

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

**O JOGO DAS CONSTRUÇÕES HIPERTEXTUAIS:
CORTÁZAR, CALVINO E TRISTESSA**

ADAIR DE AGUIAR NEITZEL

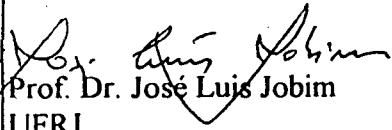
**TESE DE DOUTORADO
Florianópolis, fevereiro de 2002**


UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA


DEFESA DE TESE DE DOUTORADO

ATA 03/2002

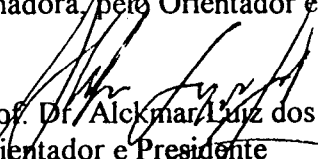
Aos vinte e oito dias do mês de fevereiro de dois mil e dois, às 15 horas, no Auditório Henrique da Silva Fontes do Centro de Comunicação e Expressão, Prédio B, da Universidade Federal de Santa Catarina, reunida a Comissão Examinadora, designada pela Portaria nº 04/CPGL/2002, de 20 de fevereiro de dois mil e dois e constituída pelos Professores Doutores Alckmar Luiz dos Santos (Orientador e Presidente/UFSC), José Luis Jobim (UERJ/UFF), Rogério Lima (UnB), Pedro de Souza (UFSC), Walter Carlos Costa (UFSC) e Sérgio Luis Rodrigues Medeiros (UFSC – suplente), realizou-se em sessão pública a defesa da Tese de Doutorado em Literatura, área de concentração Teoria Literária, de *Adair de Aguiar Neitzel*, intitulada: “*O Jogo das Construções Hipertextuais*”. Após a candidata apresentar seu trabalho, procedeu-se à arguição e à avaliação, feitas nos termos regimentais. A Comissão Examinadora conferiu à tese o conceito “A com louvor”. A candidata deverá apresentar, cumpridas as formalidades, a versão final, segundo o padrão gráfico da UFSC, no prazo máximo de 120 (cento e vinte) dias, à Coordenadoria do Curso de Pós-Graduação em Literatura. Nada mais havendo a tratar a sessão foi encerrada, dela sendo lavrada a presente ATA que é assinada pelos membros da Banca Examinadora, pelo Orientador e pela Candidata.



Prof. Dr. José Luis Jobim
UERJ

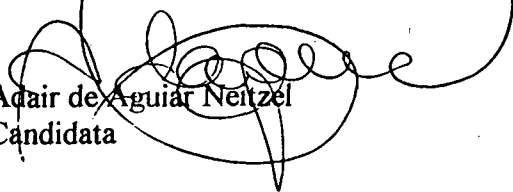

Prof. Dr. Rogério Lima
UnB


Prof. Dr. Walter Carlos Costa
UFSC

Prof. Dr. Sérgio Luis Rodrigues Medeiros
UFSC - suplente


Prof. Dr. Alckmar Luiz dos Santos
Orientador e Presidente


Prof. Dr. Pedro de Souza
UFSC


Adair de Aguiar Neitzel
Candidata

**O JOGO DAS CONSTRUÇÕES HIPERTEXTUAIS:
CORTÁZAR, CALVINO E TRISTESSA**

ADAIR DE AGUIAR NEITZEL

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação
em Literatura — Doutorado em Teoria
Literária — da Universidade Federal de Santa
Catarina, para a obtenção do título de Doutor
em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Alckmar Luiz dos Santos

À Mariana.

AGRADECIMENTOS

Por acreditar nesta idéia,
ao Professor orientador Alckmar Luiz dos Santos;
À CAPES e ao NUPILL,
pela concessão de Bolsa Sanduíche ao exterior;
Ao CNPq e à Secretaria de Educação e Desporto de Santa Catarina,
entidades financiadoras desta pesquisa;
Pelas sugestões e orientações apresentadas na banca de qualificação,
Aos professores Pedro de Souza e Walter Carlos Costa.
Pelo auxílio metodológico e técnico,
ao professor Luiz Carlos Neitzel;
Pelas trocas intelectuais,
às amigas Clarmi Régis e Raquel Wandelli;
Pelos aconselhamentos e prontidão na resolução dos problemas institucionais,
à amiga e secretária Elba;
Pela tolerância,
ao esposo Luiz Carlos.

