computador.

Na mesma esteira das boas intuições encontramos Lucia Santaella, rigorosa semioticista que desenvolve, desde início dos anos 1980, uma ampla bibliografia que se ocupa das transformações culturais e estéticas pelas quais passamos ao longo das últimas décadas se considerarmos os avanços tecnológicos. Nos ensaios mais recentes da autora podemos ver uma clareza no que respeita ao delineamento do que seja da ordem do artístico e do que seja da ordem do estético. Para ela, a arte está atravessada pela história e pela cultura; e tem a ver sim com museus, artistas, construções intelectuais, intervenções políticas e econômicas, enfim, como se a arte ocupasse um lugar. Já a estética deve ser tomada de acordo com os ensinamentos de Baumgarten – conhecimento sensível do objeto, irreduzível ao saber lógico. Essa separação reafirmada por Santaella, e com a qual concordamos, parece-nos elucidativa, embora aparentemente óbvia, quando nos empenhamos em teorizar sobre as experiências literárias criadas em meio digital. Entender de que maneira a estesia sofre intervenção e transformação dos objetos tecnológicos se nos revela mais urgente do que entender qual lugar essas investidas criativas (as digitais) ocuparão no momento que essas criações se estabilizarem. Entendemos, com a autora, que uma poética do meio digital tem que ver com uma poética do sentir. Sentir

(nível da estesia) o quanto os objetos tecnológicos se implicam na inauguração de uma experiência que somente depois terá seu lugar na cultura, sendo acolhidos pela arte.

No entanto, se levarmos em conta que estamos diante de objetos arquitetados não mais apenas para a contemplação, mas sim de objetos que se oferecem ao uso, veremos que essa distância entre o estético e o artístico pode, ou deve, ser posta novamente em questão a partir do transbordamento das mídias (das mais estáticas para as digitais) para que não alimentemos, sem reavaliação, velhas dicotomias.

As três autoras citadas acima refletem, claro, o estado imersivo do leitor em seus respectivos trabalhos. Entretanto, nesse quesito, interessa-nos os argumentos que Carlos Enrique Falci propõe em sua tese de doutorado, intitulada *Condições para a Produção de Cibernarrativas a partir do Conceito de Imersão*. Trata-se de uma tipologia – baseada nos três conceitos de *mimeses* de Paul Ricoeur e na teoria da imersão elaborada por Marie-Laure Ryan para as literaturas interativas do meio eletrônico – em que a intervenção de um receptor-participante torna-se condição para a construção do espaço da cibernarrativa, ou seja, fala-se nessa tese de uma intervenção física na elaboração dos espaços e dos elementos da narrativa. Essa tipologia estrutura-se em três níveis, ou categorias, em que estão em jogo, *grosso modo*, 1) o acesso que o receptor-participante tem ao código de configuração da cibernarrativa, ou seja, um contato prévio com as regras e delineações do espaço e dos elementos que se oferecerão à leitura; 2) a possibilidade de intervenção nesse código, o que daria ao receptor-participante o poder de transformação do espaço que se oferece à leitura; e 3) a possibilidade de interação com outras

leituras já feitas no “mesmo” espaço cibernarrativo oriundas da ocupação de outros receptores-participantes¹⁴.

Essa tripartição proposta na tese de Falci dialoga explicitamente com as três *mimeses* de Paul Ricoeur. Porém, as categorias elaboradas nessa estética da imersão querem fazer entender o quanto a relação espacial nessas cibernarrativas nos leva na verdade ao encontro de um tempo que não pode ser retido, ou espacializado, mas apenas vivenciado em momentos de instabilidade provocados pela organização espacial que o próprio leitor cria. Essa reversibilidade de tempo e espaço, fincada na fenomenologia de Merleau-Ponty, somada às categorias miméticas de imersão, pode nos levar a crer que o efeito estético causado por cibernarrativas complexifica ainda mais aquilo que Iser determinava a partir do *Ato de Leitura*. São palavras do próprio Falci:

Se nos textos literários discutidos por Iser essas estratégias [de concepção de texto como acontecimento e de acesso aos códigos de programação] funcionam como ativadores daquilo que virá a se constituir, através dos atos do leitor, como efeito estético, nas cibernarrativas essas estratégias existirão em função dos movimentos do leitor ainda na construção de uma narrativa e não mais somente na sua reconfiguração. (p. 210)

Fazemos apenas uma ressalva quanto à afirmação citada: não acreditamos que, por meio do ato de leitura, o leitor reconfigure uma narrativa, nem mesmo no meio impresso; ele, o leitor, sempre a estará compondo. O diferencial que no nosso entender potencializa a cibernarrativa, quando comparada à narrativa impressa, é a concretização (no nível da materialidade mesmo) de atos de leituras em elementos que servirão para constituir o espaço da própria narrativa que se oferece ao uso, à leitura.

O que nos interessa bastante na ideia da imersão é a participação ativa de um corpo na constituição do texto. Claro, sabemos que essa participação física à qual se refere Falci, via Ryan,

¹⁴ A tipologia elaborada por Falci ainda se desdobra em outros níveis que não queremos aprofundar aqui para não perdermos o foco do nosso argumento. Mas para consulta e pesquisa o texto se encontra disponível na íntegra em <http://www.nupill.org/arq/carlos.pdf>

não nos remete ao corpo estesiológico, mas sim a uma informação digital que nos transporta para dentro da tela do computador. Porém, a arquitetura inaugurada por essa presença (nossa) no espaço das narrativas (e aqui estenderemos para as criações digitais que não apenas se querem narrativas) em muito nos ajuda a pensar a experiência estética que tentamos descrever para o meio digital, pois essa participação corpórea na constituição do espaço da narrativa, ou do poema, evidencia a relação que temos que estabelecer com o espaço para vivenciarmos o tempo. Entendemos também a literatura desse modo; uma organização espacial de materiais diversos (fônicos, rítmicos, etc, e até o silêncio e a pausa, no caso da literatura impressa; verbo, som e imagem, no caso do hipermídia), que inauguram uma experiência com o tempo. Em termos merleau-pontyanos, estaríamos falando de uma temporização do espaço.

Há também outra forma de falar dessas estéticas implementadas a partir de computadores que está mais afinada com a própria composição artística, caso de Wilton Azevedo, que divide, ou melhor, mistura, sua atividade de crítico das estéticas digitais com a de programador de poesias no meio digital. Suas ideias apontam hoje para o que ele chama de não-diacronia do fazer poético no meio digital.

Não se trata de uma opção pela sincronia, conceito imediatamente oposto ao de diacronia, segundo Ferdinand Saussure, mas sim pela não-diacronia. Também não se trata de redefinir diacronia. É preciso tomá-la segundo a definição do próprio linguísta e respeitar também a reorganização proposta por Lévi-Strauss (que diferenciou diacronia e tempo histórico). Ou seja, no eixo da diacronia, os fenômenos se dão cada um a seu tempo (sucessão) e preservam características de sua matriz; já no eixo da sincronia não se verifica o respeito a esse tempo sucessivo e o que se nota é a aparição de um sistema, que muitos críticos da literatura optaram por associar, equivocadamente, ao híbrido.

Os argumentos de Wilton Azevedo apontam o quanto as investidas poéticas no ambiente hipermidiático diluem o paradigma diacrônico/sincrônico se levarmos em conta o modo de composição das textualidades digitais.

Embora a percepção de um texto digital (seja este apenas a digitalização de um texto impresso, ou a criação estética a partir de softwares) se dê na interface do monitor e esta zela por uma clareza ergonômica que muitas vezes respeita nossa maneira tradicional de trabalhar com documentos e com o próprio espaço, não podemos ignorar que, por trás dessa interface de apresentação na tela do monitor, há uma linguagem artificial determinada por sinais elétricos codificados (linguagem binária).

Nesta linguagem binária encontram-se as coordenadas que o artista arquitetou (estamos falando de programação mesmo), e é ela que diferencia o procedimento textual feito em computador de todas as outras manipulações textuais ao longo da história; daí uma definição possível para o termo “texto digital”, segundo Maria Clara Paixão de Souza (2009).

Sendo assim, se entendermos que, nessa linguagem artificial estão depositados, potencialmente, os estímulos que depois perceberemos na tela do monitor, e que os artistas que investem nesse processo criativo têm plena consciência disso, não podemos arriscar qualquer palpite acerca da temporalidade (diacrônico, sincrônico, não-diacrônico) dessas criações se não nos voltarmos a essa linguagem de programação.

No que toca às textualidades e poéticas digitais, não há novidades em se evocar a tríade verbo, som e imagem. Porém, também não é raro vermos essa tríade fomentando argumentos em torno do híbrido e, talvez aqui o equívoco maior, do sincrônico.

Não podemos negar, há uma sincronia (se pensarmos nas definições clássicas da mesma) na maneira como as escritas digitais se apresentam na tela do monitor. Porém, não será olhando apenas para a tela do computador que poderemos teorizar acerca dessas escrituras digitais – e

nisso estamos de pleno acordo com Wilton Azevedo –, pois, já o dissemos, o que distingue as textualidades digitais das demais experiências literárias é justamente a linguagem artificial que intermedeia as ações do artista e as aparições na tela do computador: a linguagem de programação. Logo, não podemos pensar apenas numa ponta do processo de criação estética, ainda mais se estivermos falando da ponta final, aquela em que uma materialidade se oferece ao uso, pois, nessa ponta, a materialidade artística, seja ela plástica, sonora, visual, ou todas juntas, inaugura uma experiência que num ponto de vista fenomenológico, por exemplo, é a mesma, independente do material físico.

Por esse motivo, se seguirmos a linha de raciocínio de Wilton Azevedo e de Maria Clara Paixão, compreender as escrituras digitais é olhar para a linguagem que a caracteriza e a distingue das demais. E é justamente olhando para ela que se propõe uma não-diacronia da criação artística em ambiente hipermidiático.

Se temos, numa ponta, um artista programando efeitos sensíveis de maneira diacrônica (programa-se uma intervenção de cada vez), pois há sempre a preocupação com a apreensão cognitiva, e na outra ponta uma impressão de simultaneidade dos fenômenos, dado que as intervenções programadas serão postas em movimento juntas e num mesmo tempo, não podemos deixar de reconhecer que é justamente na linguagem artificial de programação que o entrelaçamento do verbivocovisual é consolidado (e consolidação aqui tem a ver com diluição). Nela, na linguagem de programação, o diacrônico das programações feitas pelo artista se dilui em zeros e uns, que por sua vez necessitam, ao final da codificação, de um fechamento do pacote, com suas coordenadas potencialmente arquitetadas, e de um comando de execução (algo como um *setup*), que viabilize a reprodução em diferentes máquinas dos efeitos pretendidos pelo artista. Esse *setup*, que também é uma etapa da linguagem artificial de programação, ativa a execução entrelaçada das diferentes materialidades (do verbo, do som e da imagem em movimento).

Para muitos, isso pode não se diferenciar do sincrônico, porém não nos esqueçamos que é preciso considerar que para cada expressão programada (verbo, som, imagem) existe uma matriz lógica de programação, e que as mesmas, embora não de maneira diacrônica, continuam existindo no resultado final da criação, quando a interface de apresentação do objeto na tela do computador coloca em movimento tudo ao mesmo tempo. Na linguagem artificial de programação se vê possível o entrelaçamento das matrizes de tal forma que uma esteja na outra de maneira expandida e não separadas, ou sobrepostas. Vem daí a opção de Wilton Azevedo pelo termo “não-diacrônico”.

O risco que vemos na argumentação desse autor é o de trazer toda a discussão do que seja da ordem do diacrônico ou não para o momento da composição da obra. Não podemos esquecer que, no momento da criação, o que está em jogo é a manipulação e programação que um artista faz junto à linguagem intermediária; o que está em jogo é a habilidade do criador ao arquitetar uma potência poética. Olhar para esse momento é ainda olhar para o objeto e defender a ideia de que essas questões de diacronia e não-diacronia se resolvem nele, no objeto, e não no fenômeno que mais interessa a nossa pesquisa, na leitura.

A forma como queremos apontar para uma poética do uso nos faria tentar refletir questões como essas no ato de leitura e não no de composição. E nele, no ato de leitura, vemos uma complexa relação da diacronia que não se aplica apenas ao meio digital, mas também à leitura feita a partir do meio impresso, pois esta já não constitui um ato diacrônico. Tratando-se de leitura, seja no digital ou no impresso, tendemos a apostar mais num anacronismo do que na diacronia, dado que as associações cognitivas que inauguramos ao ler palavras encadeadas não obedecem necessariamente uma lógica temporal.

Outro autor que entrelaça o trabalho crítico com o artístico no esforço de investigar e propor poéticas implementadas a partir do software é Gilberto Prado. Coordenador do Grupo

Poéticas Digitais, sediado na Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo, o autor desenvolve atualmente projetos que extrapolam o ambiente do computador para arquitetar e verificar os potenciais poéticos inerentes à convivência do homem com as tecnologias digitais.

Vimos acima que Cláudia Giannetti e Priscila Arantes analisam a potência dessa relação homem/tecnologia digital apontando para as interfaces oriundas dessa convivência. E, de fato, conhecer o potencial poético das tecnologias digitais requer que olhemos para o ponto em que elas se encontram com a cultura vigente. No caso das criações de Gilberto Prado, a investigação se volta para o ponto em que o potencial poético da tecnologia digital se encontra com a situação mais cotidiana das pessoas. Melhor dito, as instalações mais recentes do Grupo Poéticas Digitais nos mostram que as poesias do meio digital se voltam justamente para o ambiente mais corriqueiro, e não apenas para o ambiente virtual. Seria como se no ambiente virtual tivéssemos a oportunidade de refletir com outros olhos as relações humanas e que o passo seguinte, viabilizado também pelo uso do *software*, seria extrapolar o espaço do computador para voltar essa potência poética do *software* para o espaço “menos” virtual, a que muitos chamam de real.

Se aceitarmos que no universo literário, não apenas do digital, mas também de toda a tradição impressa, o real e o ficcional não se opõem, mas sim se constituem mutuamente, um ajudando na compreensão do outro, veremos que a manipulação que determinados artistas fazem de softwares – para redirecionar o potencial poético já explorado em ambientes virtuais para os ambientes mais cotidianos – corroboram um esforço literário e artístico desde há muito observado; a saber, o de nos fazer enxergar o mundo de forma diferente, de forma poética.

Uma obra como *Amoreiras*¹⁵, de Gilberto Prado, evidencia essa extrapolação das poéticas digitais para o cotidiano das pessoas. A obra-instalação, exposta durante a V Bienal de Arte e

¹⁵ Ver imagens da obra em <http://www.youtube.com/watch?v=6iGPny3BQYs&feature=related>

Tecnologia, realizada em 2010, em São Paulo, levou cinco amoreiras para uma das principais avenidas da cidade para evocar uma experiência e uma reflexão.

O trabalho consiste, *grosso modo*, em cinco árvores que não fazem mais parte da paisagem da cidade – dada a sujeira que seus frutos causavam nas calçadas, carros e passantes das ruas. Seus galhos estão conectados a filetes de metais e sensores eletrônicos. Plantadas em vasos individuais, elas foram perfiladas em frente ao prédio do Itaú Cultural, durante as semanas de duração da Bienal. Elas, as árvores, atendem ao estímulo de um captador de som que revela por meio do nível de ruído emitido pelos automóveis o nível de poluição atirado na cidade cotidianamente. Estimuladas por esse captador de som, as amoreiras se sacodem como quem tenta se livrar da poluição. Obedecendo ao comando de algoritmos que permitem o aprendizado dos movimentos das árvores vizinhas, a tendência é a de que ao fim do dia as cinco árvores estejam se movimentando de forma harmoniosa, numa dança que responde à poluição da cidade com um toque de poesia.

Essa forma de não apenas falar, mas de mostrar as potências poéticas dos softwares se estendendo no cotidiano das pessoas ainda requer o auxílio de textos explicativos (à maneira de grande parte da produção artística contemporânea), pois, sem o auxílio do folder da Bienal, poucos captariam o espírito crítico da instalação. No entanto, o entrelaçamento dos espaços, do mais cotidiano com o da experiência estética, traz uma vitalidade para a interface homem/tecnologia digital que complexifica ainda mais as noções de dentro e fora elaboradas por Cláudia Giannetti em sua endoestética, pois a simulação de mundos da endofísica tende a absorver o *iterator* para dentro de um aparato digital, ao passo que obras como *Amoreiras* tendem a estender o mundo do software para os espaços cotidianos, para que nos percebamos já inseridos no mundo que merece ser refletido de novo. É como se os observadores internos não

precisassem ser simulados, ou cuidadosamente arquitetados, pois eles já estão nas ruas e nos espaços públicos.

Ainda na esteira de críticos do meio digital que regulam seus argumentos a partir de suas próprias investidas artísticas, encontramos os poetas programadores portugueses e suas ciberliteraturas. Muito embora os franceses tenham se empenhado, e ainda o fazem, com Jean-Pierre Balpe, por exemplo, na geração automática de textos literários, são os portugueses que, em certa medida, estabeleceram essa prática como espinha dorsal da reflexão acerca da criação literária em meio digital. Pedro Barbosa, Rui Torres, E. M. de Melo e Castro e outros viram, na lógica combinatória que já despontava em poesias experimentais como as de Ana Hatherly e Herberto Helder, a potência que se revelaria essencial na ciberliteratura.

Para Pedro Barbosa, principal teórico português dessas literaturas, segundo Rui Torres, a máquina passa não apenas a funcionar como ferramenta de utilização humana, mas passa também a intervir na criação literária como proponente de signos. Melhor dito, a programação de algoritmos que resultam em geração aleatória de significantes atribui à máquina função determinante na elaboração de campos semânticos e reconstruções sintáticas. Seria como se homem e máquina cumprissem um papel até certo ponto semelhante. Porém, o teórico-programador português pondera e esclarece a atividade de um e de outro:

a criação do modelo de obra continua a ser um trabalho de concepção humana (criação ontológica ou essencial); a exploração do campo dos possíveis aberto por esse modelo potencial é que será tarefa da máquina, a qual pode fazê-lo de um modo infinitamente mais rápido e rigoroso do que nós.¹⁶

O que devemos sem dúvida destacar dessa concepção de ciberliteratura é a estreita relação das atividades humanas com as maquínicas. E isso se aplica antes de qualquer coisa ao método de

¹⁶ Citado do ensaio de Rui Torres, Poesia Experimental e Ciberliteratura. Disponível em http://po-ex.net/index.php?option=com_content&task=view&id=96&Itemid=31&lang=

trabalho dos teóricos portugueses aqui citados, pois a reflexão teórica no caso deles é proposta a partir das experimentações junto aos geradores automáticos de textos e demais implementações hipermidiáticas. Ou seja, homem e máquina, para esses portugueses, constroem a teoria juntos.

Alguém pode nos perguntar: mas não será sempre a atividade humana que sistematizará os efeitos experimentados junto às máquinas legitimando ainda assim uma relação hierárquica no que concerne à teoria? Sim, claro, mas não podemos perder de vista que os progressos nas engenharias de softwares e hardwares, por exemplo, podem oferecer com bastante contundência as futuras regiões limítrofes sobre a qual o artista irá trabalhar (e disso todos os artistas aqui já citados, e os que ainda serão, têm plena consciência).

No entanto, mesmo depois de afirmar essa diferente função que o poeta passa a exercer no ofício de seu trabalho, Pedro Barbosa não esconde uma crença de que a ciberliteratura atenda a um movimento diacrônico em relação às formas impressas de se fazer poesia, pois ele enxerga nessa lógica combinatória, potencializada na máquina (o que ele chama de Literatura Gerada por Computador), uma renovação do experimentalismo literário; o que em nossa opinião é questionável.

A exemplo do que ocorre na poesia concreta brasileira, a potência maior de uma experiência arquitetada no papel só pode ser experimentada nesse próprio meio, pois a transposição dessa mesma experiência para um outro meio, em que o movimento hipermidiático concretiza a sugestão, consiste, no nosso entender, em perda no que respeita ao experimentalismo primeiro.

Sabemos, claro, que a lógica combinatória, bem como os labirintos e caminhos bifurcados que ganham movimentos e níveis de complexidade admiráveis no computador, já existem em experiências literárias há séculos. Porém, acreditamos que as produções literárias mais características do meio digital são aquelas que se ocupam das regiões limítrofes do próprio meio

digital e não apenas viabilizam experiências do meio impresso. As obras geradas automaticamente por simuladores de textos são também, assim entendemos, experiências que tocam na região limítrofe do meio digital, e é por isso exatamente que não acreditamos numa renovação do experimentalismo, mas sim numa exploração do meio digital.

Essas são algumas das vozes que vêm ecoando na pesquisa acadêmica que se ocupa das estéticas digitais no Brasil. O fato de reconhecermos que Giannetti deduz de maneira precipitada a diluição da dicotomia sujeito/objeto; ou de discordarmos do encaminhamento que Priscila Arantes deu a sua boa intuição, a de que a força dessas artes digitais está na interface; ou ainda o fato de termos exposto uma sutil discordância com o acabamento do discurso de Falci (embora tendemos mais a concordar com ele e com sua proposta de imersão); ou a constatação de que Wilton Azevedo trabalha numa fronteira de argumentação voltada para o labor do artista e não para o ato da fruição estética; assim como o fato de não concordarmos com as conclusões críticas que os portugueses tiram de suas próprias gerações automáticas de textos, enfim, todas essas pequenas discordâncias não invalidam a participação de qualquer um que seja na vontade de escrita desse texto.

Claro, são muitas e outras as estéticas que já se ensaiaram e continuam ensaiando acerca da criação artística que lança mão dos avanços tecnológicos, e que poderiam figurar aqui

também¹⁷. Mas, acreditamos que pessoas importantes que não apareceram aqui estão de certo modo representadas nas frentes de trabalho que rapidamente apresentamos acima. Sem mais, vamos ao nosso argumento.

2.2 ANOTAÇÕES PARA UMA POÉTICA DO USO

Há quem se empenhe, e são muitos, em entender o caráter literário através da busca incessante de uma essência. Acredita-se num elemento, um acontecimento, um caráter, uma organização, ou tudo isso num modo de operar que, ao se repetir em diferentes textos, os tornam, exatamente por isso, obras de arte. O trágico, por exemplo, nada mais seria que um conjunto de peças que implicam acontecimentos que se desenvolvem dentro de uma dada estrutura formal, assim como a epopeia e os demais gêneros que receberam a denominação de literatura ao longo de toda uma tradição. Seria como tentar descrever uma *quididade* por meio dos elementos e, por que não dizer, substâncias (não num sentido estritamente filosófico, mas talvez cênico) que se repetem nos textos que giram em torno de um dado gênero.

Entendemos também que uma poética, mesmo nos dias atuais, em que a escrita transbordou para o espaço digital, tem a ver com um modo de operar. Porém, este não pode ser simplificado a pequenos detalhes de drama, de humor, de lirismo, de interpretação, ou de conteúdo apenas. Esse *modus operandi* que chamaremos aqui de jeito, ou jeito de fazer, é bem mais complexo, pois tem a ver justamente com um fundo invisível que coloca em movimento as diferentes visibilidades “cênicas” ou literárias. Podemos dizer que já vimos esse movimento

¹⁷ Nesse sentido, devemos aplaudir a empreitada de Jorge Luiz Antônio, que ao finalizar seu livro *Poesia Eletrônica: negociações com os processos digitais*, anexou em CDROM a maior parte dos textos que o ajudaram a formar seus argumentos em torno da poesia eletrônica.

complexo, que manipula diferentes elementos dentro de um mesmo *modus operandi*, ensaiado, de outra forma e com outros nomes, em Aristóteles e sua *Poética*; ao afirmar a catarse como finalidade característica da tragédia, o filósofo estava preocupado em descrever os efeitos que os diferentes elementos cênicos e literários articulados de uma dada maneira provocariam num público receptor.

Um problema que se nota nas investigações acerca da literatura, que enveredam pelas buscas de essências é a própria desconsideração da intuição aristotélica de que a arte se concretiza na coexistência com um público receptor. Para o investigador essencialista, a redução do objeto (estamos nos referindo também a herdeiros de Husserl) em busca da essência exige uma desconsideração inicial do efeito que esse objeto possa causar num receptor. Dito de outro modo, o essencialismo exacerbado põe a perder até mesmo as boas intuições deixadas pelo filósofo grego, que se propôs a definir a poética por meio da descrição de um modo de operar diferentes elementos cênicos (textuais mesmo).

Atravessados os séculos, a poética passou a ser associada e entendida junto à estética. Se pensarmos na etimologia desta palavra, ou seja, *aesthesis*, já estaríamos perto de onde queremos chegar – no corpo¹⁸. Porém, os estudos em torno da estética acabaram a transformando em disciplinas: ora em caráter de ciência particular autônoma, ora como disciplina filosófica, ora como terreno de aplicação de outras ciências. E os métodos de investigação se dividiram em: axiológicos, empíricos, psicológicos e até mesmo fenomenológicos.

Essa vertente fenomenológica nos interessa sobremaneira. Porém, na forma como a defende Moritz Geiger em seus ensaios *Problemática da Estética e Estética Fenomenológica*, notamos o mesmo problema citado acima acerca do essencialismo exacerbado, comum aos herdeiros diretos de Husserl.

¹⁸ Corpo fenomenal, no sentido de Merleau-Ponty. Aquele que se constitui por meio da síntese motora e perceptiva.

Um dos herdeiros de Husserl nos interessa particularmente para a presente pesquisa, já o dissemos acima, referimo-nos ao francês Merleau-Ponty. Ao colocar o corpo, fenomenal, no centro da percepção, o fenomenólogo nos oferece subsídios para a compreensão da experiência estética mesmo sem ter escrito nenhum tratado específico acerca das experiências vividas a partir da arte. No entanto, embora não tenha sido um esteta, ou tratadista, a sugestão que dele queremos acatar é aquela deixada em *Phénoménologie de la Perception*, obra em que recuperamos a seguinte afirmação: “ce n’est pas à l’objet physique que le corps peut être comparé, mais plutôt à l’oeuvre d’art.” (2008, p. 187)¹⁹

O filósofo tenta, nesta passagem, aproximar o corpo fenomenal, aquele que se constitui por meio da síntese motora e perceptiva, à obra de arte. É justamente nessa esteira que entendemos a obra de arte também como síntese. Eis um ponto culminante que nos afasta da dita Estética Fenomenológica de Moritz Geiger: para ele a experiência estética não deve ser levada em conta na busca da essência da arte; para nós, que não estamos em busca de uma essência da obra de arte, interessa sobremaneira a experiência estética; não pelo caráter psicológico do qual Geiger tentar escapar, mas por entendermos, junto com Merleau-Ponty, que o corpo do receptor (fenomenal, sempre) está na base de constituição de qualquer sentido possível de mundo (dentre eles, a arte).

O leitor deste trabalho pode se perguntar o que tudo isso tem a ver com literatura digital. Tentemos clarear as coisas. Dissemos acima que Aristóteles nos deixou boas intuições; estávamos nos referindo diretamente ao fato de o pensador grego ter entendido que propor uma poética não mais seria que descrever condições para uma ação; ele descreveu ações; falou sobre um jeito de fazer. Ainda hoje, passados os séculos, se nos perguntarem acerca da literatura, seja numa perspectiva axiológica, ou empírica, ou até mesmo psicológica, não conseguiremos fugir do

¹⁹ “não é ao objeto físico que o corpo pode ser comparado, mas sim à obra de arte”. Tradução nossa.

fato de que literatura é um jeito de fazer, é um jeito de pôr em ação. E até mesmo para aspectos extrínsecos e intrínsecos ao texto literário e à crítica literária, tais como gênero, estilo, nacionalidade, territorialização, autoria, etc, não conseguiremos escapar a esse dado: literatura se constitui num modo de operar com as materialidades verbais, e não verbais (no caso da literatura digital), para causar arrebatamentos ou contar uma história.

Em *Instinto de Nacionalidade*, Machado de Assis já chamava a atenção para o fato de que uma literatura nacional não se constituiria a partir apenas da descrição dos caracteres da nação descoberta; não bastaria pintar o índio e a natureza com as cores dos trópicos, pois isso ainda se fazia com a linguagem do colonizador. Uma boa dose de afinidade com o tempo e espaço que envolvia os escritores era, claro, indispensável para lapidação de uma obra; porém, fazer disso uma doutrina impossibilitaria o trabalho mais profícuo e definitivo de um artista das letras, que seria o de escrever sobre espaços e tempos também remotos. Assim sendo, o trabalho do escritor envolveria, dentre outras incumbências, uma percepção apurada das transformações da linguagem.²⁰

De igual maneira, pensar a literatura que hoje se pratica no ciberespaço é se ocupar do seu modo de operar. Se, como muitos teóricos do ciberespaço e da cibercultura já afirmaram, a participação do leitor-receptor se tornou mais efetiva, ou definitiva, na concretização de uma experiência estética diante do computador, mais do que nunca se torna inviável qualquer argumento sobre essa literatura que não advenha da dinâmica de operação dessa diferente escrita (a digital). Por isso é que não demonstramos muito entusiasmo diante de perguntas de cunho

²⁰ Gonçalves Dias parecia entender isso. O poeta maranhense deu voz ao nativo (I-Juca Pirama) e mostrou a seus contemporâneos que uma literatura nacional se justificaria mais por um jeito de falar próprio do que pelos caracteres pintados nos versos.

essencialista – o que é a literatura? – e acreditamos na serventia de perguntas que exigem respostas mais descritivas – como é? Ou, como está? Ou, onde está a literatura digital?

Para tentarmos esboçar respostas a essas perguntas precisamos atentar para uma mudança de paradigma abrangente que não se limita aos estudos de estética (se insistirmos em pensá-la, a estética, como disciplina filosófica).

Partindo do óbvio, de que o computador não é um instrumento desenvolvido para fins artísticos (como o livro, as tintas, o barro, etc, também não foram), temos de aceitar que o que muda com a escrita digital não é apenas a arte, mas sim as formas de comunicação e relacionamento humanos (a exemplo do que ocorreu com o surgimento da escrita). Assim, entender a nova dinâmica das inscrições artísticas passa também pelo entendimento da nova dinâmica da comunicação e do relacionamento humanos. Eis então que nos surge a pergunta: de que maneira estudar essa dinâmica, senão se entregando ao uso da mesma?

Voltemos ao que já dissemos acima, se o ciberespaço aumenta a participação do leitor nas proposições das escritas digitais (e estamos falando de uma participação no nível da materialidade mesma desses escritos, que contam com significantes externos, *mouse*, teclados, captadores e reprodutores de áudio, câmeras, etc, e com significantes internos, que dependem de nossa intervenção direta, como um simples clicar num dos caminhos possíveis), nada mais temos a fazer senão usar essas escritas, misturarmo-nos a elas para que, como corpos fenomenais, aprendamos algo sobre ela própria. A singularidade poética que Aristóteles procurou definir, ao descrever um modo de oper(ação) de elementos cênicos e literários, aparece aqui atrelado novamente a um movimento. Porém, se lá o movimento partia do palco, ou do texto, para concretizar-se como efeito num público, aqui, esse público, ou melhor, o leitor se entrelaça às

peças digitais fundando o próprio efeito estético²¹. Este está no corpo do leitor. Mesmo que não estejamos falando de uma instalação numa bienal, ou de um museu de arte contemporânea, ou ainda de um projeto arquitetônico de Le Corbusier, estamos sim, no que respeita ao computador, diante de um espaço a ser habitado, percorrido, construído. O que difere o espaço da arquitetura e o da instalação quando comparado ao da literatura digital é que neste habitaremos por meio de instrumentos que nos deslocam no ciberespaço. E estes por sua vez são os instrumentos da escrita da literatura digital, já mencionados acima, e que devem ser entendidos como significantes dessa escrita.

Reforcemos: mais do que uma hipótese, a intuição que queremos defender é a de que a procurada poesia das inscrições digitais está novamente no ato que ela encena, só que dessa feita, um ato inaugurado pelo leitor, a saber, o uso. Este é o *modus operandi* da criação literária digital. E por mais que isso possa em princípio nos remeter a uma tautologia, o que queremos afirmar é que a poética desse meio não apenas aponta para o modo de operar, a poética do meio digital é a própria usabilidade sem a qual essas escritas não operariam.

2.2.1 Sobre o uso

Sabemos que as pesquisas que se desenvolvem em torno da usabilidade nos remetem a outros campos de argumentação que não são o nosso. Elas aparecem geralmente atreladas aos trabalhos que se ocupam da chamada inter-relação homem-computador (IHC), bastante presente nas pesquisas acerca da Ergonomia Cognitiva, ou da Teoria da Flexibilidade Cognitiva. Esse

²¹ Não ignoramos aqui a diferença entre o coletivo (Aristóteles sempre se referiu ao público em geral) e o individual (análises fenomenológicas se ocupam de casos isolados), apenas queremos aproveitar o quê de descritivo na *Poética* do grego ainda pulsa entre nós.

conceito em torno do uso aparece muito enraizado também à noção de praticidade (usabilidade = o que torna o uso mais prático), na elaboração de Ambientes Virtuais de Aprendizagem (AVA's) e, não raro, aparece amarrado ao conceito de letramento digital. E não paramos por aqui, encontramos trabalhos que lançam mão da teoria da usabilidade para pesquisar a navegabilidade de sites e aprimorar debates focados no design da informação; outros que avaliam a competência da manipulação tecnológica e a consequente facilitação da mesma pela reestruturação do uso, e daí por diante.

O que essas abordagens todas acerca da usabilidade apresentam em comum? 1) Elas primam por soluções que buscam facilitar a utilização de uma ferramenta portadora de informação; isso, claro, por se tratar de pesquisas voltadas para a comunicação; e 2) elas atuam na inter-relação homem-máquina.

Entretanto, se considerarmos que, ao menos em princípio, nossa pesquisa não vê na comunicação sua primazia, parece simples entender que não nos apropriaremos da usabilidade da mesma maneira que as investigações acima mencionadas. Não atribuiremos à usabilidade a função de facilitar fruição alguma, afinal não nos cabe avaliar a relação emissor-mensagem-receptor (ao menos da maneira como as teorias da comunicação mais tradicionais avaliam). No entanto, não querer teorizar sobre uma poética do uso, impulsionados por essa relação comunicativa, não significa nos afastarmos em demasia do seu princípio, pois, acreditamos que o uso é exatamente a prática que reaproxima a vivência estética e a vivência comunicativa (experiência da vida), quando nos voltamos para a arte sendo criada em computador.

Claro, mesmo não assumindo aqui o tom do discurso da IHC, admitimos que buscar parâmetros de uma poética nas criações feitas em computador é sim comprometer-se com a reflexão da interface homem-máquina. Porém, o que nos afasta em certa medida dos argumentos que se desenvolvem nessa inter-relação é o fato de percebermos neles a instauração de um

paradigma dicotômico que se resolve na mais eficiente dominação de um lado pelo outro (o homem domina a máquina para melhor utilizá-la). Reconhece-se nesses tipos de pesquisas ergonômicas e cognitivas a efetiva intervenção das máquinas na vida do homem. No entanto, a usabilidade consiste justamente no maior grau de predomínio da dinâmica humana sobre a dinâmica das máquinas.²² Já no que concerne à investigação a que nos lançamos aqui, a dinâmica das concepções humanas para a literatura é transformada pela dinâmica das máquinas, ou melhor, do meio digital. No entanto, para não cairmos na mesma tensão em que há predomínio de uma parte sobre a outra, no convívio entre homem e máquina, precisamos deixar claro que a nossa maneira de olhar e compreender essa interface não alimenta dicotomias, mas sim aposta no entrelaçamento marcado pela coexistência de homens e computadores. Ambos não instauram relações hierárquicas entre um sujeito e um objeto, mas sim coabitam um mesmo espaço e tempo e se transformam mutuamente.

Sem dúvida, alguém pode perguntar: mas quem usa e quem é usado nesse paradigma? Devemos admitir parcialmente que há um homem tentando dominar o espaço e o tempo digital, do computador, porém esse tempo e espaço do digital não apenas oferecerão os limites da navegação a que o homem se arrisca como também oferecerão as condições de contornos para solução de problemas na navegação. É nesse sentido que acreditamos na coexistência de um com outro e não na dominação de um sobre o outro.

Por isso, falar de uma poética do uso não é descrever apenas um objeto que vai estabelecendo significações à medida que um leitor, ou observador, o usa, mas sim entender de que forma o objeto, através do trabalho de um artista, é reconduzido à condição de ‘coisa’, para

²² Nas mais de quatro centenas de teses e dissertações que são recuperadas no banco de teses da Capes, se lá fizermos uma busca pelo assunto “usabilidade”, podemos notar um imenso predomínio de pesquisas que investem no aprimoramento de alguma ferramenta eletromecânica ou digital para dinamizar e potencializar alguma lógica de funcionamento do cotidiano do homem, ou da sociedade.

que a partir do contato tateante (e aqui tempo e espaço estão implicados) o leitor consiga dar origem a novos objetos, ou simplesmente dar origem a signos. É nesse sentido de voltarmos a tatear as coisas para objetivá-las, ou significá-las, que nos distanciaremos do uso de um martelo, por exemplo.

Esse exercício de significação das coisas digitais é que nos permitirá delinear uma poética centrada no uso. O procedimento de significação das coisas digitais difere da significação das palavras na literatura impressa. A literatura das palavras impressas no papel inaugura no leitor um processo de ressignificação, pois as palavras escolhidas por um poeta são também instrumentos de uso comunicativo e precisam ser distorcidas para gerar um efeito estético; já com as coisas digitais o procedimento é mais próximo do primitivo, ou seja, o exercício ainda se incumbe de criar signos digitais e não de recriá-los, conforme a literatura impressa.

Entretanto, o uso exige, antes de tudo, um reposicionamento crítico diante da literatura; ideia que, dentre outras, desenvolveremos no capítulo que segue.

3 UM REAPRENDIZADO DO OBJETO LITERÁRIO A PARTIR DO MEIO DIGITAL

Partimos da ideia de que a busca pelo elemento poético nas criações digitais deve se focar tanto no movimento quanto no acabamento do objeto literário. Sem o privilégio de um ou de outro, acreditamos que para delinear a literariedade implicada em objetos implementados no hipermídia temos de nos ocupar tanto da materialidade programada e oferecida ao uso, um objeto acabado (e não necessariamente terminado) por um artista quanto do movimento por ela inaugurado. Ou seja, não privilegiaremos em demasia o produto acabado (arte de museu) nem apenas os procedimentos instigados pelo produto (arte experimental ou de vanguarda). Ambos se entrelaçam não apenas agora que a contemplação coexiste no uso (basta lembrarmos de algumas experiências visuais e labirínticas propostas por poetas portugueses barrocos do século XVI para notamos certa evocação procedural em criações literárias feitas ainda em papel). Porém, a primazia desse entrelaçamento no meio digital faz com que a própria crítica literária não negligencie mais esse dado e, por consequência, não se apoie mais em modelos dicotômicos de análise que, via de regra, tomam ou o caminho da essência ou o caminho do processo.

Elucidemos um pouco. O que estamos chamando de arte de museu deve evocar os objetos canônicos que ornamentam as paredes e os espaços destinados a uma dada frequência cultural e à contemplação; peças que atravessam o tempo sem que ninguém as conteste como arte, dado que os espaços em que estão expostas por si só já constituem o lugar da arte. Mas não apenas isso, esses objetos também nos contam, em qualquer tempo presente, a história da arte: esculturas e quadros da antiguidade, da Idade Média, do Renascimento, do Impressionismo, etc.

Do outro lado colocamos a arte de vanguarda. Claro, sabemos que os objetos de arte diretamente relacionados ao termo vanguarda são aqueles compostos pelos artistas que fizeram parte das chamadas vanguardas europeias, e que esses mesmos objetos hoje ocupam os espaços

dos museus e também são canônicos. Porém, queremos pensar vanguarda não apenas nesse sentido, mas também naquele atribuído por Octavio Paz, de que arte de vanguarda é aquela que rompe com uma tradição.

Nessa busca pelo rompimento de uma tradição é que notamos um fazer artístico que muitas vezes aponta mais para os procedimentos, seja de composição ou de fruição, inaugurados pelos objetos artísticos.

Tentemos clarear um pouco mais. Quando se percorre as salas em que estão expostas as obras dos renascentistas italianos, o que se percebe, hoje em dia pelo menos, é um arrebatamento causado não apenas pela beleza das cores, traços e luzes, mas também pela aula de história da arte ocidental que se pode testemunhar, tendo em vista o que a história conta acerca da pobreza pictórica da Idade Média e da revitalização da arte no período do Renascimento. Nota-se que se trata de duas experiências distintas, a primeira de cunho mais estético (estesia) e a segunda de cunho mais intelectual. No entanto, uma experiência não está subjugada à outra, podendo ambas serem vividas até a estupefação; a primeira até a sublimação.

Tomemos então, para melhor entender, a literatura. Ouvir, ou ler, quatorze decassílabos, acentuados na sexta ou na quarta sílaba poética, ou ainda as oitavas de um épico que narra a história de fundação de uma cidade, pode nos levar a um arrebatamento oriundo da contemplação de um bom ou do melhor uso das formas tradicionalmente imprimidas para se fazer poesias. Por outro lado, pensemos no prazer e na apreciação de um poema como *O Recruta*, escrito por Oswald de Andrade.

O noivo da moça
Foi para a guerra
E prometeu se morresse
Vir escutar ela tocar piano
Mas ficou para sempre no Paraguai

O arrebatamento proporcionado pelo último verso não tende a se unir aos versos que o antecede numa harmoniosa composição, pelo contrário, após pintar uma cena romântica, no conteúdo e na forma (com redondilhas e um decassílabo), o poeta implode a cena com uma imagem de abandono, ou de morte sem glória, proporcionada por tudo aquilo que o cientificismo exacerbado do início do século XX sufoca nas histórias de amor. A desarmonia imposta no último verso (de conteúdo e forma, com a aparição de um hendecassílabo) aponta mais para um jeito de fazer poesia do que para o melhor acabamento formal do poema.

Manuel Bandeira bem disse, em *Apresentação da Poesia Brasileira*, que Oswald de Andrade fazia poesias para mostrar um novo modo de fazer e não necessariamente para ser apreciado como poeta. Esse tipo de criação poética aponta mais para o novo processo de composição do verso do que para um diálogo com a tradição literária. Portanto, o que dissemos acima é que esse tipo de composição vanguardista remete o leitor, e também os criadores de versos, aos procedimentos de composição e de fruição, e que por isso não se sustentam no objeto, na perfeição do traço ou das cores, ou dos sons, para imprimir suas marcas poéticas na história.

Claro, as fronteiras entre a experiência vanguardista e as formas tradicionais não podem ser reduzidas a essa simples dicotomia, afinal, se Oswald lapida uma diferente forma para os poemas é para romper também com algo que está na ordem do conteúdo (a deformação foi um dos conteúdos mais fortes e presentes nessa geração), o que, em certa medida, já está tencionado em toda poesia de qualidade, seja de vanguarda ou não. Entretanto, o que queremos afirmar é que o novo trato com a forma da poesia, comum aos modernistas influenciados pelas vanguardas europeias, aponta mais para os processos de transformação pelo qual passa a cultura vigente e, claro, a arte vigente do que para a harmonia que até então determinava o valor dos objetos de arte.

Tendo dito isso, o que queremos mostrar é que no meio digital se consolida um entrelaçamento maior entre os dois modos de propor arrebatamentos poéticos, entre aquele que prima antes pelo bom acabamento do objeto, marcando nele próprio seu valor, com aquele que zela mais pelo radicalismo dos processos em transformação.

Naveguemos por uma criação digital como *Amor de Clarice*, de Rui Torres (<http://telepoesis.net/amorclarice/amor.html>). Nessa obra percebemos que os procedimentos de fruição estão desde o princípio implicados numa diferente lógica de apreciação que oferece caminhos possíveis de leituras, bem como a possibilidade de compor diferentes falas e escritas. O texto base da criação é o de Clarice Lispector, *Amor*, ou seja, um texto escrito e lido no meio impresso. A releitura que Rui Torres propõe a partir de suas programações nos convida a recompor também o texto primeiramente escolhido por ele.

Ao iniciarmos o poema – e esse enunciado já é bastante revelador, pois não iniciamos uma leitura, no sentido mais tradicional de iniciarmos a leitura de um poema pelo primeiro verso, ou título, e sim iniciamos o próprio poema –, vemos uma organização, em versos, de trechos recortados do texto de Clarice Lispector; esses trechos podem sofrer intervenção de duas maneiras distintas: primeiro, ao clicarmos sobre a frase uma voz a declama e, segundo, podemos arrastar a frase para outro espaço da mesma tela, recompondo a sequência dos escritos, ou se preferirem, dos versos.

Essa leitura, que já é intervenção na materialidade do poema, nos remete, obviamente, aos diferentes procedimentos de leituras possíveis e programáveis no meio digital. Porém, se pensarmos na fruição de *Amor de Clarice*, não nos atentaremos apenas, ou de maneira muito mais intensa, a esses procedimentos. A sonoridade e as imagens escolhidas em cada filme, juntamente com as vozes que declamam as frases escolhidas, envolvem-nos na composição de uma leitura-obra que se pretende bonita, harmoniosa, ou, que revela uma preocupação estética capaz de

arrebatando o leitor não apenas pelo experimentalismo, ou, o que seria demasiado superficial, pelo estranhamento.

Vemos, ao assistir e intervir nos diferentes filmes, que o autor imprime um estilo de programação visual, e que esse estilo se revela em outras criações de Rui Torres, como em *Poema no meio do caminho*, (http://www.telepoesis.net/caminho/caminho_index.html), por exemplo, que, apesar de evocar outros procedimentos de leitura, permitindo ao leitor que mude palavras nos versos, apresenta uma programação visual que em muito lembra *Amor de Clarice*. Essa impressão de um estilo aponta, por que não, para um desejo de arrebatamento pela beleza da criação. Dito de outro modo, procedimentos de leitura e valorização estética do objeto se potencializam pelo entrelaçamento de um com o outro no meio digital.

Separar a análise da natureza material do objeto artístico da análise do processo que o mesmo instaura já não sustenta mais um projeto crítico. E para aceitarmos a usabilidade como fenômeno estético (aceitação incontornável) precisamos, enquanto leitores e críticos, assumir a responsabilidade de não mais alimentarmos pesquisas essencialistas em demasia²³.

Contra essa tendência essencialista de delinear os objetos, suas funções e lugares no que concerne à experiência vivida a partir da arte, encontramos um modo de refletir que muito nos auxilia no entendimento e na proposição de uma poética digital. Referimo-nos ao filósofo Merleau-Ponty, que desenhava desde *Fenomenologia da Percepção*, passando pela *A Prosa do Mundo* e culminando em *O Visível e o Invisível* e *O Olho e o Espírito* uma maneira de pensar o mundo (filosofar) que tome por intuição a arte, e não apenas a use para corroborar conceitos filosóficos.

Para o filósofo, signo e significação não constituem coisas distintas. Mesmo trabalhando com categorias filosóficas que primam pela descrição de essências, Merleau-Ponty não apostou

²³ Estudos que se pretendem determinantes de uma essência do objeto literário.

nessa separação e, ao colocar o corpo fenomenal no centro de toda significação possível no mundo, estabelecendo com isso a ideia de síntese motriz-perceptiva (que constitui os corpos fenomenais), desestabilizou toda uma série de argumentos pautados em dicotomias²⁴ no que concerne, por exemplo, à linguagem.

Se somarmos a isso o fato de que, para o pensador francês, a compreensão do corpo passa pela aproximação do mesmo com as obras de arte, ambos constituindo corpos fenomenais, estaremos indo ao encontro de um modo de argumentar que em muito nos ajuda a compreender a diferente dinâmica da arte digital.

De que modo? Ora, se não pudermos mais separar signo de significação de que maneira teorizaremos acerca dessas proposições de sentidos no meio digital senão nos predispondo a aprender sobre a diferente materialidade sígnica que se nos apresenta? De que modo poderemos lapidar projetos críticos acerca das invenções literárias digitais se não ultrapassarmos em nossos ensaios as repetidas verdades que não dão mais conta de explicar o fenômeno estético em que aparecem implicados corpos fenomenais (o que percebe e o que é percebido)?

Quando o filósofo diz que o poema se eterniza na sua materialidade, e não numa essência que ela possa evocar, entendemos com ele que a proposição de uma poética, de qualquer objeto que se crie visando à experiência estética, desenvolve-se na medida exata em que melhor aprendemos a experimentar sua materialidade, sua forma física.

No caso das criações hipermidiáticas, essa intuição nos leva a dois fatos que particularizam as obras digitais: 1) já foi bastante afirmado aqui, as formas digitais são, mais do que em outros meios e materiais, formas que se oferecem ao uso; logo, experimentar nesse caso é

²⁴ Ao menos aqueles argumentos que tomam a dicotomia como duas partes que se opõem, pois como se pode notar no conceito de reversibilidade, desenvolvido mais tarde, um paradigma formado por dois conceitos aparentemente opostos pode na verdade dar origem a um quiasma, em que ambos os elementos (visível e invisível, por exemplo) se desdobram um no outro, ou melhor, se entrelaçam potencializando uma ambiguidade e não uma dicotomia.

usar; 2) eternizar o poema na matéria de que ele é feito consiste hoje em problema grave para o hipermídia, pois os signos criados hoje, a partir de determinados *softwares*, ou há cinco anos, podem não ser mais recuperados (lidos) daqui dez anos, ou menos, dado os constantes aprimoramentos e reedições (versões) pelos quais esses *softwares* de programação passam até, em muitos casos, tornarem-se obsoletos.

Essa questão de desajustes técnicos foi bastante discutida, dentre outros, pelo grupo francês L.A.I.R.E (Lecture, Art, Innovation, Recherche, Ecriture), criador da primeira revista de literatura digital do mundo (Alire), nos anos de 1980. Na ocasião desse debate Philippe Bootz defendia a idéia de uma leitura procedural, constituída por diferentes textualidades, uma atrelada ao autor, quando da programação, outra oferecida ao uso do leitor na tela do monitor e uma terceira, em que nem mesmo o criador teria absoluto controle, dado que a *texte-écrit*, fruto de uma retroação no ato de leitura, poderia sofrer pequenas alterações quando fruída em diferentes máquinas.

Com esse tipo de argumentação, que em verdade é bem mais complexa do que resumimos acima, o crítico francês levanta também uma possibilidade de reflexão acerca de contratempos como os já mencionados, bem como acerca de outros comumente encontrados na internet: links quebrados, páginas já não disponíveis, documentos perdidos, falhas de execução de plugins, etc. A linha de raciocínio de Philippe Bootz nos leva a entender que não apenas as pequenas distorções que escapam ao controle do autor, mas também os problemas de maior dimensão, como os bugs, podem gerar novos significantes. Porém, também já dissemos acima, a categoria de significantes inclui, na arte tecnológica, os instrumentos com os quais ocupamos o espaço digital. Sendo assim, estaríamos realmente diante da aparição de significantes?

Se aceitamos o *mouse*, o microfone, o teclado, auto-falante, etc, como significantes foi por entendermos que esses aparatos já se oferecem ao uso nessa busca incessante de sentidos que

imprimimos às fruições. Esses instrumentos são tão necessários a nossa busca de sentidos quanto o avatar que nos conduz no *Palavrador*. Todos esses elementos estão programados e ofertados ao uso para que o leitor inaugure sua cadeia de sentidos para aquela obra. Quando alguma das programações não funciona conforme arquitetado pelo autor (a tecla “H” não abre o manual de instruções da navegação no *Palavrador*, por exemplo) não estamos necessariamente diante de um novo significante passivo de ser transformado em sentido. Estamos provavelmente diante de um problema técnico, relacionado aos limites da tecnologia utilizada para a criação, que pode tanto revelar apenas um mau uso da linguagem digital, quanto revelar um desajuste técnico não previsto pelo leitor, e nem mesmo pelo autor.

As pequenas nuances referidas por Bootz dão origem a sutilezas de outra ordem, pois ele falava de modos diferentes de apresentação na tela, e não necessariamente da impossibilidade de avançar na fruição; embora os *bugs* também seriam, segundo o crítico francês, significantes desencadeadores de outros efeitos.

Quando as interferências ocorridas nos signos que se apresentam na tela do monitor não inviabilizam a fruição (diferente das falhas de carregamento por falta de *plugins* adequadamente instalados na máquina), podemos entender que estamos sim diante de significantes distintos daqueles que o próprio autor arquitetou; pois, os efeitos revelados na tela da máquina do programador são sutilmente diversos dos efeitos gerados na tela da máquina do leitor. Porém, quando o efeito ganha a esfera do defeito (em que as interferências ultrapassam uma diferença de ângulo ou de cor), travando assim a fruição, preferimos não aceitar a hipótese de que estamos nesses casos também diante de significantes novos para a obra. Afirmamos isso por entendermos que o significante se legitima no signo (só é significante se de fato instigar a busca por algum sentido). Uma mensagem de erro ou uma queda de energia não vão se constituir como significante da obra, mas apenas como signo de que a obra não acontecerá.

A solução desse tipo de problema não passa pela transformação de *bugs* e ERROR's em objeto de análise teórica, isso equivaleria a atribuímos a um erro de gráfica, que tenha borrado e tornado ilegível algumas páginas de um romance, por exemplo, um valor estético inerentes a significantes inesperados; quando na verdade são problemas relacionados às condições de operação junto aquela materialidade; e não se equivalem a signos oferecidos ao leitor. Dissemos isso porque, embora nos ocupemos nessa tese apenas do primeiro ponto, referido acima, o do uso, não somos negligentes quanto ao segundo, que, diga-se de passagem, aponta para um risco. Acreditamos, contudo, que, sendo este um problema que demanda aprimoramentos, tentativas, erros, descobertas, pesquisas, sobretudo técnicas, não se torna absurdo pensar que uma série de pesquisas sérias sobre o tema já estejam sendo desenvolvidas, pois a preocupação em não perdermos no tempo a série de informações que vimos elaborando e armazenando nos PC's e na Web não aflige apenas pesquisadores que investigam elementos literários no meio digital; pelo contrário, poderíamos dizer que há muitas outras pesquisas que se antecipam nesse quesito e que compartilham essas preocupações. Existem áreas um tanto mais científicas do que a nossa que compartilham da mesma angústia e que já se lançam na busca de um contorno para essa efemeridade do meio digital. Um exemplo que podemos tomar por base é a Universidade Complutense de Madri que já inclui em sua grade curricular investigações filológicas acerca das textualidades eletrônicas e as possíveis implicações nos estudos genéticos do texto que o hipermídia pode impor, por exemplo.

Porém, a simples existência dessas pesquisas, que tendem a se avolumar cada vez mais, não basta para seguirmos confiantes, no que respeita às criações digitais, com a intuição merleau-pontyana de eternizar a poesia na matéria. É por isso que chegamos à hipótese da poética implicada no uso. Não queremos de forma alguma desassociar com isso a poesia do signo. Queremos apenas sugerir que os signos literários no hipermídia não mais revelam um gesto

articulado (por um autor, ou mesmo por um leitor), arte da qual Jakson Pollock, por exemplo, bem se serviu em seus gotejamentos, mas sim que os signos nesse ambiente digital se revelam **no** gesto. A poética pode não estar mais no vestígio que deriva de um movimento feito, mas sim no próprio movimento.

3.1 ALGUMA REORGANIZAÇÃO CONCEITUAL

Diante dessa diferente relação do signo e da significação, que procuraremos entender no gesto, ao menos duas concepções merecem ser reorganizadas de início para seguirmos com a pesquisa: a de leitura e a de escrita.

Para a noção de leitura, interessa a esta pesquisa alguns pontos que refletimos a partir de *O Grau Zero da Escrita*, de Roland Barthes, publicado originalmente em 1953. Com base nesse texto lapidamos uma noção de escritura, fruto da leitura, que não nos remete imediatamente as teorizações de Derrida.

Olhamos para 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). Esse atravessamento, que aparecerá em outros lugares como um instante de verticalização, habilitar-nos-á aproximar essa leitura ao livro intitulado *A Prosa do Mundo*, de Merleau-Ponty, obra em que podemos ver mais bem definidas as noções de fala falante e expressão. Mas, fiquemos ainda com Roland Barthes.

A imagem que gostaríamos de que se lançasse 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 significado – em sua maioria digno de admiração (que nos remete aos

códigos correntes nas narrativas de cavalaria) – à medida que toma contato com as demais personagens e com os diferentes contextos da trama. Ou seja, é no contato com os “pares” que o significante do cavaleiro vai se delineando, e várias são as virtudes atribuídas a esse cavaleiro por parte desses “pares”. Uma das tantas impressões que fica da leitura dessa novela é a de que os personagens existentes (de “carne” e “osso”) 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, apenas a título de ilustração, o grau zero e o cavaleiro de Calvino.

Voltando então a *O Grau Zero da Escrita*, queremos sugerir que nele encontramos as premissas de toda a obra de Barthes. Mesmo que embrionariamente, os principais temas que serão desenvolvidos mais tarde em obras como *Elementos de Semiologia, Crítica e Verdade, S/Z* e até mesmo *O Neutro* aparecem introduzidas nessa obra primeira do crítico, de onde extrairemos também sua noção de escritura²⁵.

Embora cientes do quanto a noção de escritura esteja desenvolvida por Derrida, como algo que colocará até mesmo em xeque as noções de significante e significado, bem como o logocentrismo, que tradicionalmente se defendeu, segundo o próprio Derrida, entenderemos a escritura barthesiana como um fenômeno resultante da leitura, que põe em relação uma escrita e uma língua (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 diagonal compreendido entre os eixos x e y. Se fôssemos aplicar esses eixos n’*O Grau Zero da Escrita* veríamos que em Y (vertical) teríamos o estilo, que carrega consigo uma bio-logia e uma história do escritor, e que em X (horizontal) teríamos a língua, construída pela (e na) História

²⁵ 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.

institucionalizada. Dessa relação, de acordo com a tradução em português que 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 uma espécie de função social do escritor.

Já para a reflexão que desenvolvemos aqui, alguns remanejamentos são propostos: usando da liberdade que o termo *écriture* nos permite, ou ainda, livrando-se do risco que ele nos coloca, optaremos 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, marca, ou apenas rastro), e no eixo horizontal conservaremos a ideia de língua, permeada pela História.

Desta maneira, o que resta dum processo de leitura (relação dos eixos) não é a história individual do escritor, nem a História comum e sedimentada, mas sim uma outra coisa, que entenderemos ser a escritura. Esta corresponde à função social de determinada escrita, ou de determinado escrito.

Essa noção de escritura ganhará consistência se pensada dentro da ontologia merleau-pontyana, em que o processo de leitura se daria da seguinte maneira: um ‘eu’²⁶ que toca e é tocado por um ‘outro’²⁷ e que a partir desse contato se transforma num ‘eu-outra-coisa’.

Para o autor de *Fenomenologia da Percepção*, o corpo está na base de constituição de todo sentido do mundo; é pelo corpo que se constitui o mundo com tudo que lhe é próprio, inclusive o ‘eu’ (corpo que percebe); como se perceber fosse fundar o mundo e fundar a si próprio. Porém, vale deixar claro, mais uma vez, que quando Merleau-Ponty aponta para um

²⁶ Corpo estesiológico (o corpo que sente, que percebe), que, nesta análise, corresponderá ao leitor.

²⁷ Corpo fenomênico, que, nesta análise, corresponderá ao objeto estético (texto).

corpo constituidor de sentidos, ele está se referindo ao corpo fenomenal. Este, se pudermos resumi-lo de alguma forma, não se limita ao corpo fisiológico e aos cinco sentidos pelos quais a ciência ensinou que podemos sentir o mundo, mas sim evoca uma compreensão de corpo a partir da relação espaço-temporal que ele próprio estabelece por meio de síntese motora e perceptiva ao habitar o mundo. Ou seja, corpo deve ser entendido a partir da experiência de estar no mundo. Esse estar no mundo é algo orgânico, que, portanto, não pode estar retido no plano das ideias; pois se assim estivesse, o corpo atenderia a leis ideais e não consistiria matéria viva capaz de significações variadas e imprevistas.

Assim sendo, esse processo de leitura, que inaugura uma escritura, põe em movimento dois pólos que devem ser entendidos, ambos, como corpos fenomenais; a saber, o corpo que percebe e o que é percebido.

Quem nos ajuda também a organizar o pensamento por meio dessa noção de pólos distintos é o teórico alemão Wolfgang Iser, para quem a obra (literária) consiste numa espécie de terceira coisa²⁸ surgida da relação entre um pólo estético (onde aparece implicado o escritor) e um pólo artístico (onde aparece implicado o leitor). A relação que tenciona os dois pólos é, na concepção de Iser, um ‘ato’: o ato da leitura. Esse ato que faz nascer a terceira coisa (obra literária) pode muito bem ser aproximado à maneira como descrevemos a escritura a partir de Barthes. Diríamos mais: o ato de leitura materializa uma escritura através de um corpo fenomenal que sintetizando o escrito (marca de individualidade, organicidade, matéria) e a língua (História, relação com outras individualidades, cultura) dará origem ao gesto poético.

Exemplifiquemos: se Jakson Pollock aprimora a técnica de gotejamento evidenciando que o objeto que vai ser conduzido e imortalizado no museu não é mais um portador de gestos

²⁸ A opção pela palavra ‘coisa’ é motivada por razões que veremos mais adiante e que não têm a ver com o vocabulário de Iser, mas sim com o que elaboraremos a partir de Manoel de Barros.

representado, mas apenas um depósito de rastros que evidenciam gestos articulados quando da execução (pintura) do trabalho, agora pelo contrário são os gestos que instauram a evidência. Os movimentos, proposto por um leitor, usuário, observador, etc, materializam os objetos que, justamente por não mais se perpetuarem como objetos de arte a serem contemplados em museus, ou em palavras para serem recitadas, transferem a particularidade do literário para o gesto, para o movimento, e não mais para o seu rastro. E no caso específico das criações literárias em meio digital esse gesto está totalmente atrelado ao uso; a uma maneira de manipular os signos digitais.

3.2 DO OBJETO À COISA

Acreditamos já ter deixado claro que teorizar sobre a literatura que se faz em computador exige, antes de qualquer argumento, uma frequência de obras digitais. Isso, porém, não se aplica somente à literatura digital, pois como podemos constatar ao longo da história da literatura, bem como de sua teoria, antes de os estudiosos se dedicarem à reflexão teórica acerca da literatura (escrita ou falada), muito se leu e muito se experimentou dessa arte. Logo, uma postura semelhante deve ser adotada para se teorizar sobre criações literárias no meio digital.

Isso posto, a investigação que tentamos agora consolidar, e que deve culminar em contornos de uma poética para a literatura em meio digital, impõe-nos que toquemos não apenas com os olhos, mas com o corpo inteiro²⁹ esses significantes digitais, que optaremos por chamar também de coisas digitais.

²⁹ E no caso da literatura digital, precisamos ter em mente aqui a atuação dos periféricos do computador (*mouse*, teclado, captador de som, auto falante, *scanner*, *webcam*...)

Partindo da concepção, já exposta, de que literatura digital é aquela que não apenas foi criada, mas que também só pode ser lida em computador, como poderíamos estabelecer valores estéticos a ela senão nos pautando em reflexões que tomem como objeto as próprias coisas digitais (como as definimos mais acima)? Não poderíamos ousar qualquer opinião acerca de uma criação que se pretende artística sem nos deixarmos tocar pela dinâmica particular que essa criação tenta manifestar. E se deixar tocar pela dinâmica é, em grande medida, experimentar a materialidade da qual ela é feita.

Antes de estabelecermos os contornos de uma poética para essa literatura digital, é imprescindível nos desarmarmos dos conceitos já estabelecidos para a literatura (posto que esses conceitos foram elaborados para uma literatura com outra dinâmica material). Daí sugerimos como postura crítica para os pensadores da literatura digital uma orientação metodológica um tanto diferente das já estabelecidas fundamentações teóricas (tanto do impresso quanto do digital). Estamos pensando aqui no que Gaston Bachelard argumentou na introdução d'*A Poética do Espaço*: o filósofo disse em outras palavras que há algo de alegre e inapreensível na experimentação da poesia (seja pela criação ou pela leitura) que diferencia o poeta do filósofo. O primeiro ocuparia uma posição privilegiada dada a liberdade de se deleitar com o desconhecido, ao passo que o segundo só teria saída recorrendo à reflexão acerca dos fenômenos, dado que a fenomenologia se debruça sobre as desconhecidas ligações entre as diferentes naturezas.

Por isso nossa opção é reorientarmo-nos com os poetas Alberto Caeiro e Manoel de Barros, alicerçarmo-nos na filosofia de Merleau-Ponty, para então traçarmos caminhos possíveis para essa poética da literatura digital.

Atentemos ao que diz Alberto Caeiro num de seus *Poemas Inconjuntos*:

Não basta abrir a janela

Para ver os campos e o rio.
 Não é bastante não ser cego
 Para ver as árvores e as flores.
 É preciso também não ter filosofia nenhuma.
 Com filosofia não há árvores: há idéias apenas.
 Há só cada um de nós, como uma cave.
 Há só uma janela fechada, e todo o mundo lá fora;
 E um sonho do que se poderia ver se a janela se abrisse,
 Que nunca é o que se vê quando se abre a janela.

O poeta *guardador de rebanhos* evidencia um projeto de desaprendizagem antes da aprendizagem (ou até mesmo depois dela), um desaprender sempre; um exercício de desnudamento, de desarmamento do ser humano diante da natureza. Para compreendê-la o homem precisa se deitar “ao comprido na erva”, precisa habitar a paisagem e não apenas olhá-la da janela.

Caeiro não apenas versou com precisão as ideias que Bachelard, organizou mais tarde em sua fenomenologia poética. Ele também antecipou aquilo que, depois, o filósofo chamaria de situação privilegiada do poeta: “Com filosofia não há árvores: há ideias apenas.”

Acatando a sugestão feita por Bachelard de aproximar o poeta com sua liberdade de devaneio ao fenomenólogo, juntamos nesse trabalho as poesias de Alberto Caeiro e de Manoel Barros e a fenomenologia de Merleau-Ponty. A presença do filósofo na pesquisa não se deve somente às aproximações que o autor de *O Olho e o Espírito* propôs entre arte e filosofia, mas antes de tudo se deve ao fato de o autor não submeter a primeira à segunda.

Alberto Caeiro e Merleau-Ponty supririam provavelmente nossa vontade de fazer poesia e filosofia trabalharem juntas. Ambos se ocuparam das questões da visibilidade: o poeta por se empenhar numa poesia que mais queria fazer ver do que fazer entender: “Para ver as árvores e as flores./ É preciso também não ter filosofia nenhuma.”; o filósofo, por sua vez, por argumentar sobre o entrelaçamento do visível e do invisível. Ambos queriam a coisa por trás da coisa, queriam a profundidade por trás da superficialidade visível. Ambos perceberam que o invisível

não está em hipótese alguma se opondo ao visível, mas sim que um e outro coexistem e fundam a si mesmos.

O poeta falou de visibilidades. Convocou-nos a retirar as lentes da filosofia e abriremos a janela para o mundo sem tentarmos imaginar a paisagem que se mostrava lá fora. Precisávamos, antes de qualquer coisa, olhar; porém, não se tratava de olhar o que se mostrava na paisagem, e sim de sentir, com o corpo, o misterioso prazer que não estava lá, na paisagem, mas que era apenas inaugurado por ela.

Por sua vez, o filósofo d'*O Olho e o Espírito* e d'*O Visível e o Invisível* propôs apenas que nos deixássemos tocar pelas visibilidades entrelaçadas com o mundo (e com nós mesmos), para, a partir daí, entendermos o quanto essas coisas sensíveis aos olhos e ao corpo não passam de obstáculos que nos separam de uma profundidade invisível. Esta profundidade, que é o misterioso alvo do nosso desejo, tem sido chamada pelos pensadores ao longo dos anos de verdade, ou realidade. E acreditamos que, justamente por estar esparramado no invisível fundo do visível, é que esse mistério não pode ser contido; ele apenas pode ser percebido num instante muito pontual de desregramento. Assim é que pensamos a experiência estética (independente da linguagem pela qual ela comunica: verbal, plástica, oral, sonora...) e continuamos pensando, quando a proposta é refletir sobre ela diante do computador.

No entanto, embora percebamos, com Alberto Caeiro e Merleau-Ponty, o quanto poesia e filosofia podem trabalhar juntas, notamos ainda que, mesmo com a liberdade do devaneio, o poeta dos rebanhos parece contribuir para nossa pesquisa na proposição de uma postura crítica, ou método (“deitar-se ao comprido na erva”), o que, para nossa empreitada, é apenas uma boa intuição. Falta-nos, nessa tentativa, um poeta que não apenas concorde com o método proposto por Caeiro, mas que também, e acima de tudo, aplique-o deitando seu eu lírico na erva da natureza sobre a qual se pretende escrever. Escolhemos para isso Manoel de Barros.

O projeto poético de Manoel de Barros gira em torno da reatribuição de valores ou funções para os objetos descartados, desusados. Matéria de poesia para o poeta são os restos, as sobras, as coisas deixadas pra trás, ou esquecidas mesmo, as coisas já sem utilidade. A esses objetos aparentemente inanimados Manoel de Barros chamou desobjetos.

No argumento apresentado na abertura de *Memórias Inventadas*, o autor deixa claro sua busca pelo melhor método (e a aproximação com Alberto Caeiro é evidente): o poeta do barro se refere a uma comunhão com a natureza; pare ele, comungar é melhor que comparar – e podemos ler: comungar é melhor que imitar. Nisso estão de comum acordo Caeiro e Manoel de Barros, porém este deitou seu poeta, eu lírico, de barriga no chão para misturá-lo de veras às sujeiras e aos insetos.

Sugerindo que a postura do poeta, ou melhor, que a voz do poeta, deveria se assemelhar à postura e à voz de uma criança, o eu lírico de Manoel de Barros embarcou-se junto aos grilos, lesmas e formigas para perceber aquilo que apenas um espírito desarmado e infantil seria capaz de perceber. Manoel faz sua voz poética se pronunciar dali, do chão.

Sendo assim, ambos os poetas interessam para nossa forma de tentar entender a literatura feita em computador, pois se o primeiro abriu a janela e teve coragem de olhar e reconhecer na paisagem a experiência transcendental, o segundo atirou o menino poeta paisagem adentro em busca da expressão.

Ouçamos um pouco a voz desse poeta menino:

Uso a palavra para compor meus silêncios.
 Não gosto das palavras
 fatigadas de informar.
 Dou mais respeito
 às que vivem de barriga no chão
 tipo água pedra sapo.
 Entendo bem o sotaque das águas.
 Dou respeito às coisas desimportantes

e aos seres desimportantes.
 Prezo insetos mais que aviões.
 Prezo a velocidade
 das tartarugas mais que as dos mísseis.
 Tenho em mim esse atraso de nascença.
 Eu fui aparelhado
 para gostar de passarinhos.
 Tenho abundância de ser feliz por isso.
 Meu quintal é maior do que o mundo.
 Sou um apanhador de desperdícios:
 Amo os restos
 como as boas moscas.
 Queria que a minha voz tivesse um formato de canto.
 Porque eu não sou da informática:
 eu sou da invencionática.
 Só uso a palavra para compor meus silêncios.
 (Poema IX, *O Apanhador de Desperdícios*)

Para pensar as coisas digitais que ocupam o espaço virtual tentando inaugurar experiências estéticas, precisamos sobremaneira desse desaprendizado teórico e desse entrelaçamento com a diferente natureza digital, conforme sugestões dos poetas acima.

Porém, o desaprendizado não deve ser entendido apenas como um esforço inicial que, após ter nos desprendido dos conceitos pré-estabelecidos, cumpre seu papel e nos deixa livres para a reconceitualização das coisas; ele está implicado no aprendizado tanto quanto um espelho impõe uma natureza invisível pra si ao fazer explodir na sua visibilidade todo um mundo refletido que nunca é ele próprio. Ou seja, reaprender com a natureza e ressignificar os desobjetos dialoga com o movimento a que Merleau-Ponty, através da noção de reversibilidade, chamou de entrelaçamento do visível com o invisível. E essa aproximação entre as arquiteturas poéticas de Caeiro e Manoel de Barros com as teorias do invisível merleau-pontyano não revela um diálogo entre categorias filosóficas e experiência poética, mas revela sim que os três se ocupam do mesmo fenômeno; que, no nosso modo de entender, define o acontecimento poético.

Uma diferença, porém, ainda deve ser mantida (para não desrespeitarmos a intuição de Bachelard): o filósofo conceitua a expressão, enquanto os poetas apenas expressam³⁰.

Em *A Prosa do Mundo*, livro em que se debruça sobre a linguagem, Merleau-Ponty deixa explícita a escolha de se aproximar da arte para modelar os argumentos. O objeto ao qual o autor se refere na relação de aprendizagem é o objeto artístico, que, ao ser percebido por um eu (receptor), inaugura uma experiência menos dicotômica (sujeito/objeto) que ambígua (eu/outro).

A ambiguidade da experiência estética, bem como de toda experiência fenomenológica, aparece mais radicalmente argumentada em *O visível e o invisível*, livro em que Merleau-Ponty elabora a ideia de entrelaçamento (quiasma) a partir de um elemento chamado carne. Este elemento complexifica as noções de tempo e espaço estabelecendo um quiasma entre os corpos fenomenais (eus e outros) a ponto de não sermos mais capazes de afirmar quem transforma o quê.

Nessa esteira de aprender com o objeto, Merleau-Ponty parece se aproximar mais de Manoel de Barros do que de Caetano, pois, para as coisas da reaprendizagem proposta pelo segundo poeta, o primeiro inventou até mesmo um nome, desobjeto, o que evidencia o quanto um está mais para a teoria e o outro para a prática (ambas indispensáveis) dentro daquilo que queremos assumir como nova orientação crítica para a literatura digital.

Os desperdícios que Manoel de Barros insiste em fazer seu poeta menino apanhar explicitam não apenas uma vontade de aprender com os restos, mas também demonstram uma necessidade de rearranjo das coisas silenciadas. Vejamos o que ele nos fala no poema *Desobjeto*, de *Memórias Inventadas*.

O pente estava próximo de não ser mais um pente, estaria mais perto de ser uma folha dentada. Dentada um tanto que já se havia incluído no chão que nem uma pedra um caramujo um sapo. Era alguma coisa nova o pente. O chão teria comido logo um pouco

³⁰ Paul Ricoeur já se referira a isso ao refletir sobre o tempo na narrativa: dizia ele, em outras palavras, que o filósofo tenta chegar a uma verdade sobre o tempo se perguntando o que é o tempo, enquanto o prosador simplesmente coloca o tempo em movimento dentro da narrativa.

de seus dentes. Camadas de areia e formigas roeram seu organismo. Se é que um pente tem organismo.

O fato é que o pente estava sem costela. Não se poderia mais dizer se aquela coisa fora um pente ou um leque. As cores a chifre de que fora feito o pente deram lugar a um esverdeado a musgo. Acho que os bichos do lugar mijavam muito naquele desobjeto. O fato é que o pente perdera sua personalidade. Estava encostado às raízes de uma árvore e não servia mais nem para pentear macaco. O menino que era esquerdo e tinha cacoete pra poeta, justamente ele enxergara o pente naquele estado terminal. E o menino deu pra imaginar que o pente, naquele estado, já estaria incorporado à natureza como um rio, um osso, um lagarto. Eu acho que as árvores colaboravam na solidão daquele pente.

Trata-se de aprender, ou desaprender, com o objeto e rearranjar o que está (des)locado, ou simplesmente posto. Mais ainda, trata-se de desobjetivar os aparatos tomados como matéria de poesia a ponto de eles não mais servirem para determinada função cultural, ou não mais terem um sentido, para restituir-lhes assim a condição de coisa.

Voltar a manipular materialidades como coisas – estado anterior ao do objeto (que já é um instrumento atravessado por uma função, com um uso bem definido)³¹ – é o desejo materializado nos versos do poeta matogrossense. Para ele, claro, essa materialidade que deve ser reconduzida à condição de coisa é a linguagem, a palavra. No nosso caso, são as coisas digitais (verbivocovisual).

Notemos que o desafio a que se lançam os dois autores está permeado de uma dificuldade maior do que a nossa diante da literatura digital: se Caeiro fala de uma comunhão com a natureza para melhor descrevê-la, se Manoel de Barros deita seu poeta no chão, como um menino que brinca, para falar sobre insetos, ambos o fazem no esforço de ressignificar aquilo que de certa maneira já foi significado e hoje descansa em alguma verdade despida de poesia.

³¹Deixemos claro, uma vez mais, de que forma estamos lançando mão desses termos: 1) ‘coisa’ deve ser entendida aqui como materialidade perceptiva que ainda não pode ser definida pela relação de um corpo físico, percebido, com o homem; 2) objeto, por sua vez, seria a coisa tomada após a relação do corpo físico percebido com o homem, de tal maneira que já se pode apontar para uma função ou um uso da coisa. Sabemos que as definições mais contemporâneas para “coisa” apontam para uma reflexão da mesma se definindo a partir da ação que se pratica com ela, a coisa. Mas acreditamos que isso aproximaria em demasia os termos ‘coisa’ e ‘objeto’, dado que ambos estariam amarrados à ação. Preferimos uma noção mais próxima de Kant, para quem a “coisa” independe das relações que envolvem um plano subjetivo, ou de consciência.

Nosso desafio talvez seja menos árduo se partirmos desde já das intuições dos poetas, pois o que nos cabe é manipular as coisas digitais para nos familiarizarmos ou formarmos os signos inerentes a esse próprio meio; e não, como os poetas citados, voltar do objeto à coisa para ressignificar a natureza da poesia. Nós não precisaríamos fazer essa volta do objeto à coisa se aceitássemos manipular as estranhezas digitais como quem começa a se deparar com marcas, rastros, enfim, coisas passíveis de se tornarem signos. Porém, como é natural para qualquer período de transição de fenômenos culturais, nada mais esperado que durante um tempo nos agarremos aos paradigmas dos signos impressos e tentemos transferir parte de suas determinações para os signos digitais.

Entretanto, já é chegada (ou passada?) a hora de atentarmos aos paradigmas do próprio meio digital. É nesse ponto que temos a aprender com os dois poetas e com Merleau-Ponty.

Caeiro critica uma primazia filosófica na compreensão do mundo, ou da poesia, e com isso parece sugerir uma forma de conhecimento mais contemplativa, mais ligada à forma como se vê e não como se pensa o mundo. Sua sugestão, “deitar-se ao comprido na erva”, parece apontar para a ideia da percepção com o corpo e não para a explicação metafísica da natureza. Ainda assim, essa imagem parece apontar para uma ideia. O poeta sabe dizer o que é para ser feito, mas não faz.

Já Manoel de Barros parece aplicar a sugestão de Caeiro. Ele atira o corpo da voz poética para a natureza, para que a poesia nasça nele, para que a materialidade linguística (poesia) ensine a ele algo sobre o mundo, ou sobre ela mesma. Esse parece ser o ponto de Merleau-Ponty. Para o filósofo, a linguagem expressiva (parole) está implicada num gesto, que por sua vez exige a ocupação de um lugar. A linguagem nesse caso não representa um pensamento, ela se revela enquanto pensamento na própria materialização, ou seja, um sujeito falante objetifica

pensamentos ao enunciá-los. Pensamentos e palavras estão entrelaçados num corpo materializado na enunciação, e esse processo de materialização se dá no gesto da linguagem (*parole*).

É dessa forma que entendemos o projeto poético de Manoel de Barros; não apenas uma linguagem que se dá no corpo, mas uma linguagem que se revela como corpo e não como uma via de acesso para um plano de ideias.

Linguagem, para esses dois pensadores (o do verso e o da filosofia), não consiste num instrumento que comunica uma ideia, mas sim num corpo que só existe a partir de uma ocupação, de um gesto.

Assim sendo, depois de aprender com os poetas e o filósofo acerca de outro modo de refletir a arte e a literatura, quando transbordada para o meio digital, concentremo-nos na literatura hipermidiática.

Não se trata de aceitar todas as estranhezas, ou coisas digitais, e se esforçar na tentativa de estabelecer significações para as mesmas, pois se assim afirmássemos estaríamos indo ao encontro da fenomenologia da consciência constituinte (Sartre). Estamos apenas afirmando que, diferente do que pensam alguns, a aproximação da linguagem verbal a outros signos (do ambiente virtual) não faz da criação e da fruição digital uma manifestação extremamente permissiva e, por isso, sem rigor – como querem aqueles que zelam sempre pela manutenção das categorias já estabelecidas para a literatura (como se as categorias não fossem passivas de revisão, ou mesmo de reconfiguração)³². Estamos apenas tentando entender que as coisas excessivas, ou abusivas, não passam de desperdícios sobre os quais ainda não jogamos luz suficiente, e que, portanto, permanecem em silêncio.

³² Essa é a postura de quem toma a literatura digital como objeto de observação, mas que só se esforça em aplicar os conceitos da literatura impressa e verificar se os mesmos ainda operam nessas criações feitas em computador; e, conseqüentemente, afirmar se são ou não dignas de serem chamadas de literatura.

Claro, não queremos aqui levantar a bandeira da generosidade e sermos coniventes com experimentações despropositadas, ou melhor, empreitadas no meio digital que não se preocupam em perceber que há uma dinâmica diferente a aprender e que por isso se limitam a usufruir das potências de iteração (repetição) e hiperligação do computador. Animar poemas visuais arquitetados para folhas de papel, ou festejar o inacabamento da obra criando assim espaços de interação para que o leitor participe do acabamento, ainda é muito pouco para se delinear perfis de poética no meio digital, embora seja um começo da compreensão da dinâmica desse espaço.

O que estamos querendo afirmar é que a reflexão acerca dessa estética passará sempre pela compreensão da linguagem que agora se manifesta também por meio de outras formas além da verbal. Aprender sobre esses outros sistemas sónicos e como eles tentam inaugurar experiências estéticas parece um caminho óbvio, porém, isso nos exige que reconsideremos coisas bastante solidificadas no que respeita ao conhecimento literário. Afinal, nem todo mundo está disposto a colocar em questão novamente seus conhecimentos sintáticos, morfológicos e semânticos, caso seja exigido. Se expusermo-nos a esse aprendizado com o espaço e tempo do digital, percebermos e compreendermos as diferentes gramáticas da expressão desse meio, que nos coloca outros signos para operar junto com o verbal, estaremos mais aptos a apanhar e avaliar, dentre as coisas digitais que vêm sendo experimentadas com fins artísticos, quais as úteis e as inúteis para determinada fruição.

Muitos aceitam a noção de escritura derridiana sem se darem conta do preço bastante alto a ser pago em tal concepção. Embora tenhamos proposto a noção de escritura atrelada ao grau zero barthesiano, conforme descrito acima, reconhecemos a precisão da tese de Derrida (ano) no que diz respeito ao emparelhamento das materialidades fônica e gráfica como rastros que alimentam a busca do inapreensível. Porém, essa tese exige um aprendizado acerca do fenômeno

inaugurado pelas diferentes materialidades, bem como a aceitação de que o fenômeno não seja determinado pela materialidade.

Alberto Caeiro e Manoel de Barros nos ajudam a entender que a poesia não está apenas na materialidade fixada num papel ou num objeto, embora seja, claro, sempre inaugurada pelas marcas deixadas num objeto (versos). Poesia tem a ver também com o inapreensível, com o invisível, com um jeito de estar no mundo. A linguagem não está na materialidade que a evoca, mas sim no movimento das visibilidades que se apresentam em diferentes formas. Merleau-Ponty já disse que se tentarmos encerrar entre os dedos algo a que se possa chamar de linguagem, ou de poesia, surpreenderemo-nos ao abrirmos as mãos, dado que não avistaremos ali mais que inanimadas formas sem poesia e, para nossa forma de entender, sem linguagem. E isso por que estaríamos abdicando de ocupar um espaço de linguagem (à feição do que diz Merleau-Ponty sobre a *parole*), que, por sua vez, queremos atrelar a um uso.

O *Homem Andando*, de Rodin, não alcança o efeito de movimento no bronze esculpido pelo artista, mas sim na retenção do movimento. A estátua parada inaugura uma linguagem por trás do bronze que nos faz antever o movimento e, portanto, acreditar, ou, simplesmente perceber o deslocamento do homem. O homem não anda no objeto de bronze, mas sim na linguagem inaugurada pelo posicionamento das pernas. Se há algo de poético numa estátua como essa devemos isso à linguagem, pois é ela que não deixa o homem parar no bronze, é nela que se mostra o passo que o homem ainda não deu, bem como o passo já dado. Ela é a corporificação de um gesto de expressão, o do artista. O que recuperamos desse gesto nunca é a enunciação propriamente dita, mas apenas um traço, ou um perfil, do estilo que o artista imprimiu à sua expressão.

Assim entendemos a linguagem expressiva, poética. Assim entendemos o projeto poético por meio do qual Manoel de Barros quer fazer as coisas saltarem dos livros que escreve. Assim queremos entender o universo poético do hipermídia.

Entretanto, é importante deixar claro que, em hipótese alguma, queremos reduzir o projeto poético de qualquer escritor à teoria literária ou à filosofia. Apenas aceitamos a proposta merleau-pontyana de tentar fundamentar as pesquisas conceituais a partir da arte (no caso, a literatura), pois, conforme alertou Bachelard, o devaneio do poeta lhe dá liberdade para voos mais ousados. E se nossa ambição é teorizar, por que não pegarmos carona com ele, o poeta?

Por tudo isso é que falamos sempre em frequentar a literatura feita no meio digital. Aventurar-se em meio às coisas digitais, inventando e reinventando a crítica dessas literaturas, consiste em contribuição maior para essa modalidade artística, que ensaia arrebatamentos poéticos em computadores, do que se nos postássemos no extremo oposto, juntando-nos aos que preferem zelar pela manutenção dos conceitos e categorias já tradicionalmente firmados para a literatura.

Da mesma maneira, não podemos reduzir toda a reflexão sobre a estética digital ao simples contato com a materialidade a partir da qual uma experiência foi iniciada, pois, já afirmamos acima, essa matéria sobre a qual a linguagem se encarna apenas inaugura o fenômeno estético, mas não o retém reivindicando para si o direito de definir uma experiência como literária, ou plástica, ou sonora, etc. A importância em ocupar o lugar do gesto, habitar e usar a matéria para aprender sobre sua dinâmica de expressão está em buscarmos o que há de poético no fundo invisível das coisas digitais, ou melhor, na invisibilidade inaugurada pelas coisas digitais. E essa busca não pode se dar de outra maneira que não pelo uso desses espaços expressivos.

3.3 CRISE DA CONTEMPLAÇÃO, RECONFIGURAÇÃO DA EXPERIÊNCIA, VIDA E ARTE

O novo flâneur
navega
num informático oceano
feito de simulacros
de imaginadas redes de sentido

Olha o écran
o novo espelho
que figura e desfigura
o seu medo maior

Onde é que há
um espelho que tranqüilize?
A imagem é só ela:
uma constelação de impasses
um palimpsesto
feito de interfaces

(Anna Hatherly, *O novo flâneur*, II)

Muito se falou, e ainda se fala, sobre a crise da experiência quando o que está em pauta é a produção e a vivência literária contemporânea e moderna. De fato, os ensaios benjaminianos nos traduzem com bastante força e lucidez as tensões desencadeadas na (e pela) literatura por uma sociedade moderna em transformação.

Passadas, porém, algumas décadas, surpreende que parte da crítica literária não apenas aceite a noção da crise da experiência como uma atmosfera que paira no ar, como também tente buscar no *flâneur*, descrito também por Benjamin, a possibilidade de resgatar alguma experiência na literatura contemporânea.

O argumento que queremos desenvolver aqui parte do princípio de que, mesmo que aceitemos a crise da experiência como uma sensibilidade crítica vigente, não podemos tentar

resistir a essa crise (ou transformá-la em outra coisa) recorrendo à contemplação lírica que o filósofo alemão tão bem percebeu em Charles Baudelaire.

O cisne que outrora sofria para se deslocar e se adaptar ao frio e duro chão da cidade transformada pela Modernidade não caminha mais pelas megalópoles. Aquela imagem com a qual Baudelaire anunciou uma experiência em crise, segundo Benjamin, deu conta de explicar uma angústia e uma transformação que, embora carreguemos como herança, não mais nos pertence; ou não mais nos serve para elucidarmos as crises do nosso tempo.

Se formos pensar ainda num *flâneur*, teremos que fazê-lo a maneira de Anna Hatherly (epígrafe acima), pois, num tempo em que a literatura começa a lançar mão também das escritas digitais, num transbordamento de meio, o exercício contemplativo da *flânerie* passa a concorrer com o exercício do uso. As escritas que se propõem a partir do computador exigem do leitor, ao menos de início, muito mais um esforço de uso do que de contemplação.

Em certa medida, essa reflexão já vem sendo instigada no Brasil desde as experiências com artes plásticas de Lygia Clark e Hélio Oiticica, por exemplo. Porém, a primazia do uso, ou de uma poética do uso, consolida-se na criação digital. Esta pode nos revelar o quanto a ‘contemplação’ cede espaço aos ‘procedimentos’ no que diz respeito à criação literária do nosso tempo³³. Desde meados da década de 1990 poetas e artistas brasileiros vêm se dedicando à criação digital e nos elucidando algo sobre essa diferente ordem da poética que parece se voltar mais à usabilidade e às exigências de um público envolvido com os elementos da contemporaneidade, sobretudo a internet. Uma crítica que se queira estabelecer para essa produção literária deve levar em conta a sugestão de Alberto Caeiro, já mencionada acima, de

³³As diferenças entre a leitura-contemplação e leitura-uso serão mais bem esclarecidas no próximo capítulo, “Literatura em uso”, sobretudo no subcapítulo 4.3, “O uso que reconfigura a contemplação”.

“deitar-se ao comprido na erva”, para não cometer os mesmos equívocos que vemos nos críticos que se apropriam dos escritos de Benjamin nessa tentativa de reocupação da experiência. Esses críticos que beiram a nostalgia, da qual o filósofo alemão e Baudelaire estavam, podemos dizer, livres, negam-se a enxergar que a experiência sobre a qual tanto falam talvez não seja mais a descrita por Benjamin e sim a cantada por Anna Hatherly.

A exigência com a qual queremos nos comprometer aponta para um libertar-se da noção nostálgica de experiência para que, a partir da experimentação hipermidiática da literatura, se reconfigure a própria noção de experiência, que nos tempos atuais pode ter mais a ver com uma fenomenologia do que unicamente com o fio de uma história narrada e compartilhada por uma coletividade, como quis Benjamin.

O passo determinante nessa retomada da questão da experiência é entendermos que, embora estejamos falando aqui da utilização do hipermídia para a proposição de objetos de arte, bem sabemos que ele (hipermídia) – assim como o papel, o barro, as cores e os espaços arquitetônicos – não foi desenvolvido para a fruição estética. O computador começou a ser desenvolvido como um instrumento de trabalho com grande capacidade para processar e armazenar informações. Agora ele já se consolidou como um instrumento de comunicação (e isso foi viabilizado pela criação da WWW, em 1989).

A consolidação do computador como instrumento de comunicação fez com que ele passasse a participar de nossas vidas na condição não apenas de ferramenta, mas também na condição de fonte “inesgotável” de informações. Não obstante, a primeira década do século XXI já testemunhou outro fenômeno decorrente dessa conexão dos computadores em rede, a saber, o fenômeno cultural da proposição de conteúdos; ou seja, se antes a grande potência e sedução da máquina estava na capacidade de recuperar conteúdos (*haja vista sites* de buscas de conteúdo),

hoje uma das utilizações mais bem aproveitadas da internet é a elaboração individual dos conteúdos como por exemplo os sites de relacionamentos e os blogs que têm se prestado muito bem para a formação, ou melhor, ficcionalização de individualidades, por meio de perfis, ou de propagação de conceitos – e disso o mercado, a indústria e os políticos têm se servido muitíssimo bem).

Com o passar desses acontecimentos, surgiu o termo cibercultura. Cunhado editorialmente por Pierre Lévy, o conceito vem sendo compartilhado entre muitos críticos que refletem acerca da sociedade e da tecnologia. A ideia tem a ver com uma sociedade que vê nascer em seu próprio seio uma forma de relacionamento humano e cultural permeada pelos aparatos telemáticos.

O termo cibercultura nos parece instigante na medida em que revela um período de transição cultural. Uma cultura que, por não evocar ainda uma totalidade estabelecida, necessita de adjetivação (uma cultura ciber); assim como a comunicação, também busca ainda suas possíveis definições apoiando-se em qualificadores do tipo mencionado (comunicação digital, por exemplo).

A comunicação talvez já esteja um passo à frente no que diz respeito a prescindir do qualificador que a distingue, pois não precisamos mais usar a expressão “comunicação digital” se quisermos evocar as formas digitais de comunicação na sociedade atual. Dito de outro modo, não precisamos mais discriminar os aparatos da comunicação (telefone, rádio, TV, fax, correio, e-mail, SMS, etc) para sabermos que estamos falando também de computador quando enunciamos o termo “comunicação”. O mesmo queremos afirmar em relação à arte. A maneira como algumas pesquisas abordam as literaturas digitais, como as citadas no primeiro capítulo, e as que aparecerão no próximo, por exemplo, já apontam para a forma como o meio digital incorpora os meios e possibilidades dos meios tradicionais; logo, podemos falar de arte e nos referirmos também à arte digital.

No caso da cibercultura, acreditamos que por algum tempo seu emprego ainda seja de grande valia, mas também não devemos nos espantar se dentro de alguns anos, a exemplo do que ocorre com a “comunicação”, conseguirmos vislumbrar os aparatos telemáticos diante do simples enunciado “cultura”, ou “relacionamento humano”.

Não estamos com isso apontando para uma espécie de sedimentação dos fenômenos culturais, apenas chamamos atenção para o fato de que esses instrumentos, artificialmente desenvolvidos para a comunicação, se enraízam de tal maneira nas relações que a comunicação instaura que se torna dispensável o emprego do termo qualificador (digital, ou ciber). E, eis o ponto a que queremos chegar: esse enraizamento dos aparatos da comunicação no próprio conceito de comunicação se dá única e exclusivamente pelo **uso** que fazemos dos aparatos; pois ele, o uso, propicia um entrelaçamento (condição de existência propriamente dita) dos meios com o fim.

Pois bem, mesmo não enveredando pelo caráter comunicativo da arte, não podemos desconsiderar o empenho arquitetado nesses meios (hipermídia) para favorecer a comunicação. O que distingue o nosso tipo de análise das análises empreitadas por técnicos e cientistas que também investigam o meio digital é que estes encaram a usabilidade como uma forma de melhor organizar o aparato técnico (instrumento) para que ele seja mais bem aproveitado por um usuário. Nós, diferentemente, precisamos nos lançar ao uso para melhor compreender a dinâmica espaço-temporal do meio digital e a partir dessa participação aprendermos acerca de sua região limítrofe, que é a região da qual se ocupa o artista.

Essa busca pela região limítrofe não consiste em exclusividade da análise em artes digitais, ela se aplica ao entendimento da arte em geral. O poeta que se dedicou até então à composição em papel, por meio da expressão verbal, também procurou, na região limítrofe do verbo, um grau de distorção suficientemente capaz de inaugurar uma experiência estética. O

mesmo faz o fotógrafo com sua lente, o escultor com o barro, o pintor (pós-fotografia) com as tintas, e assim por diante.

Apropriar-se de uma materialidade, ou de uma tecnologia, para expressar algo consiste, dentre outras coisas, num trabalho de identificar e transgredir os limites e as funções para as quais a materialidade em questão (palavras, tintas, barro, etc) está voltada. Sugerimos acima que se volte do objeto à coisa para ressignificar, ou reinventar, os signos. Essa volta ao que chamamos, junto com Manoel de Barros, de desobjeto tem relação estreita com a transgressão e reinvenção dos limites do material que se toma para trabalhar (no caso do eu lírico do poeta, para brincar).

A distorção do programa principal para o qual determinado objeto é arquitetado (palavras para comunicar) instaura uma experiência estética (vivida por meio da leitura) e confirma certo valor artístico à intervenção feita (poesia). É o que se faz recorrendo à retórica, ou, até mesmo, às figuras de linguagem.

Mas voltando à usabilidade: ela não aparece para nós como uma forma de entendermos determinado aparato técnico e sua melhor serventia às necessidades humanas. Ela se revela importante para o estudo de arte na medida em que a entendemos como espaço-tempo de convivência dos aparatos técnicos (escrita digital) com os homens. Ela é a condição de fruição no hipermídia.

Tomemos como exemplo um garoto de 14 anos comprando uma guitarra na internet. Não é difícil imaginarmos que, passados poucos minutos, o menino tenha visto imagens do instrumento, ouvido os tons e afinações do mesmo, inserido os dados do cartão bancário do pai num campo de preenchimento, marcado um cinema com a namorada no MSN, imprimido, ou salvo, o comprovante de pagamento referente à compra do instrumento e baixado as fotos do último sábado na praia com os amigos do bairro.

A quase naturalidade com que esse garoto se desloca pelos meandros da interface digital para resolver “problemas”, divertir-se e agendar suas atividades da semana só faz saltar aos olhos o quanto a comunicação (a escrita) dos instrumentos telemáticos está internalizada e o quanto sua gramática (a dinâmica do computador) está digerida por ele. Assim como a geração nascida nos anos 1980 cresceu tendo o telefone e a televisão como instrumentos de comunicação, e esses não lhe causavam espanto, a geração nascida a partir de meados dos anos 1990 parece não estranhar muito os apetrechos telemáticos.

Não podemos com isso afirmar que o garoto esteja inteiramente aparelhado para a fruição estética. Mas e o contrário, poderíamos afirmar? Acreditamos que não. Queremos dizer apenas que a criação artística, quando migrada para dentro do espaço do computador, continua o movimento de descida do trono erguido pela contemplação e pela metafísica, iniciado no início do século XX, para, a partir de então, misturar-se a um jeito de se movimentar no espaço (o digital). Dito de outra maneira, a poética dos escritos artísticos que se apresentam em computador pode estar bem mais próxima do menino de 14 anos comprando sua guitarra na internet que queiramos imaginar.

Essa estreita relação que volta a ocorrer entre arte e comunicação decorre da apropriação que artistas e poetas vêm fazendo das escritas digitais cuja gramática os meninos já dominam.

Sendo assim, se o fim da ‘experiência’ apontado por Benjamin está atrelado a uma história que não se compartilha mais entre indivíduos ligados por um fio condutor numa coletividade temporal, não estaríamos nós diante dessa reintrodução e reaprendizagem do indivíduo na escrita, resignificando a ‘experiência’ por meio desse fenômeno que reaproxima comunicação e arte?

Deixemos claro de uma vez por todas que não se trata de fundir arte e comunicação, mas apenas de reconhecer que, historicamente, estamos vivendo uma reaproximação entre ambas e

que, novamente, a distinção de uma e outra se dará na forma como o artista procura explorar a região limítrofe dessa tecnologia.

Tanto a comunicação quanto a arte hipermidiática oferecem escritas ao uso. No que diz respeito à segunda, a diferença estará onde sempre esteve, ou seja, na forma como as escritas arrebatam o leitor-perceptor por meio de intervenções expressivas.

Nota-se que isso não é diferente na literatura impressa, pois, para escrever um soneto, o poeta passa pelo mesmo esforço de transformação (ou deformação) do material verbal em algo que seja expressivo e não necessariamente comunicativo. Mas não é isso que queremos apontar. Nosso dedo quer apontar agora não para o que distingue, mas sim para o que aproxima a arte e a vida por meio dessa diferente forma de se comunicar. E o que as aproxima é o uso. Vamos ver isso, entre outras coisas, neste próximo capítulo.

4 LITERATURA EM USO

Eis o capítulo em que devemos ocupar o espaço-tempo do digital para organizarmos o que estamos querendo apontar como principal elemento poético das literaturas digitais. Vamos às criações.

Começemos pelo site *Desvirtual*, de Gisele Beiguelman, fruto de um projeto-obra chamado *o livro depois do livro*, criado em 1999 e que continua sendo alimentado até os dias de hoje (ver em <http://www.desvirtual.com/thebook/portugues/projeto.htm>). O trabalho em questão consiste, segundo sugestão da própria autora, num grande hipertexto que deseja ser *O Livro de Areia* de Borges; algo derridiano (*Escritura e Diferença*), talvez *Le livre*, de Mallarmé. Textos e imagens entendidos como lugares interligados em rede materializando a metáfora de Borges.

Uma grande prateleira repleta de link's para diferentes hipertextos e *sites* que abordam não apenas a reflexão, mas também o labor criativo e a leitura de literatura e arte no meio digital. Vários dos link's conduzem a trabalhos que corroboram, ainda segundo a autora, a ideia de escritura derridiana, que por sua vez deve reunir-se estruturalmente numa dinâmica borgeana (*O Livro de Areia*). O processo de composição artística também é trazido à tona por meio de link's que nos levam até programas de editoração de hipertextos (Storyspace – um editor de hipertextos) e de montagens automáticas de poesias (e-dork – um mecanismo automático de composição de poemas, que surgem a partir da inserção de substantivos, adjetivos, preposições, verbos e advérbios num dado campo de preenchimento), só para citarmos dois exemplos. Encontramos também ligações para *thesaurus* e outras fontes de referência.

Dividido em seções (*Livro de Areia; Zona de Atrito; Máquinas de descrever; Máquinas de Ler; Obras Coletivas e Digitálias*), o site materializa ideias, sonhos, desejo de ver concretizado o que antes só aparecia sugerido ou ficcionalizado.

Embora alguns dos endereços linkados no site de Gisele Beiguelman já não estejam no ar (dada, dentre outras coisas, a longa data em que essa estrutura vem sendo arquitetada), acreditamos que a importância de um projeto-obra como este está no fato de que a autora bem intuiu que teorizar acerca do hipermídia é teorizar no e com o hipermídia.

O site, que estabelece conexões entre textos, programas de edição e criação, bem como expõe vídeos de artes visuais e digitais, revela não apenas uma reflexão que aponta para um lugar, mas tenta mostrar o próprio pensamento-lugar. Em vez de compor uma tese ela elabora um site, e as pesquisas da autora, desde a implementação da ideia (1999) até os dias atuais, continuam dando corpo a esse lugar em que a teoria e a criação de Gisele Beiguelman se mostram.

A autora, que não distingue o espaço de expressão criativa do espaço de argumentação teórica (algo que já podemos acompanhar desde as vanguardas europeias), opta hoje por não se referir mais a uma arte digital, mas sim a uma arte contemporânea pós-tecnologia-digital. Essa forma de pensar e agir, confirmada no *Desvirtual*, parece-nos bastante emblemática do que falamos acima acerca de uma sociedade que internaliza seus instrumentos a ponto de não mais termos que qualificar com adjetivos o tipo de comunicação, cultura, ou arte que se esteja praticando.

Não raro, deparamo-nos com críticas disparadas das ciências humanas (historiadores, sociólogos ou antropólogos) que nos repreendem por não estarmos respeitando determinadas terminologias que apontam para as diferenças culturais e para as exclusões definidas em trabalhos etnográficos. No entanto, não resta dúvida de que o nosso trabalho consiste, muitas vezes, em correr atrás dos fenômenos culturais para propormos o mínimo de estabilidade para práticas que simplesmente não necessitam de terminologia ou classificações para acontecer. Se hoje as pessoas se relacionam virtualmente, trabalham, compram e vendem, planejam e organizam

viagens, baixam e armazenam conteúdos, produzem seus próprios conteúdos, inventam artes, reinventam-se, etc., por meio do (ou com o) computador, elas não dependem dos nomes ou destinos que propomos para isso tudo para continuarem fazendo parte e ajudando a desenvolver essa diferente forma de estar no mundo. Por isso, as intuições e o trabalho de Gisele Beiguelman nos parecem bastante elucidativos no que respeita à demonstração do mundo sobre o qual tentamos refletir quando pesquisamos qualquer coisa na interface homem-tecnologia digital.

O site *Desvirtual* é mais do que um objeto de arte oferecido ao uso, é uma completa demonstração da diferente forma de trabalhar nesse espaço onde a primazia é o uso. As diferentes criações digitais que nele estão hospedadas e que apontam para uma poética da usabilidade, segundo nosso argumento, não são mais instigantes à reflexão que o entorno que as oferecem ao público, pois nele, no entorno, está todo o debate.

A estante (botão na barra superior do site) que nos oferece o *Desvirtual* não visa a sistematizar, ou classificar, um estudo teórico e historicizar uma atividade artística; visa apenas a mostrar onde e como os trabalhos artístico-tecnológicos estão. A expressão teórica e criativa de Gisele Beiguelman não aparece compendiada numa obra sua apenas, mas sim aparece no justo lugar onde ela acontece, ou seja, na participação com outras expressões teóricas e criativas que habitam o ciberespaço.

Nesse sentido, ela não está sozinha, pois as bibliotecas que hoje hospedam a arte digital possuem essa mesma dinâmica. O que nos salta aos olhos como intuição nesse trabalho específico é a percepção de que a própria biblioteca (hospedeira das obras) nesse espaço-tempo já deve ser tomada como obra. E com isso começamos a nos dar conta da primazia do uso; uma primazia que é imposta pelo meio que hospeda os trabalhos, o digital, e não pelos objetos artísticos, como no caso das vanguardas, que já propunham o uso dos objetos de arte.

O uso é uma condição que já se impõe antes mesmo que cheguemos ao objeto intencionalmente artístico: adentrar um espaço “físico”³⁴ que comporta uma estante, em busca de determinada obra, já é adentrar a obra, já é estar usando, e, portanto, inaugurando e atualizando a obra.

Para fruir uma criação artística feita em computador precisamos aceitar certos periféricos, que nos possibilitam frequentar o espaço hipermidiático, como significantes da obra. Temos que aceitar que o simples clicar de um dos botões do *mouse* pode equivaler ao primeiro verso de um soneto, por exemplo (isso se o mesmo não tiver título). Por isso, podemos afirmar que a fruição no ambiente digital nos imerge numa situação de uso sem o qual não inauguraríamos experiência alguma.

Não causa estranheza ouvirmos um colega enunciar, ao dirigir-se para a biblioteca central da universidade em busca de um livro para sua pesquisa, que irá ‘usar’ a biblioteca. Mesmo assim, sabemos que, no que diz respeito à utilização do livro, nosso colega só dará início à fruição ao abrir a capa em busca das primeiras páginas.

Na biblioteca digital, o estado de uso se impõe ao entrarmos no site-biblioteca. Não chegaremos à estante alguma, e menos ainda, a texto algum, sem usarmos alguns dos botões que nos orientam naquele espaço. E esses botões já são significantes da obra. O envolvimento corporal na utilização desses diferentes espaços, o da biblioteca central de uma universidade e o de uma biblioteca virtual, não se distingue apenas pelo deslocamento físico do corpo do leitor que busca a informação na biblioteca universitária, mas, sobretudo, pela transformação do corpo do leitor virtual em significante, dentro da biblioteca-obra.

³⁴ Embora saibamos que há muita fisicalidade envolvida nos procedimentos que sustentam uma interface de apresentação digital, a começar dos sinais elétricos (0 e 1), manteremos entre aspas essa expressão até que se chegue a melhores conclusões.

Dissemos, páginas acima, que o corpo do leitor e o da obra devem ser ambos entendidos como corpos fenomenais. No caso do leitor da biblioteca virtual podemos notar que sua presença dentro do espaço digital está marcada por significantes que se misturam e configuram a própria obra; o entrelaçamento do corpo do leitor com o corpo da obra acontece num nível em que não se distingue mais o corpo de um de outro; os signos que correspondem à presença do leitor e os signos programados pelo artista, os da obra, entrelaçam-se na composição da própria obra. Os signos se entrelaçam e dão origem a um único significante que, por sua vez, chamaremos de obra.

Pois bem, essa não é uma primazia da arte hipermidiática, é uma primazia do meio digital, independente de experiências poéticas. No entanto, sendo uma primazia do meio, torna-se impossível separarmos a arte que dentro dele surge e a dinâmica por meio da qual esse meio viabiliza os acontecimentos. Por isso reconhecemos a precisão do trabalho de Gisele Beiguelman; pensar a arte digital com a autora é usar e ver em que estado o trabalho artístico se encontra.

Afirmemos mais uma vez, essa sensibilidade funcional não se verifica apenas no *Desvirtual*, pois os espaços em que geralmente encontramos as criações digitais também se orientam por essa dinâmica, mas também não raro encontramos espaços como esses implementados como resultado de discussões que não se dão no mesmo espaço digital, à maneira de Gisele Beiguelman, mas sim em lugares mais ligados à tradição (uma tese, por exemplo). Dito de outro modo, muitos sites figuram como produto de uma discussão e não necessariamente como uma discussão em curso.

Ainda assim, não é apenas desse estado de uso que queremos falar, pois ele não aponta para diferença alguma entre uma simples postagem num fórum de discussão política, por exemplo, e uma fruição estética no computador. Conforme se tende a pensar tradicionalmente, o que nos habilita a continuar falando de experiência estética, ou de poética, deve ser descrito por uma diferença, ou singularidade, inerente apenas à criação artística no meio digital; o que nos

obrigaria a descrever essa particularidade. Contudo, estamos, no que toca o meio digital, diante de uma reconfiguração dessa lógica.

O que caracteriza um objeto intencionalmente produzido para desencadear uma experiência estética no meio digital é o mesmo fator, ou gesto, que caracteriza os objetos resultantes do trabalho de artistas em mídias mais tradicionais: ir à região limítrofe da tecnologia que serve de matéria para o seu trabalho. O que difere um fórum sobre política na internet de uma obra como *Palavrador* é a expressividade material. Para emitir uma opinião sobre o pleito eleitoral a pessoa se vale de falas faladas; ela manifesta sua opinião por meio de falas que visam ao convencimento e que para tanto precisam ser as mais claras possíveis (primando por uma comunicação). Já no caso de *Palavrador*, os rastros que se apresentam frente ao cubo para serem transformados em signos funcionam mais como falas falantes³⁵.

“Fala falante” e “expressão” são fenômenos que sempre caracterizaram o trabalho do artista e do literato. No meio digital não é diferente.

Tomemos a obra *Quando Assim Termina o Nunca*, de Wilton Azevedo (DVD em anexo). Encontramos na galeria de videopoemas vários textos expandidos, para respeitarmos a própria opção terminológica do autor, em que aparecem entrelaçados imagens, sons e palavras. A forma como esses videotextos são oferecidos (aqui sim) à contemplação sugere algo que nos lembra do apanhador de desperdícios de Manoel de Barros. No entanto, sabemos que as textualidades que aparecem nessa criação digital não se equivalem a restos apanhados a esmo, mas sim a recortes minuciosamente pensados e programados pelo autor. O que nos faz pensar no “catador de restos” da poética do autor matogrossense é a maneira como essas textualidades expandidas de Wilton Azevedo sugerem um esvaziamento dos significados prévios ou sedimentados das imagens, das

³⁵ Sempre no sentido de Merleau-Ponty.

palavras ou dos sons, quebrando assim a hierarquia entre as partes e demandando uma ressignificação.

O pente desdentado que acumula musgo na raiz de uma árvore, comungando com a natureza até ser confundido com ela, consiste num processo de desfuncionalização do objeto para que o mesmo seja ressignificado sob o olhar do menino. A mulher que aparece ofuscada numa imagem mal definida de cinema muito antigo e que é atravessada por palavras que cruzam a tela misturando-se a uma trilha sonora que soa um tanto ruidosa – e que é por sua vez composta por estéreos reproduzidos em canais emissores diferentes (teclado forjando um ritmo e músicas gravadas em estúdio) – inaugura um fenômeno de ressignificação que também passa pela quebra de função dos objetos devidamente contextualizados. O mesmo podemos dizer do videotexto que leva o nome de “Aroma” (presente no mesmo DVD); este traz como ‘signo’ a boca e como ‘sensação’ os ouvidos: uma música modulada numa frequência estranha não nos deixa buscar algo que nos remeta ao cheiro, conforme sugerido no nome da obra, mas apenas tende a nos deixar ocupado com o que é de se ouvir e de se ver, e o que se vê é uma boca; ou seja, todos os sentidos estão presentes, exceto o olfato. Os sentidos estão sendo postos em xeque nesse videopoema, como quem sugere um reaprendizado dos sentidos para a tarefa de ressignificar.

Esse esforço em não apenas ir à região limítrofe da técnica manipulada, mas, acima de tudo, estabelecer a força de suas interfaces (ligações) pode equivaler ao ato de ocupar o lugar da linguagem com significantes expressivos, ou, com falas falantes.

Notemos que, diferente do *Palavrador*, por exemplo, onde aparecem ‘coisas digitais’ sem que todas as funções estejam preestabelecidas, a opção de Wilton Azevedo é manipular signos definidos até que os mesmos estejam destituídos de suas significações primeiras para, então, fazê-los participar em uma nova cadeia espaço-temporal significativa (no hipermídia).

No caso específico dos videopoemas (e não apenas os de *Quando Assim Termina o Nunca*), percebemos que a primazia do uso cede espaço à contemplação no que respeita à fruição estética (algo semelhante ao que ocorre com o espectador de cinema). Entretanto, o uso, como vimos esboçado no segundo capítulo, implica não apenas um modo de usufruir os objetos de arte, mas também uma maneira de lidar com os significantes no ato de criação (como Manoel de Barros manipulando linguagem-objeto); e nesse aspecto os autores de videotextos usam bastante não apenas os diferentes significantes (verbivocovisuais) como também manipulam diferentes softwares de programação e criação de efeitos (linguagem digital por excelência). Assim sendo, podemos afirmar que existem diferentes níveis de uso, que são estabelecidos pelas diferentes participações junto aos mecanismos digitais.

4.1 O USO NA PROGRAMAÇÃO, NO AUTOR

Para cada nível, notaremos a prevalência de um tipo de intervenção (mais focada ora no criador, ora no leitor), sem que os outros deixem necessariamente de figurar na obra, pois, como afirmamos acima, inaugurar uma fruição no meio digital já nos exige minimamente o uso de significantes; logo, em maior ou em menor medida, os níveis de uso estarão sempre implicados uns nos outros.

Nessa perspectiva, embora os videopoemas estejam um tanto próximos do objeto cinematográfico, no que respeita à expectativa (percepção), do ponto de vista da criação ambos se afastam bastante³⁶, pois a edição digital de videotextos resulta da manipulação de programas (que já cumprem a função de significantes para o autor) que arquitetam e executam um efeito. Esse

³⁶ Se pensarmos, claro, na sétima arte como montagem de rolos de fotografia, e não na filmagem digital.

efeito, por sua vez, mesmo resultando num significante que se manifestará numa interface (a do monitor) para a fruição do leitor, não consiste diretamente no significante que o autor manipula, dado que o artista sempre se colocará de posse dos códigos de programação, ou dos comandos de um *software* que oferece o efeito desejado e não dos significantes oferecidos ao uso do leitor.³⁷

Sendo assim, no caso dos videopoemas o nível de usabilidade é estabelecido pela participação junto às escritas digitais no momento da programação.

Se pensarmos na completude da obra (desde sua implementação até os desdobramentos de suas possíveis fruições), os videopoemas estariam num nível de usabilidade cuja percepção no leitor aparece, poderíamos dizer, mais abrandada; ao passo que o nível de usabilidade no momento da criação atinge um grau bastante complexo, a ser compartilhado por todas as outras esferas da criação digital.

A explosão da usabilidade no caso dos videotextos está na manipulação da linguagem codificada, ou interfaceada, num momento anterior ao do resultado da obra no monitor (falamos de *softwares* de edição), que busca por sua vez a ressignificação de linguagens já estabilizadas no plano da imagem, do som ou da palavra. Dito de outra maneira, o autor usa os significantes (*software* de edição) para através do efeito resultante no monitor inaugurar no leitor-receptor uma experiência com falas falantes.

Nisso vemos uma semelhança bastante acentuada entre as experiências de videoarte, de Wilton Azevedo, e a poesia de um Manoel de Barros, coisificador de linguagem, por exemplo. Ambos investem na re-elaboração dos signos, na apropriação e ressignificação das linguagens, e até mesmo das línguas, que manipulam. A diferença mais óbvia, claro, fica por conta da linguagem intermediária que o programador de vídeos tem de manipular. O uso para o leitor-

³⁷ As textualidades digitais, ensinou Maria Clara da Paixão de Souza, diferenciam-se das demais textualidades historicamente conhecidas justamente por essa linguagem intermediária com a qual o autor lida.

receptor, no caso dessas experiências estéticas com vídeos, fica praticamente atenuado ao deslocamento do cursor do mouse na escolha dos vídeos a serem rodados. Claro, os efeitos provocados pelos signos que digitalmente foram editados e elaborados pelo autor hipermidiático são de outra ordem e complexidade se comparados aos signos verbais re-significados pelo poeta do meio impresso. Porém, o que queremos afirmar é que ambos oferecem signos à contemplação e que a maneira como o corpo fenomenal do leitor e do espectador intervêm na obra estão mais próximos um do outro aqui do que nos demais níveis de usos sobre os quais falaremos na sequência.

4.2 O USO NA ESCRITA, NO LEITOR

Se pensarmos agora na ciberliteratura dos poetas portugueses, Pedro Barbosa e Rui Torres, vislumbraremos outro nível de usabilidade, outro nível de participação junto aos escritos digitais. Entusiastas da literatura gerada por sintetizadores automáticos de textos (criatividade herdada, segundo eles, da permutabilidade já presente em poetas portugueses experimentais) eles dão origem a objetos literários que exigem uma participação do leitor no nível da composição sintática e semântica do poema.

Tomemos o weblog poemário de Rui Torres (<http://telepoesis.net/poemario/>).

Poemário é uma aplicação programada em Actionscript 3.0 que permite a qualquer utilizador construir textos (poemas, narrativas, cartas, etc) seguindo procedimentos combinatórios. Trata-se, até certo ponto, de uma actualização, ou recriação, do Sintext, de Pedro Barbosa, Abílio Cavalheiro e José M. Torres. As suas bases de configuração poética estão presentes / pendentes nos trabalhos experimentais de E. M. de Melo e Castro e Herberto Helder³⁸.

³⁸ Citação retirada da página de abertura, acessada em 27/09/2010.

Nesse blog, encontramos poemas gerados a partir do léxico de textos literários de autores conhecidos, casos de Clarice Lispector e Mallarmé, por exemplo, mas também encontramos poemas gerados a partir da intervenção de leitores que alimentaram os espaços em branco – referentes a categorias de classes gramaticais e à descrição do poema que se desejou compor –, disponíveis na ferramenta-interface elaborada pelo autor do blog (ver em <http://www.telepoesis.net/galeria-poemas/pplayer.php>), e que podem ser publicados e recuperados no endereço http://telepoesis.net/index.php?option=com_content&view=category&id=35&Itemid=62, coluna mais a esquerda da página. Nesse ponto, notamos um nível de usabilidade que extrapola a atividade do autor e se estende ao ato de leitura, que, no caso desse blog, é também (fisicamente falando) um ato de escrita.

Não somos adeptos de afirmações que apontem para uma indeterminação, ou até mesmo para a morte do autor, o que queremos apontar é uma implicação do ato de leitura com o de escrita, ou seja, notamos o surgimento de uma escritura, conforme definido no segundo capítulo. Participar da escrita, no caso de *Poemário*, não é compor a obra, mas apenas materializar os exercícios de leitura. Ou melhor, inaugurar um nível de exercício de leitura. Quando vemos o poema gerado na página *telepoesis*, não estamos diante apenas de um material que se oferece à leitura tal qual um poema que pode ser impresso – isso reduziria a fruição da obra-blog à alimentação de dados na interface seguida de uma leitura convencional –, mas sim nos deparamos com versos que nos fazem olhar novamente para os significantes da etapa anterior, caso, claro, queiramos melhor acabar o poema resultante.

O que muda no exercício da leitura (que, para nós, consiste num momento de escritura) é que a interface a ser alimentada pelas coordenadas do leitor (precisamos preencher campos em

branco) já operam como significantes. E compreender as possibilidades de composição que o gerador pode organizar, a partir dos dados que o leitor inseriu, já é também ler a obra. Dito de outro modo, entender as maneiras de se usar a interface com os espaços em brancos que esperam nossos dados já é ler o poema (já é se implicar nos significantes em busca de signos).

No caso específico dos geradores automáticos de textos, percebemos que há um interesse ainda pelo poema gerado, ou seja, pelo resultado. Mas, percebe-se também que a arquitetura tramada pelos autores desses sintetizadores prima por um esforço de fruição que não tem o seu início (em hipótese alguma) na leitura do poema gerado, pois se assim fosse ainda estaríamos diante de uma escritura dinamicamente impressa. O que interessa são as tentativas de manipulação dos significantes que devem alimentar os espaços em brancos antes mesmo da geração do poema.

Em casos como esses, estaremos diante de criações cujo nível de usabilidade aparece elevado a um alto grau, dado que o uso dos significantes anteriores ao poema gerado (preenchimento dos espaços em branco) se revela como condição de existência do poema resultante. Assim sendo, o poema como acontecimento, ou como ocupação de linguagem, ou como gesto, está deslocado para esse instante, ou, para essa composição inicial em que o leitor manipula escritas para poder ler.

Outro trabalho, também de Rui Torres, bastante eficiente no sentido de implicar o leitor na escritura é *Poemas no Meio do Caminho* (http://www.telepoesis.net/caminho/caminho_index.html). Nele, o leitor clica sobre substantivos, adjetivos e verbos de poemas já escritos para recompor (modificar) os versos prontos a fim de dar origem a outros poemas, que por sua vez também podem ser publicados no weblog *Poemario*.

Podemos ainda pensar em narrativas digitais que se constroem a partir da coordenação do leitor por meio de respostas a perguntas previamente arquitetadas (caso de *Le Livre des Morts*, de

Xavier Malbreil, que infelizmente não pode mais ser fruída em sua totalidade, dada a falta de espaço para armazenamento de dados, mas que pode ser entendida e vista parcialmente no endereço <http://www.livresdesmorts.com/>)³⁹.

Nas narrativas digitais, à maneira de *Le Livre des Morts*, vemos uma possível singularidade do meio digital que aponta para um jeito de construir ficção e narração diferente do jeito de se fazer no meio impresso, no qual o mundo ficcional vai se constituindo à medida que um narrador organiza os fatos no tempo. Afirmamos isso por vermos em *Le Livre des Morts* uma constituição em separado do mundo ficcional e do mundo da narrativa. À medida que as respostas vão sendo elaboradas pelo leitor, dando origem a uma narração, temos já arquitetado um mundo ficcional (evocado pela cultura egípcia que via nesse Livro a preparação para a viagem derradeira) que, por sua vez, vai sofrendo alterações com a intervenção do narrado. Essa intervenção do narrado no mundo ficcional, bem sabemos, processa-se de maneira implicada no meio impresso⁴⁰.

Quando um autor, como Xavier Malbriel, arquiteta perguntas cujas respostas se imbricam na constituição de uma passagem (a do leitor) da vida para a morte, ou de um mundo para outro, ele arquiteta com isso um mundo ficcional que é, por princípio, o pano de fundo no qual o leitor moldará seu destino dentro da obra. Ou seja, existe nesse tipo de proposição narrativa ao menos uma singularidade que a distingue das narrativas impressas. Essa singularidade é marcada pelo uso que o leitor faz do poder, que lhe foi dado pelo autor, de narrar. É como se o leitor-narrador tivesse não o poder de construir o mundo ficcional, mas sim de transformá-lo com a sua narrativa. Transformar o mundo ficcional, nesse caso, é dar corpo à própria narrativa, que, em *Les Livre des Morts*, refere-se ao próprio destino, à própria passagem

³⁹ Essa é uma estrutura que vemos repetidas vezes na elaboração de games, por exemplo.

⁴⁰ O mundo ficcional de Riobaldo só começa a existir quando ele, narrador, começa a desenrolar no tempo os acontecimentos.

para o outro mundo. No entanto, nota-se facilmente que esse poder de narração que é dado ao leitor ainda não assegura a ele, leitor, o poder de comandar a ficção do mundo que está habitando. O poder sobre o mundo ficcional desse tipo de obra é dividido entre o autor e o narrador-leitor; porém, esse cerceamento oferece ao leitor-narrador uma peculiaridade que o meio impresso não permite: o de vermos narradores em primeira pessoa lançando o desenrolar de suas histórias num tempo-espaço (destino) que não é comandado nem inteiramente por ele nem inteiramente pelo mundo ficcional proposto pelo autor.

Continuemos pensando na usabilidade. Casos até certo ponto semelhantes aos dos sintetizadores de textos e aos de narrativas estruturadas em perguntas e respostas, no que respeita à usabilidade, são os dos mixadores utilizados por Gisele Beiguelman em obras como Circular/Mobilizing (2004), disponível em <http://www.desvirtual.com/projects/> (entrar pela opção Mobilizing). Nessas criações, a autora disponibiliza ao leitor um mecanismo de mixagem que deve ser manipulado pelo mesmo para que algo se ofereça como objeto de contemplação (som/texto/imagem). À maneira dos sintetizadores de textos, a obra não é caracterizada por esse objeto ofertado à contemplação, mas sim pelos significantes anteriores a ele, pois é nesse momento anterior que o leitor fará atuar seu gesto, sua linguagem-escritura, que por fim resultará num efeito a ser contemplado.

Os mixers, a exemplo igualmente de *Paisagem 0*, também de Gisele Beiguelman (disponível em: <http://paisagem0.sescsp.org.br/linguas.html>), são mecanismos que possibilitam ao leitor misturar sons, imagens e textos (salvos num banco de dados) na proposição de objetos-efeitos que podem também ser salvos para serem fruídos por outros leitores. Ler e compreender esse mecanismo que se apresenta na tela (interface de interação), ou melhor, experimentar os usos possíveis que esses significantes nos oferecem antes mesmo de qualquer contato com o objeto-efeito exige do leitor um esforço semelhante ao dos sintetizadores, com a diferença de que

os significantes a serem manipulados na seleção dos arquivos mixados para que a obra aconteça recaem sobre o verbo, o som e a imagem. Mas a dinâmica de escolhas continua a mesma.

No entanto, essa ocupação da linguagem por meio do gesto, das escolhas, em mixadores como *Paisagem 0*, é mais cerceada do que no caso de *Le Livre des Morts*, pois as possibilidades de escolha (gestos) estão bastante limitadas pelo banco de dados. Esse limite é muito menos restritivo no caso das respostas escolhidas pelo leitor da obra de Xavier Malbreil, que, embora esteja condicionado pelo mundo ficcional arquitetado pelo autor, ainda pode escolher seu campo semântico.

Vemos então que em maior ou menor grau de liberdade essas arquiteturas digitais visam a exigir do leitor uma intervenção composicional nas obras que em última instância serão oferecidas à contemplação: tanto nos sintetizadores, quanto nas narrativas, quanto nos mixadores vemos a contemplação subjugada a uma mera comprovação de sucessos ou insucessos do uso anterior dos significantes que coube ao leitor organizar. Ver a mixagem de outros leitores, ou os poemas gerados em *Poemário* por outros leitores, não é tão instigante, ou mesmo peculiar do meio digital, quanto a possibilidade de gerarmos nossos próprios poemas e mixagens.

Mas não rebaixemos nossa discussão a essas questões meramente atrativas, pois assim incorreríamos na redução da experiência estética ao lúdico. O que queremos apontar nesses casos citados é a dinâmica de uso de significantes como condição inaugural de uma obra que não transforma esses significantes primeiros (preenchimento de campos em branco, ou escolha de arquivos) em meros signos contingentes de um referencial ausente (isso = aquilo), pois estamos tratando nessa pesquisa de materialidades que devem ser experimentadas como coisas-significantes antes mesmo que nos seja ofertado um signo para fruir, tal qual o poema gerado, ou a mixagem programada pelo leitor. Por fim, estamos falando de uma singularidade do meio digital (a do uso de significantes como condição primeira) que determina uma lógica de fruição

estética diferente, e de uma poética do meio digital que está entrelaçada nessa diferente lógica de fruição.

4.3 O USO QUE RECONFIGURA A CONTEMPLAÇÃO

Historicamente a contemplação está atrelada ao conhecimento; um modo de viver que se volta ao conhecimento e que, ao longo de séculos, opôs-se à ação. Teríamos então a vida ativa e a vida contemplativa, sendo que a esta se dedicavam os filósofos e homens de conhecimento. Sem querermos remeter imediatamente o valor artístico ao conhecimento, mas admitindo que em muitos períodos essa concepção vigorou (Baumgarten já falava num conhecimento sensível; e para ele estética seria a ciência desse conhecimento), precisamos reconhecer o quanto as reflexões artísticas, na perspectiva de uma crítica da arte, estão atreladas também ao gesto da contemplação.

O ato contemplativo já se prestou ao delineamento da moral (para separar o que era moralmente aceitável e o que era da ordem do artístico, da imitação, portanto imoral, ou, de menor importância); prestou-se à sacralização (com a disseminação da ideia de que o belo aproxima o homem da verdade e, por consequência, de Deus); ao conhecimento (dando origem às teses sobre intuição, sobre o ideal e a reconstituição do absoluto); já se prestou também às tentativas de teorização sobre o real, sobre a existência e, num outro momento histórico, à ideologia e à revolução. Vemos ainda, num tempo mais atual, esse ato sofrendo um processo de individualização: cada obra impõe sua poética e demanda do leitor-percebedor uma forma de doação; cada obra funda um acontecimento que põe em pauta o estado da arte, a própria existência e morte da arte.

Nesse período de individualização do ato contemplativo, alguns falaram em prosaísmo da arte, fim da organicidade, fim da ideia de espírito do tempo (Hegel), outros falaram do fim da experiência, marcada e disseminada pelo fio de uma história (Benjamin). E vemos que, passados quase um século desses ensaios que preconizaram a morte da experiência, o que se nota é que esse ato de doação (maneira como estamos entendendo aqui a contemplação), em que um leitor-percebedor participa da constituição de uma obra de arte, por meio da experiência estética, passa novamente por um período de reconfiguração. E esta, por sua vez, pode demandar uma reavaliação da própria noção de experiência.

Hoje, bem sabemos, a dicotomia entre vida contemplativa e vida prática, ou ativa, já não existe. Mas, ainda notamos uma hierarquia bastante acentuada em que a contemplação se revela como o grande modo de inaugurar a experiência estética. Os existencialistas dissolvem a dicotomia, segundo Nicola Abagnano, por considerarem que no sistema cognitivo esse tipo de separação (contemplar e agir) já não se sustenta mais. Mas ainda assim estamos diante de uma fisicalidade – no que concerne a objetos de arte e sujeitos que percebem tais objetos – cuja primazia recaía na contemplação.

As escritas propostas no meio digital intervêm de maneira eficiente nessa ordem em que prevalece a contemplação justamente por desestabilizar e re-estabilizar a organização da fisicalidade. Para o existencialismo, o entrelaçamento da ação na contemplação estava no plano do cognitivo. No meio digital esse entrelaçamento está no plano físico. E, para nossa forma de entender, é no plano físico que a hierarquia, resultante da dissolução da dicotomia, se ainda não deixa de existir ao menos dá origem a um fenômeno muito mais complexo. Dizemos isso porque contemplar, no meio digital, não tem mais a ver com ativação de um processo cognitivo, mas sim tem a ver com um processo de percepção (e aqui entra sensibilidade e cognição) que é ativado

por meio de um gesto físico (de uma ocupação física num tempo e espaço arquitetado na máquina).

Se retomarmos então o raciocínio a partir dos níveis de usabilidade que vínhamos esboçando acima, veremos que um terceiro e mais complexo nível de uso dos significantes digitais torna-se evidente e necessário. E esse terceiro nível se manifesta em obras cuja reconfiguração do gesto contemplativo determina a fruição estética, compõe o objeto artístico e, por consequência, define uma poética inerente a essas escritas.

Num primeiro nível, tínhamos um artista-programador usando os significantes de composição do meio digital (codificação e manipulação de softwares) para desestabilizar, ou re-significar, a região limítrofe do verbivocovisual na criação de efeitos arrebatadores, que descentralizam um leitor mais passivo (a exemplo do cinema); num segundo nível, vimos o leitor sendo convocado a escolher e preencher com dados uma arquitetura digital programada para gerar um efeito a ser contemplado, conduzindo-o assim ao processo de utilização de significantes anterior ao objeto final (sintetizadores de textos e mixadores); agora estamos falando de obras em que o gesto de ocupação espaço-temporal do meio digital confirma a reconfiguração do ato contemplativo na medida em que o objeto de arte vai se compondo fisicamente no exato momento da ocupação que o leitor faz desse espaço-tempo.

Numa obra como *Palavrador*, por exemplo, os algoritmos que determinam a configuração espaço-temporal do mundo tridimensional que o cubo habita e explora fazem aparecer as coisas digitais conforme os caminhos que o próprio cubo faz enquanto voa ou rasteja (algo bastante comum não apenas em criações digitais, mas também em games e sites interativos). A maneira como o artista (nesse caso, os artistas) usou a escrita de programação estabelece na obra uma lógica de fruição cujo uso que o leitor faz (não apenas as escolhas) da linguagem determina a própria composição material do objeto que se oferece à fruição. Nota-se que aquilo que há para

ser contemplado em uma obra como essa são os próprios significantes que aparecem, como obstáculos ou coisas, para que o leitor configure os signos naquele mundo. E essa aparição das coisas digitais está condicionada pelo uso que o cubo-leitor faz do espaço. Está condicionada à maneira como o leitor ocupa a linguagem digital arquitetada na obra.

Se, acima, as obras estavam programadas para que o uso deslocasse o leitor para a escritura, que por sua vez originaria um objeto final a ser contemplado, agora a contemplação não fica mais projetada para um outro momento, em que o leitor observa os efeitos de suas escolhas, pois, agora, o leitor contempla seus próprios gestos, são eles que estabelecem as coisas que surgem ao seu redor no exato momento em que as escolhas e os movimentos acontecem. A fisicalidade implicada na contemplação é outra, pois agora o leitor se percebe não apenas contemplando, mas também sendo contemplado pelo espaço que seus próprios movimentos constituem.

Quando o leitor, ou melhor, o avatar (cubo) que conduz o leitor para a e por dentro da obra se aproxima do rodaminho que declama versos, por exemplo, não vemos os planos (páginas, telas, janelas) mudarem para que o efeito seja observado, apenas percebemos que os versos estão lá, sendo declamados a todo instante e que para ouvi-los basta nos aproximarmos. Essa “naturalização” dos versos sendo declamados nos dá a falsa sensação de onipresença das vozes que declamam (da mesma maneira que a cascata de palavras não para de cair). Mas, em verdade, essas coisas todas, rodaminho e cascatas, não vão se oferecer enquanto significantes sem que o leitor se aproxime para, com sua presença, constituir aquela paisagem.

Porém, não devemos nos precipitar em concluir que esse corpo que habita e compõe o espaço digital ilumina uma paisagem tal qual Caravaggio iluminava suas cenas com magníficos feixes de luz, mas sim que esse corpo empresta à cena toda sua fisicalidade para que ela aconteça.

A diferente ordem da contemplação está na maneira como nosso corpo e o corpo do objeto artístico constituem significações. *Os Bichos* e os *Parangolés*, de Lygia Clark e Helio Oiticica, já propunham essa diferente ordem. E o mais ousado da investida desses dois artistas é que esses objetos foram expostos (e ainda são) em espaços onde a primazia da fruição estética ainda é a contemplação. No caso das criações digitais, notamos que o espaço em que os objetos se oferecem já está implicado noutra ordem contemplativa. Logo, podemos dizer que é o meio digital que impõe a primazia do uso e não os objetos artísticos nele implementados. Assim sendo, poderíamos falar até mesmo num certo atraso no que respeita as investidas artísticas no meio digital, pois como notamos, nos diferentes níveis de usabilidade esboçados acima, há ainda uma forte herança da dinâmica estética anterior ao digital (influências deterministas demais do cinema, da pop-art e da poesia experimental, por exemplo).

A dinâmica do meio digital aponta não apenas para essa diferente forma de contemplar, mas aponta também para uma diferente forma de trabalhar, para uma diferente forma de envolver o leitor na ordem da contemplação. Do contrário, estaremos apenas usando o meio digital para consolidar metáforas ou tornar palpáveis alguns esforços que antes ficavam apenas no nível da cognição. Se o artista não usar as escritas digitais para operar nessa modificada zona de contemplação, nessa outra região limítrofe, estaremos apenas estendendo algumas ideias antigas (e não velhas, ou ultrapassadas) para um mundo em que a escrita mais complexa torna visível aquilo que fora do computador não se podia ver.

O *Palavrador*, em princípio, pareceu-nos revelar-se apenas como um concretizador de metáforas, ou, o que é também bastante comum em criações digitais que encontramos na internet, como uma obra que não faz mais que apontar para a diferente forma de criar signos, ou propor significantes. Nós mesmos, em outros momentos da pesquisa, chegamos a interpretar essa obra como apenas uma bela imagem arquitetada daquilo que representaria, para nós, os desafios

impostos para uma crítica da literatura digital. Mas essa compreensão da obra nos limitaria ao plano do conteúdo, cuja preocupação única seria com ‘o que isso está querendo nos dizer?’, e não com ‘o que isso está nos dizendo por meio de sua escrita?’. Os esforços em responder essa segunda pergunta é que nos permitem enxergar que o *Palavrador* está não apenas inserido na diferente região limítrofe da significação hipermidiática, mas está também inserindo o leitor nessa outra região limítrofe.

Entrar num museu para manipular um dos *Bichos* da Lygia Clark, ou vestir um dos *Parangolés* de Helio Oiticica é, claro, pôr em xeque a primazia da contemplação e a estagnação dos objetos de arte. É uma forma de mostrar que não apenas a arte, mas, sobretudo, seus objetos já não cabem em museus⁴¹.

Já para as criações digitais, notamos não haver a necessidade dessa atitude transgressora quanto ao espaço, pois frequentar uma criação digital já é entregar-se ao uso do espaço digital. Nesse sentido, podemos afirmar que o artista que lança mão do hipermídia para criar uma obra não está necessariamente propondo uma poética para sua criação, como é natural pensarmos, mas sim apontando para a poética do meio digital. A lógica mais contemporânea da criação artística que sempre interroga a própria arte – que sempre pode fazer morrer como fazer nascer de novo, e diferente, a arte, por meio de um único objeto-obra – ganha novo contorno no meio digital. Pois cada intervenção artística que temos visto nesse meio parece apontar para essa poética que é do próprio meio, que é a poética do uso que as obras demandam para existirem.

O que tem proporcionado a reconfiguração dessa lógica contemporânea de sempre pôr em xeque a arte, bem como tem reconfigurado a contemplação da própria arte, é o modo de ser do

⁴¹ Nesse sentido é bastante intuitiva a obra *Grande Núcleo*, de Oiticica, com as formas geométricas penduradas no teto para criar o efeito de formas que saltam das paredes por nelas não mais poderem ficar.

meio digital, e não necessariamente cada objeto-obra digital (conforme se tem praticado na contemporaneidade)⁴².

Aquilo que separou as práticas artísticas da contemporaneidade dos conceitos desenvolvidos e consolidados no século XIX, a falta de uma organicidade (um estilo vigente do espírito da época), conforme ensinou Benedito Nunes (1989), merece ser repensado no meio digital, pois a lógica do uso aponta para uma possível (re)organização comum entre essas obras todas que aparecem no meio digital.

Não podemos, em hipótese alguma, falar de um estilo comum entre as obras, mas podemos sim falar de uma característica que atravessa e marca essas criações todas.

O *Palavrador* vem mostrar que para implicar o leitor na escritura não é necessário separar a escrita e os efeitos que dela resultam (como fazem os mixadores e os sintetizadores, por exemplo).

Se lembrarmos da maneira como definimos escritura no segundo capítulo, veremos que os sintetizadores e os mixadores estão convidando o leitor a intervir no eixo vertical, o da escrita, em que um artista deixa marcas (escritos) de seu estilo. Isso por si só já se revela bastante sedutor e é, sem dúvida, uma possibilidade que a máquina atualiza. Porém, no que respeita ao eixo inclinado (resultante), o da escritura, ainda notamos uma materialidade que se oferece à contemplação.

No entanto, o que o meio digital já parece nos oferecer como dinâmica de escrita, e o *Palavrador* é um exemplo disso, é uma intervenção mútua do leitor na escritura, eixo diagonal. O que tínhamos em mente até então era um ato de leitura que inaugurava uma relação entre dois

⁴² Temos consciência de que nosso trabalho transita entre o indutivo, do particular das obras digitais ao universal do meio digital, e o dedutivo, do universal para o particular. Isso em verdade revela o percurso de amadurecimento dessa pesquisa: começamos olhando para as obras para entender a constituição de uma poética do meio e acabamos por entender que o meio é que oferece o acontecimento poético para as obras ao demandar um uso corpóreo como condição de existência material da obra.

polos, o do artista e o do leitor, segundo Wolfgang Iser, dando origem a uma escritura (ou obra literária, segundo o teórico alemão). Portanto, o que vemos no hipermídia, por sua vez, é uma escritura que entrelaça a escrita com a leitura fazendo dissolver hierarquias entre os elementos constituintes. Ou seja, não se trata de uma escritura que resulta da tensão da escrita com a leitura, mas sim de uma escritura que existe entrelaçada à escrita e à leitura. Ler, nesse caso, não é apenas participar da escrita para que um efeito, ou uma escritura, seja observado; ler, agora, sintetiza o fenômeno que faz aparecer a escrita por meio da escritura.

A escritura, se seguirmos nessa linha de raciocínio, só se compõe com a participação física do leitor, ou melhor, a escritura só se compõe no corpo do leitor. E o leitor não apenas compõe a obra (o ciber mundo do *Palavrador*), mas é também composto por ela. Sua presença, seu significante, é determinante na composição do objeto artístico. E, por sua vez, esse objeto é mais do que o pano de fundo que o avatar habita e explora, ele é também um significante que, a todo momento, se recompõe para que o leitor entenda a si próprio e sua função no ciber mundo-obra.

Claro, essa animação do texto por parte do autor não é uma novidade do meio digital. A imagem que Sartre nos ofereceu – meras manchas negras sobre o papel branco enquanto o texto não é animado por um leitor – já apontava para a dependência física que os textos sempre tiveram do leitor. No entanto, no caso das letras sobre o papel, a doação que o leitor fazia ao texto, por meio da visão, inaugurando uma narrativa ou um poema, atira o fenômeno da literatura (assim pelo menos entendeu a crítica literária durante muitos anos) para um plano por demais intelectual (poderíamos até dizer, para um plano ideal). As escritas não passam nesse caso (e muita gente ainda pensa o meio digital assim) de materialidades que inauguram uma experiência no leitor, e que essa experiência se daria num outro plano que não no da matéria.

Porém, sabemos que, mesmo em leituras feitas sobre o papel, não será apenas um dos sentidos (a visão) que nos ajudará a constituir os significados da leitura, pois sabemos também que a matriz de sentido (as experiências vividas) a que o leitor recorre para construir significados é fruto das sínteses do corpo fenomenal. Mesmo assim, notemos que já estamos num plano de abstração demasiadamente grande e que as escritas recuperadas pelo corpo do leitor já atirou a própria análise para o mundo das ideias (gráfico de retenção de Husserl, via Merleau-Ponty). Dito de outro modo, no meio impresso, corre-se o risco de subjugarmos a participação do corpo do leitor a um mero acesso ao plano das ideias; o que aponta para um equívoco, se pensarmos na matriz de sentidos que mencionamos acima.

Nessa noção de matriz de sentidos, que Merleau-Ponty elabora a partir do gráfico de retenções de Husserl, o filósofo francês nos fala de um plano de experiências vividas (com o corpo fenomenal) e de um plano de experiências possíveis de serem vividas (virtuais). Ambos os planos se constroem e se reconstroem a partir dos momentos de *deiscência*, descentramento (que estamos chamando de arrebatamento, no caso da experiência estética), vivido pelo corpo fenomenal que vive as experiências (o “eu”); a cada momento de descentramento, ambos os planos se reconstituem, inaugurando uma nova matriz de experiências vividas e de experiências possíveis.

Tendo isso em vista, ficaria difícil afirmarmos que a leitura impressa desencadeia um ato, ou fenômeno, puramente intelectual; cujo acesso se daria apenas pela visão. A atribuição de sentidos a partir do ato de leitura, no impresso e no digital, implica o corpo inteiro, pois entendemos que a matriz de sentidos é constituída pelo corpo inteiro. O que de fato distingue um ato de leitura do outro (o digital do impresso) está na fisicalidade implicada em cada gesto. Se na leitura impressa o corpo inteiro constitui a matriz de sentidos e, portanto, participa na leitura do texto, numa obra hipermidiática como *Palavrador*, o leitor entra no espaço físico mesmo da

linguagem e faz ver no seu corpo as palavras se configurando. São os gestos do seu corpo que darão materialidade às palavras.

Em obras com outro nível de usabilidade, como vimos acima, as palavras que aparecem na tela do monitor, ou os sons que saem dos autofalantes também dependem do gesto do leitor. Porém, a maneira como esse gesto resulta em escritura é que diferencia os níveis de usabilidade, pois, no *Palavrador*, as escritas somam-se, ou melhor, entrelaçam-se ao corpo do leitor para fazer ver a escrita.

O semeador de palavras já não atende à lógica defendida tantos séculos pela crítica literária no que toca aos atos de escrita (*littera*); talvez ele tenha sido arquitetado para revelar que, nesse diferente espaço de escrita, as diferentes naturezas, coisas, significantes, não apontam para outro lugar que não o espaço onde as coisas todas se entrelaçam. E quando nos referimos a ‘coisas’, estamos pensando também no cubo que voa, ou rasteja, pois ele também é um significante que se inscreve no ciber mundo, tal qual um corpo fenomenal que deve ser percebido como obra de arte. As palavras não estão apenas explodidas no espaço, como quis Mallarmé, ao nos convidar a repensar a lógica do espaço e do tempo na literatura; as palavras, no meio digital, estão explodidas e nos espreitam, pois foram potencialmente arquitetadas para se fazer e nos fazer contemplar.

5 UMA POÉTICA DO MEIO DIGITAL

Lançamos mão do *Palavrador* não para delinear a poética da obra de arte no meio digital, mas para delinear a poética do próprio meio digital.

No século XX, consolidou-se a primazia da linguagem no exercício da poesia. Poetas sabiam que o que estava em questão era não apenas a manipulação da linguagem, mas também a reflexão acerca dela; e que a lógica dos objetos passíveis de representação no exercício do verso já não sustentavam um projeto poético. Logo, lançavam-se ao trabalho para extrair da linguagem suas poéticas. Algo semelhante se nota na atividade artística de quem propõe suas escritas no meio digital. Estas, que não apenas permitem ver, mas que, sobretudo, fazem-se ver no entrelaçamento do corpo vidente com o corpo visto, oferecem-se ao artista como materialidade a ser usada até o ponto em que ele, com sua intervenção, faça-nos ver a poética do meio (espaço-tempo) que essas criações artísticas habitam.

Quando a poesia passou a apontar para a linguagem, tomá-la como objeto mesmo de reflexão⁴³ e questioná-la, muitos tiveram razões para mencionar hipóteses tais como ‘arte pela arte’, hermetismo, ou coisas do gênero. Porém, apontar para a linguagem equivale a apontar para o meio que a poesia habita, e é isso que se vem percebendo também na poesia impressa praticada desde, pelo menos, o início do século XX.

No meio digital, o artista repete o gesto de ocupação da linguagem para fazer ver a poética virtual dessa escrita.

Voltado mais para o conteúdo do que para a forma (embora a limpeza dos versos já pode ser tomado como projeto formal), Alberto Caeiro anunciou que fazer poesia é fazer ver e não mais representar ou investir nas delineações metafísicas. ‘Uma flor é uma flor’, disse ele. Se o

⁴³ Temos exemplos radicais em Mallarmé, ou na poesia concreta.

objetivo com o exercício da poesia é fazer ver a flor, não será mais revestindo-a de aparatos linguísticos e metafísicos que apontem em qualquer direção discursiva que se fará poesia, mas sim fazendo aparecer o próprio canteiro onde uma rosa habita.

Mas, poderiam perguntar: despir-se desses aparatos que não apontam para o canteiro de flores não equivaleria a despir-se também da linguagem? Bom, falamos acima que o projeto poético de Caeiro sugere antes um desaprender para reaprender. Assim sendo esse desnudamento da linguagem em verdade falseia uma reconfiguração da própria linguagem. Ou seja, fazer um verso apontar para a flor é repropor uma ordem para a função da linguagem na poesia, pois ela, a linguagem, é a única matéria-prima oferecida ao uso do poeta. Logo, ele não pode despir-se dela.

Já num plano em que o conteúdo aparece mais implicado no investimento formal, caso de Manoel de Barros, notamos que a linguagem se embrenha deveras no canteiro de flor, e que o veludo e o espinho da planta não aparecerão mais representados, mas sim acariciando e fazendo sangrar a linguagem. Talvez o grande desafio do poeta tenha sido justamente o de fazer sangrar a linguagem sem descrever o golpe que a feriu. A linguagem no meio digital não carece ainda de ser reconfigurada e sim apenas usada, o que em tese torna mais simples o trabalho do artista no meio digital.

Claro que essa simplicidade não se verifica na prática, pois sabemos que entregar-se à manipulação de uma diferente escrita equivale a expor-se aos desregramentos, à desestabilidade, enfim, ao reaprendizado. No entanto, sabemos também que esse desregramento e essa reaprendizagem em nada assusta o artista; pelo contrário, o atrai. O susto maior talvez atinja a crítica, que também terá de aprender a linguagem por meio da qual alguns artistas agora manipulam e propõem escritas poéticas.

O que parece causar ainda certo desconforto para a crítica da literatura quando se colocam na ordem do dia as escritas digitais é justamente a falta de estabilidade dos conceitos, a começar

pela linguagem (digital). Esta serve muito bem, diriam muitos, à comunicação, pois já não podemos voltar atrás e ignorar que nossa escrita cotidiana é, ela também, digital. Mas o que aparentemente separa, mas que em verdade une, o uso dessa escrita na comunicação mais cotidiana do uso da mesma para a criação literária não seria justamente a falta de lugares estáveis e mais bem definidos para acomodarmos separadamente a comunicação e a produção literária? E essa necessidade de estabelecermos lugares distintos para uma produção e outra não estaria nos cegando para uma das principais potências da arte hipermediática, que é a reaproximação da arte e da vida, tantas vezes defendida por algumas teorias mais contemporâneas?

Nota-se que não se trata de reaproximar arte e vida por meio da comunicação, mas sim por meio da escrita digital. A comunicação, com todos seus aparatos digitais, é que também tem sido reaproximada da arte. Nela, na comunicação, é que vemos os gestos do cotidiano se reaproximando da fruição artística. Embora saibamos que os artistas também se inspiraram ao longo dos anos nos gestos cotidianos para elaborar suas inscrições poéticas, não é segredo que, com o tempo, essas inscrições passaram a frequentar espaços distintos daqueles em que os gestos cotidianos são praticados. Essas inscrições se legitimavam (e ainda se legitimam) em museus e prateleiras. Essa segregação e delimitação dos espaços induziram, com o tempo, a distinção e delimitação dos gestos, entre aqueles que pertencem ao cotidiano e aqueles que se aplicam à apreciação estética.

No que toca à literatura, apreciar esteticamente e comunicar são gestos que se utilizam de uma mesma linguagem, a verbal⁴⁴. Historicamente, o trato que se deu para a linguagem verbal num gesto e noutro (na utilização estética e na comunicação) segregou, naturalmente, os espaços e os tempos de frequência na linguagem. Ou seja, ler literatura e ler notícias, por exemplo, constituíram gestos diferentes, e, portanto, espaços-tempos diferentes de fruição na linguagem.

⁴⁴ As diferenças de uma utilização para outra já apontamos em capítulos anteriores.

Não estamos em hipótese alguma negando que os gestos sejam realmente distintos. Estamos apenas sugerindo que, se a linguagem, que é o instrumento, ou melhor, o fenômeno comum de ambos os gestos, passou por uma transformação midiática, nada mais consequente que os gestos de ocupação (comunicativo e artístico) também se transformem. E nessa transformação, o que notamos é a reaproximação da arte com a comunicação. O que nos leva a afirmar isso é que, ao menos de início, as habilidades necessárias para fruir nas escritas digitais do espaço hipermediático não apontam para a segregação definida pela tradicional erudição com a qual estávamos acostumados. O corpo fenomenal, e por que não dizer também o estesiológico, daquele garoto que compra guitarras na internet está tão pronto, ou provavelmente mais, para a fruição de uma obra como *Palavrador*, por exemplo, quanto o nosso, ainda atravessados que somos pelo paradigma da literatura de prateleiras.

Claro, precisamos tomar cuidado com afirmações como essas para não cairmos em deslumbramentos que mais nos conduziriam para um festejo que para uma reflexão. O erudito, por exemplo, atinge o estado de apreciador de arte após formar-se e aprofundar-se no gesto de ocupação da linguagem em diferentes níveis. A escrita com a qual a arte e a literatura propuseram objetos ao longo de séculos está dominada pelo apreciador erudito. No entanto, a escrita e a linguagem da qual estamos falando nesse trabalho, a digital, não é, do ponto de vista da habilidade, mais acessível ao erudito que ao adolescente comprador de guitarras. Este, por sua vez, vem cotidianamente se formando e se aprofundando na linguagem digital, ou seja, na escrita com a qual artistas contemporâneos procuram elaborar também seus arrebatamentos poéticos.

É importante reconhecermo-nos num momento de instabilidade crítica no que toca à literatura e às experiências estéticas no diferente meio digital (e sabemos que todos os momentos produtivos da crítica literária estiveram de alguma forma ligados a momentos de instabilidade), pois esse reconhecimento nos impede, ao menos por enquanto, de definir quais sejam os

“eruditos” da fruição estética no meio digital. Não podemos, de maneira precipitada, propor que os adolescentes integrados constituam hoje um grupo autorizado, mais que os tradicionais eruditos, à fruição estética digital. Mas e o contrário, poderíamos afirmar? Poderíamos zelar pela manutenção desses papéis bem definidos (o simples usuário das tecnologias de comunicação digital e o crítico erudito) no que toca à ocupação da linguagem?

Enfim, não se trata aqui de substituímos grupos e funções no que tange à fruição com a linguagem digital, trata-se antes de reconhecermos que as distâncias entre esses grupos – o que apenas se comunica e o que frui esteticamente – estão implicadas numa relação mais complexa que se instaura por causa da diferente escrita (a digital). E essa complexificação não se solucionará na estabilização de quem seja ou não erudito. Essa complexificação se resolve no uso das escritas e, se continuarmos a considerar esses dois grupos, veremos que os adolescentes integrados estão estesiológica e fenomenalmente mais implicados na arte digital. E quando falamos em adolescentes integrados, não estamos nos referindo apenas à faixa etária de um grupo, estamos nos referindo a um perfil comum entre as pessoas que se mostram mais próximas da arte digital.

Pensemos nos frequentadores das feiras de linguagens eletrônicas ou das exposições de arte e tecnologia: o perfil das pessoas que procuram por esses espaços de exibição não gira em torno apenas de uma faixa de idade comum, mas, acima de tudo, em torno de um desejo maior de manipulação de objetos do que do desejo de julgamento de valor estético. E isso não tem necessariamente a ver com aquilo que alguns educadores chamam de lúdico (embora algumas vezes passe por aí), tem a ver mais com uma diferente forma de ocupação da linguagem.

Claro, temos que admitir que haja uma atração mais intensa manifestada por esse grupo em relação ao universo *hight-tech*; mas o que esse grupo faz com as escritas digitais se assemelha ao que Manoel de Barros aponta em seu projeto poético ao potencializar o espírito infantil que

manipula coisas criando com isso seus próprios desobjetos. Por isso não queremos limitar esse grupo de usuário mais entrelaçado à linguagem digital a uma certa faixa de idade, pois estamos falando aqui de um jeito de ser no mundo; de um jeito de utilizar linguagens, que pode ser inerente às crianças, aos adolescentes, aos adultos, etc, e que deve indispensavelmente ser inerente ao crítico que deseja estabelecer valores às artes hipermidiáticas.

Não estamos, insistimos, invertendo funções ou papéis, no que respeita às intervenções de críticos eruditos e crianças ou adolescentes, estamos sim, à maneira de Manoel de Barros, vendo nesse jeito de ser, de frequentar e de usar as escritas digitais, que esses jovens e crianças nos mostram em suas práticas mais cotidianas uma habilidade inquestionável para fruir junto às escrituras do hipermídia.

Certamente, quem continuará se preocupando em estabelecer valores estéticos para as escritas das diferentes mídias serão os críticos, pesquisadores, pensadores e, com sobra de privilégio, o artista. Quando damos destaque para a habilidade de determinado grupo menos adepto à atmosfera da erudição, caso dos jovens e crianças, fazemo-lo apenas para evidenciar que o estágio à frente em que eles se encontram se deve ao simples fato de os mesmos não perderem tanto tempo se perguntando para que servem (ou, o que seria pior, o que são?) os apetrechos digitais que se oferecem ao uso no espaço-tempo do computador; eles apenas entendem a dinâmica desse espaço-tempo e usam o que lhes é oferecido. Dito de outra maneira, eles ocupam o espaço-tempo da linguagem digital. É para isso que os críticos devem olhar se quiserem estabelecer valores às obras do hipermídia.

A crítica mais concatenada às experiências estéticas no digital tem vindo sem sombra de dúvida dos próprios artistas. Se dissemos acima que eles buscam e atuam sempre na região limítrofe da linguagem que manipulam, não podemos deixar de admitir também que muitas vezes eles inventam essa própria região limítrofe. E, nesse trabalho inventivo, o artista acaba

oferecendo à fruição e à reflexão não apenas materiais significantes, mas também os novos limites e as novas maneiras de se relacionar com a linguagem. Nesse momento de instabilidade, são eles, os artistas, que, num gesto infantil e curioso, convidam-nos a frequentar e aprender a diferente linguagem do hipermídia, por meio da qual hoje também se faz literatura.

Notamos que não se trata apenas de olhar para uma diferente linguagem e tentar se antecipar ao uso da mesma; trata-se de olhar para essa diferente forma de propor significantes e querer extrair dela a poesia. Não estamos falando aqui que o artista leva seu trabalho até o hipermídia para fazer poesia nesse diferente campo, mas sim que ele apenas incorpora o hipermídia ao seu trabalho, que sempre é o de extrair a poética das coisas.

6 CONSIDERAÇÕES, OU CONCLUSÕES POSSÍVEIS

Ao falarmos de uma volta do objeto à coisa, não estamos sugerindo uma espécie de coisificação da literatura, nem no sentido marxista (situação em que já estaríamos apontando para a literatura se movendo numa lógica de produto), nem no sentido que alguns afirmam ver no projeto da poesia concreta (embora com esta tenhamos alguma afinidade a mais do que com o marxismo). Quando sugerimos esse retorno, que gostamos de chamar também de recuo epistemológico, estamos pensando muito mais num haicai do que em qualquer outra coisa.

O haicai é a forma mais cirúrgica da poesia, quiçá a mais complexa. Um mundo criado em 17 sílabas poéticas, duas rimas (como proposto pela leitura ocidental dessa forma de poema), não mais. Poesia feita para comunicar ao corpo antes que ao intelecto. Para fazer ver e não entender. Poesia para sentir. Linguagem que traz direto a coisa. A imagem. O movimento. Forma linear mais próxima do ideograma que da linguagem recortada em sintaxes. Esse curto verso oriental vem quase restituir a lógica da imagem posta antes da narrativa (falamos sobre isso na introdução desse trabalho). Sua brevidade está mais próxima da escrita vertical de uma dada lógica ideogramática do que do alinhamento da língua ocidental que constitui os mundos de forma sequencial. O mundo inaugurado pelo haicai é violentamente posto; tão logo nos damos conta da imagem surgida e ele, o haicai, já se foi.

No ciber mundo do *Palavrador*, o espaço-tempo da obra também se apresenta de maneira a violentar o que temos por referência de literatura. O mundo está posto, como no haicai. Mas, claro, são formas e experiências poéticas diferentes. A diferença mais acentuada que se revela já desde o primeiro arrebatamento entre a forma japonesa e o ciber mundo do *Palavrador* é que a primeira nos atira para fora dela mesma – não como um signo tradicionalmente teorizado, e sim como um botão de rosa que revela não apenas o vermelho de sua carne, mas o perfume de todo

um jardim, ou de uma estação –, ao passo que o segundo nos suga para dentro dele mesmo, envolvendo-nos no plano da fisicalidade, exigindo-nos que nos desloquemos em meio aos significantes que em primeira instância aparecerão feito coisas apenas, de maneira mais primeva que os próprios versos do haikai, dado que esse ainda opera na linguagem verbal.

Se lembrarmos da fala falante que recortamos de Merleau-Ponty veremos que o haikai ainda revela o esforço de uma ressignificação da linguagem verbal (a mais cirúrgica, repetimos), enquanto o *Palavrador* é quase todo ele estruturado pela lógica de falas falantes. É claro que o *Palavrador* organiza em seu espaço uma série de falas faladas (versos que voam, que são recitados, cascatas e rodamosinhos de palavras caindo ou sendo lidas, asas que remetem a deuses, à mitologia, etc.), mas o universo a que exploramos, por meio do cubo, é ele todo um mundo falante; diferente do haikai que parece apontar para um mundo falado, o da natureza.

No entanto, essas diferenças não sustentam uma dicotomia e nem assim o queremos. Elas, as diferenças, apenas fazem ver que a linguagem é diferente; e, assim sendo, nossos gestos de doação e criação também acabam sendo. Mas enganam-se os que pensam que a poética do digital esteja se opondo ou rivalizando com as poéticas do impresso, pois um dado irrefutável no que respeita à dinâmica do hipermídia é que nele estão contidas as lógicas e dinâmicas do meio impresso. O impresso está no digital. Talvez venha desse fato a insistência de alguns em buscar nessa diferente escrita uma certa estabilidade conceitual, pois essa busca é inerente ao meio impresso. E dizemos mais, ainda falta muito para nos desprendermos dessa dinâmica do meio impresso (não que isso seja um objetivo), pois escrever teses sobre a poética do meio digital é também uma forma de elaborar conceitos. Porém, por acreditarmos que por algum tempo ainda deixaremos nossa história registrada na linguagem verbal, é ainda por meio dessa forma de expressão (na verdade de impressão) que apontamos para uma poética que aqui já não cabe. É por

meio da linguagem verbal que acreditamos ainda apontar para uma poética que não é mais apenas verbal, mas sim verbivocovisual, como disse Joyce.

É justamente por causa dessa verbivocovisualidade que falamos de um cibernundo falante constituído por falas faladas. Sabemos, ou supomos saber, para que servem os versos, como se movimentam as cascatas, ou se manifestam os rodamosinhos; não sabemos é para/onde/por que eles se entrelaçam no espaço tridimensional do *Palavrador*. Não sabemos que mundo essas falas faladas apontam.

Notamos uma inversão criativa que em muito nos instiga a continuar pensando a poética em outras escritas: num espaço, o do papel, vemos falas falantes reunidas para apontar um mundo falado; e noutro espaço, o digital, falas faladas nos ajudam a compreender um mundo falante.

No entanto, falando dessa maneira, corremos o risco de um equívoco que devemos a todo custo evitar: o artista não quer apenas fazer ver a poética desse mundo falante, ele quer também utilizar esse mundo falante para continuar fazendo o que sempre fez e desejou, poesia. E é justamente isso que procuramos demonstrar ao nos referirmos aos diferentes níveis de uso da escrita digital. Independente do grau de complexificação que o artista quer tencionar ao lançar mão da escrita digital (o uso no autor, ou no leitor, ou para reconfigurar a contemplação) sempre percebemos uma apropriação que o artista faz dessas ferramentas de escrita para inventar formas de ver o mundo.

Optamos sim por atribuir ao terceiro nível, o da reconfiguração da contemplação, um valor mais acentuado no que respeita à utilização dessa escrita por entendermos que as criações que operam nessa região, ou nesse grau de complexidade, contribuem em demasia para nos fazer entender que a dinâmica literária e artística está em transformação. Mas reconhecemos que em todos os níveis descritos o entrelaçamento do artista com as escritas digitais origina um fenômeno em que homem e máquina amalgamam seus limites fazendo existir novas condições de contorno.

Ambos se projetam nas tentativas poéticas. A diferença que pesa em importância para o terceiro nível vem do fato de que obras com a dinâmica do *Palavrador* colocam em xeque toda uma ordem de contemplação e de críticas artísticas que ainda não se sentem à vontade para falar das diferentes escrituras do presente. Falamos de uma crítica que prefere não deixar de apalpar os objetos para reaprender com as coisas do mundo falante digital; de uma crítica que sequer considera os novos espaços-tempos de ocupação da linguagem como legítimo campo de reflexão, pois estender os conceitos do meio impresso, com todas suas essências e “verdades”, para o meio digital equivale a se recusar a aceitá-lo como um diferente campo de reflexão.

Por outro lado, aceitá-lo como campo de reflexão não nos pode conduzir à ilusória conclusão de que as escrituras digitais solucionam o problema para o qual elas apontam.

A poética digital está justamente na desestabilização, não apenas do ponto de vista fenomenológico (afinal, desse ponto de vista, não precisa ser digital para desestabilizar), mas também político, que provoca na ordem dos espaços e tempos artísticos. E isso implica a diminuição das distâncias entre o erudito e o meramente cotidiano, ou, entre a arte e a vida. Essa reaproximação está atrelada ao uso que se faz das escritas digitais, ora para se comunicar, ora para fazer ver a poesia.

Porém, insistimos, a aceitação de que há uma poética da usabilidade e que ela se legitima como condição de existência da experiência estética no meio digital não aponta para solução de problemas tais como a desestabilização dos lugares definidos para o erudito, o esteta, o filósofo, ou o garoto de 14 anos. Pelo contrário, não se trata de substituímos uma ordem por outra, a poeticidade nas escritas digitais está em fazer aparecer essas instabilidades concretizadas no gesto de ocupação da linguagem. E também não se trata de fazer aparecer as instabilidades como quem panfleta ou festeja a disseminação, a infinitude, a impossibilidade, ou coisas do tipo, mas sim de fazer aparecer as instabilidades que nos exigirão um novo uso das coisas da literatura, e não um

eterniza-se nos objetos dela. Essa opção pela eternização nos objetos da literatura muitas vezes acaba reduzido-a a meros pretextos, a meros desejos de se falar sobre outra coisa que não mais dela própria.

Habitemos uma vez mais o espaço-tempo do *Palavrador*.

Se, ao iniciarmos a navegação, pressionarmos a tecla “C”, acionaremos um provocante recurso do poema, o de alternância das câmeras. O campo de visão do leitor que, em princípio, conduzia o cubo espaço adentro, escapa-lhe momentaneamente ao controle; ou melhor, seu campo de visão não revela mais seus gestos de deslocamento dentro do espaço. Se antes tinha-se uma câmera instalada de modo estratégico para auxiliar o voo, ou o deslocamento por terra (posicionada atrás do cubo), passa-se agora para imagens captadas de diferentes posições de câmeras e o poema passa a ser lido em perspectivas distintas, em que nem mesmo o cubo que era controlado espaço adentro aparece mais no campo de visão. As câmeras fixadas em locais distintos revelam ao leitor coisas que lhe chegam numa intensidade distinta daquela implicada na posição primeira da câmera, alojada “junto” a ele; e, como essas câmeras não obedecem mais aos comandos de direção do leitor, revela-se que da condição de explorador e observador do cibernundo o leitor passa à condição de observado, e, por que não dizer, à condição de significante a ser explorado.

O cibernundo que se oferece ao uso do leitor também fica a espreita dessa presença física, invasiva e criativa. E quando passamos a olhar com esses outros olhos espalhados pelo ambiente que percebíamos navegando, mas que agora também nos navega, vemos outros tantos cubos à deriva; e nesses cubos a inscrição ‘poesia’. Descobrimos com esse deslocamento de olhar que nossos semelhantes no espaço-tempo do *Palavrador* carregam em si a poesia daquela dimensão, e que portanto nós também marcamos em nosso corpo ce n’est pas à l’objet physique que le corps peut être comparé, mais plutôt à l’oeuvre d’art (cubo) a poética daquele espaço. O

Palavrador nos faz ver nossa própria condição de vidente. É o “se ver vendo”, sugerido por Merleau-Ponty em *O Olho e o Espírito*.

A grande experiência inaugurada por esse “se ver vendo” é a de nos darmos conta com isso de que a obra de arte (qualquer que seja sua linguagem material) não nos convida a ver nela o mundo, mas sim nos convida a ver o mundo com ela. Convida-nos a habitá-la para que com os olhos dela consigamos ver o mundo e nós mesmos. Dessa mesma maneira, artística e poética, o *Palavrador* e as composições hipermidiáticas se oferecem ao uso para que habitando o espaço-tempo da obra consigamos, com os olhos dela, ver nossa própria condição de videntes no mundo digital.

Até esse momento, solicitávamos um olhar para a literatura que respeitasse as sugestões de Alberto Caeiro e de Manoel de Barros: deitar-se na erva da paisagem, ou catar desobjetos em meio aos insetos. Mas isto na verdade são apenas os projetos escolhidos por eles, são as formas deles estarem no mundo, de estarem na linguagem. Eles se instalaram na linguagem não para nos oferecer significantes que apontam ideias, métodos... eles se instalaram na linguagem para lapidar lugares os quais devemos habitar para vermos a nós mesmos no mundo.

Enfim, por meio de obras que ocupam e fazem ocupar a diferente região limítrofe dos escritos digitais, tal qual o *Palavrador*, a poética do hipermídia está não apenas se construindo, mas, o que acreditamos ser mais importante, está também nos ensinando algo sobre a literatura.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ADORNO, Theodor. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Ed. 34. 2003. (Coleção Espírito Crítico)

AGAMBEN, Giorgio. A imanência absoluta. 2000. In: ALLIEZ, E. *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. Rio de Janeiro: Editora 34, ano.

ALLIEZ, Eric. *Da Impossibilidade da Fenomenologia*. Tradução Raquel de Almeida Prado e Bento Prado Junior. São Paulo: Editora 34, 1996. (Coleção Trans).

_____. *Deleuze Filosofia Virtual*. Tradução Heloisa B. S. Rocha. São Paulo: Editora 34, 1996. (Coleção Trans).

ANDRADE, Oswald. *Caderno de Poesia do Aluno Oswald* (Poesias Reunidas). São Paulo: Círculo do Livro S.A. ano

ANTONIO, Jorge Luiz. *Poesia Digital: teoria, história, antologia*. São Paulo: Navegar Editora; Columbus Ohio, EUA: Luna Bionde Prods, 2010. Livro e DVD

_____. *Poesia Eletrônica: negociações com os processos digitais*. 1ª edição. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008.

ANTUNES, Antônio Lobo. *O esplendor de Portugal*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

ARANTES, Priscila. *Arte e Mídia: perspectivas da estética digital*. São Paulo: Editora Senac, 2005.

ARISTÓTELES, *A Poética*. São Paulo. Nova Cultura, 2004.

AZEVEDO, Wilton. Interpoesia e Interprosa: escrituras poéticas digitais. In: *Revista Texto Digital*, número 2, ano 2, 2006. URL: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/viewFile/1383/1081> . Acesso em 18 de agosto de 2009.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BADIOU, Alain. *Pequeno Manual de Inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BALPE, Jean-Pierre, BARROS, Manoela de. (Direction). *L'art a-t-il besoin du numérique?: Colloque de Cerisy*. Paris/ Lavoisier, 2006.

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da Poesia Brasileira*. São Paulo : Cosac Naify, 2009.

BARBARAS, Renaud. *De l'être Du phénomène: Sur l'ontologie de Merleau-Ponty*. Grenoble: Editions Jérôme Million, 1991.

_____. *Introduction à la philosophie de Husserl*. Lonrai: Les Editions de La Transparence, 2004.

BARBOSA, Pedro. *Renovação do Experimentalismo Literário na LGC*. Disponível em: http://po-ex.net/index.php?option=com_content&task=view&id=25&Itemid=31&lang=. Acesso em 17 de fevereiro de 2010.

BARROS, Manoel de. *Memórias Inventadas: a infância*. São Paulo: Ed. Planeta, 2003.

_____. *Poesia Completa*. São Paulo: Leya, 2010.

BARTHES, Roland. *A Preparação do Romance I*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Crítica e Verdade*. São Paulo: Perspectiva/Fundo Estadual..., 1970.

_____. *Elementos de Semiologia*. São Paulo: Cultrix, 1979.

_____. *O Grau zero da escritura e novos ensaios*. Tradução: Mário 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.

BASBAUM, Sérgio. Percepção Digital: sinestesia, hiperestesia, infosensações. *Revista Universitária do Audiovisual – Ufscar*, São Carlos, out. 2008. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/site/2008/10/08/a-era-digital-e-seus-desdobramentos-esticos/>. Acesso em 23 de março de 2010.

BAUMGARTEM, A.G. *Esthétique*. Tradução: Jean-Yves Pranchère, Paris: Éditions de l'Herne, 1988.

BELLEI, Sérgio Luiz Prado. *O livro, a literatura, e o computador*. São Paulo: educ; Florianópolis: edufsc, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire Um Lírico no Auge do Capitalismo*. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Magia e Técnica, Arte e Política*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOOTZ, Philippe. *La Lisibilité du texte électronique*. Disponível em: <http://www.uottawa.ca/academic/arts/astrolabe/articles/art0037/Lisibilite.htm>. (acessado em 23/02/2011).

BOUCHARDON, Serge (org). BROUDOUX, Evelyne. DESEILLIGNY, Oriane. GUITALLA, Franck. *Un laboratoire de littératures: littérature numérique et internet*. Paris: Bibliothèque publique d'information/ Centre Pompidou, 2007.

BRETON, Philippe. *Elogio da Palavra*. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

_____. *L'utopie de la Communication*. Paris: La Découverte, 1996.

CAEIRO, Alberto. *Poemas Inconjuntos*. Disponível em:

<<http://www.revista.agulha.nom.br/alberr3.html>>. Acesso em: 28 de junho de 2009.

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.

CAMPOS, Haroldo de. *A Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

CANDIDO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 12. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Fapesp, 2009.

CHAUÍ, Marilena de Souza. *Da realidade sem mistérios ao mistério do mundo*: Espinosa, Voltaire, Merleau-Ponty. São Paulo: Brasiliense, 1999.

COLLOT, Michel. Du corps esprit à la chair du monde. In: CELIS, Raphael, MADOU, Jean-Pol & VAN EYNDE, Laurent (direction). *Phénoménologie et imaginaire*. Paris: Éditions Kimé, 2004.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução: Peter Pál Pelbart, Rio de Janeiro: Ed 34, 1992.

DEPRAZ, Natalie. *Compreender Husserl*. Petrópolis: Vozes, 2007.

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: Autêntica, 2001.

DUPOND, Pascal. *Dictionnaire Merleau-Ponty*. Paris: Ellipses éditions marketing S.A, 2008.

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

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

FALCI, Carlos Henrique Rezende. *Condições para a produção de cibernarrativas a partir do conceito de imersão*. Florianópolis, 2007. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura.

FLUSSER, Vilén. *O Mundo Codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FENOLLOSA, Ernest. Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia. In: CAMPOS, Haroldo. *Ideograma: lógica poesia linguagem*. São Paulo: Cultrix, 1977.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GEIGER, Moritz. *Problemática da Estética e Estética Fenomenológica*. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1958.

GENETTE, Gerard. *Esthétique et poétique* (textes réunis et présentés). Paris: éditions du Seuil, 1992.

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

_____ *Introdução ao arquitexto*. Lisboa: Veja, s/d.

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

GIANNETTI, Cláudia. *Estética digital: sintopia da arte, a ciência e a tecnologia*. Belo Horizonte: C/ arte, 2006.

HATHERLY, Ana. *A Idade da Escrita e Outros Poemas*. São Paulo: Escrituras Editora, 2005.

ISER, Wolfgang. *O Ato da Leitura*. São Paulo: Editora 34, 1996.

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

KLINKENBERG, Jean-Marie. *Précis de sémiotique générale*. Paris: De Boeck & Larcier S.A., 1996.

LANDOW, G. 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.

LEVINAS, Emmanuel. A significação e o Sentido. In: *Humanismo do Outro Homem*. Petrópolis: Vozes, 1993.

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 de Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

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

LIMAT-LETTELIER, Nathalie et MIGUET-OLLAGNIER, Marie. L'Intertextualité. *Besançon: annale littéraires de l'Université de Franche-Comté*, 1998. (Diffusion, des Belles Lettres. Paris).

MCLUHAN, Marshall. *Os Meios de Comunicação como Extensão do Homem*. Tradução : Décio Pignatari, São Paulo: Cultrix, 1969.

MERCURY, Jean-Yvez. *L'expressivité chez Merleau-Ponty: Du corps à la peinture*. Paris: l'Harmattan, 2000.

MERLEAU-PONTY, M. *A Prosa do Mundo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 1952.

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

_____. *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*. Paris: Editions Verdier, 1996.

_____. *O Olho e o Espírito*. Tradução: Paulo Neves e Maria Ermantina Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

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

_____. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 2008.

_____. *Signes*. Paris: Gallimar, 2008 (Collection folio/essais)

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

NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Ática, 1989.

OUELLET, Pierre. *Poétique du regard: littérature, perception, identité*. Limoges: Presse Universitaire de Limoges, 2000.

PATOCKA, Jan. *L'art et le Temps*. Paris: P.O.L, 1990.

PAZ, Octavio. *El Arco y la Lira*. In *La Casa de la Presencia* (poesia e historia). Obras Completas (I). 2^a ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

_____. *La Nueva Analogía: Tecnología y Poesía*. In *La Casa de la Presencia* (poesia e historia). Obras Completas (I). 2^a ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

_____. *Los Hijos del Limo*. In *La Casa de la Presencia*(poesia e historia). Obras Completas (I). 2^a ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

_____. *Signos em Rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PEILLON, Vincent. *La tradition de l'esprit: itinéraire de Maurice Merleau-Ponty*. Paris: éditions Grasset & Fasquelle, 1994.

PELLANDA, N. M. C & E. C. (org) *Ciberespaço: Um hipertexto com Pierre Lévy*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2000.

PESSOA, Fernando. *Poemas Completos de Alberto Caeiro*. São Paulo: Martin Claret, 2006.

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

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

POUND, Ezra. *Abc da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 2006.

PRADO, Gilbertto. *Arte Telemática: dos intercâmbios pontuais aos ambientes virtuais multiusuários*. São Paulo: Itáú Cultural, 2003.

RABATE, Dominique. *Poétique de la voix*. Paris : Librairie José Corti, 1999.

REBOLLAR, Patrick. *Les salons littéraires sont dans l'internet*. Paris: Presses Universitaires de France, 2002 (collection dirigée par Beatrice Didier et Nathalie Ferrand).

SAEMMER, Alexandra. *Matières Textuelles sur support numérique*. Saint-Etienne: Université de Saint-Etienne, 2007. (Collection « arts »)

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

SANTOS, Alckmar Luiz dos. Como Ler Palavra na Literatura Digital. In: OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de. & LAGE, Verônica Lucy Coutinho (Orgs). *Literatura, Crítica, Cultura I*. Juiz de Fora. Editora UFJF, 2008.

_____. *Le palindrome critique: Merleau-Ponty et Alberto Caeiro*. 1993. Tese (Doutorado) - Université de Paris VII.

_____. *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 Perdiggão. Petrópolis: Vozes. 1997.

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

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Lingüística Geral*. São Paulo: Cultrix, 2006.

SEVENANT, Ann Van. *Ecrire à la lumière: Le philosophe et l'ordinateur*. Paris: Editions Galilée, 1999. (Collection La philosophie en effet)

SOUSA, Maria Clara Paixão de. Conceito Material de “Texto Digital”: um ensaio. In: *Revista Texto Digital*, número 2, ano 5, 2009. Disponível em: <http://www.textodigital.ufsc.br/num09/mariaclara.htm>. Acesso em 22 de janeiro de 2010.

TODOROV, Tzvetan. *A Literatura em Perigo*. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

TORRES, Rui. Poesia em Meio Digital: algumas observações. In: GOUVEIA, Luis Borges; GAIO, Sofia (org). *Sociedade da Informação: balanço e implicações*. Porto: Edições UFP, pp 321 – 28. 2004.

_____. *Poesia Experimental e Ciberliteratura: por uma literatura marginalizada*. Disponível em: http://po-ex.net/index.php?option=com_content&task=view&id=96&Itemid=31&lang= . (acessado em 17 de fevereiro de 2010).

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

Links

Banco de teses e dissertações da Capes: <http://servicos.capes.gov.br/capesdw/> , acesso em 11 de janeiro de 2010.

<http://www.ciberartsweb.org/cpace/ht/jhup/history.html#1>, acesso em 30/11/2007.

<http://www.ciclope.art.br/> , acesso em 17/07/2010.

<http://www.ciclope.art.br/pt/downloads/palavrador.php> , acesso em 30/11/2007.

<http://www.culturadigital.br/>

<http://www.desvirtual.com.br> , acesso em 30/11/2007.

<http://www.desvirtual.com/thebook/portugues/projeto.htm> , acesso em 22/09/2010.

<http://www.e-criture.org>, acesso em 05/10/2008.

<http://www.jornaldepoesia.com.br>, acesso em 30/11/2007.

<http://www.mackenzie.com.br/interacao/www2003/interpoesia.htm>, acesso em 30/11/2007.

www.nupill.org, acesso em 08/10/2008.

<http://www.revista.agulha.nom.br/alberr3.html>>, acesso em: 15 de novembro de 2007

<http://rhizome.org/art/>, acesso em 30/11/2007.

<http://telepoesis.net/amorclarice/amor.html>

http://telepoesis.net/index.php?option=com_content&view=article&id=85:poemas-no-meio-do-caminho&catid=35:poemas&Itemid=62

Para uma poética do hipertexto — ficção interativa, de José Augusto Mourão
<http://www.triplov.com/hipert/hipert.htm>, acesso em 30/11/2007.

<http://www.vispo.com>

<http://www.refazenda.com.br/aleer>

<http://www.ciberpoesia.com.br>

<http://www.blocosonline.com.br/literatura/poesia/poedigital/poedig008.htm>

http://www.textodigital.ufsc.br/num05/avng/avng_poesiadigitalpoetry.htm

<http://transitoireobs.free.fr/to/sommaire.php3>

http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/setembro2009/ju440_pag0607.php#

Outras mídias

AZEVEDO, Wilton. *Quando assim termina o nunca*. São Paulo: Editora Mackenzie, 2004. 1 DVD.

_____. *Looppoesia: poética da mesmice*. São Paulo: Editora Mackenzie, 2004. 1 CD-ROM.