RESUMO

NEITZEL, Adair de Aguiar. **O jogo das construções hipertextuais: Cortázar, Calvino e Tristessa**. Florianópolis, 2002. 313f. Tese de doutorado (Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, UFSC, 2002.

O objeto de estudo desta tese é a escrita hipertextual. Proponho o conceito de hipertexto não como um sistema específico do suporte informático, mas extensivo ao meio impresso. Demonstro através da análise de duas obras hipertextuais impressas, *O jogo da amarelinha* de Julio Cortázar e de *As cidades invisíveis* de Italo Calvino, e uma obra hipertextual eletrônica, *Tristessa*, que os princípios que as norteiam são similares, independentes do aparato textual. Estabeleço, assim, uma relação de paridade entre os hipertextos digitais e os impressos analisando como se constitui a hipertextualidade em cada caso. Esta vai nascendo no processo de escrever e se concretiza na leitura relacional, logo sua multiplicidade é gerada em parte pela estrutura da narrativa e da linguagem e, em parte pela atuação do leitor. Todavia, a autonomia dada ao intérprete não se restringe à liberdade de interpretação, mas à intervenção na forma de composição. A literatura hipertextual é vista enquanto processo que se constrói mediante as intervenções do leitor, o texto visto como produtividade, algo que está por ser feito. A hipertextualidade redefine a textualidade literária, alterando a concepção de texto, escrita e leitura, o que nos leva à discussão sobre os processos de leitura e de escrita.

Palavras-chave: hipertexto, jogo, intertextualidade, interatividade, meio eletrônico, Internet

RÉSUMÉ

NEITZEL, Adair de Aguiar. **O jogo das construções hipertextuais: Cortázar, Calvino e Tristessa.** Florianópolis, 2002. 313f. Tese de doutorado (Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, UFSC, 2002.

L'objet d'étude de cette thèse c'est l'écriture hypertextuelle. Je ne propose pas le concept d'hypertexte comme système spécifique du support informatique, mais extensif au milieu imprimé. Je démontre par l'analyse de deux oeuvres hypertextuelles imprimées, *O jogo da amarelinha* (*Le jeu de marelle*) de Julio Cortázar et *As cidades invisíveis* (*Les villes invisibles*) de Italo Calvino, et une oeuvre hypertextuelle électronique, *Tristessa*, que les principes que les guident sont similaires, indépendants de l'arsenal textuel. J'établis, ainsi, une relation de parité entre les hypertextes digitaux et les imprimés en analysant comment se constitue l'hypertextualité dans chaque cas. Elle se forme pendant le procès d'écriture et se concrétise au moment de la lecture relationnelle, donc sa multiplicité est produite d'un côté par la structure du récit et du langage et, d'un autre côté par l'activité du lecteur. Cependant, l'autonomie donnée à l'interprète ne se restreint pas à la liberté d'interprétation, mais à l'intervention dans la forme de composition. La littérature hypertextuelle est vue comme un procès qui se construit au moyen des interventions du lecteur, le texte étant pris comme productivité, quelque chose qui est en train de se faire. L'hypertextualité redéfinit la textualité littéraire, modifiant la conception de texte, écriture et lecture, ce qui nous mène à la discussion sur les procès de lecture et d'écriture.

Mots-clé: hypertextes, jeu, hypertextualité, interactivité, milieu électronique, Internet

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
Hipertexto: que texto é esse?	1
Embrenhando-se por porões e sótãos	16
CAPÍTULO 1.....	24
1.1 - <i>O jogo da amarelinha</i> : uma rede de mil entradas e saídas	24
1.2 – Uma autoria coletiva, múltipla.....	27
1.3 - O leitor: uma leitura-pela-escrita ou uma escrita-pela-leitura	34
1.3.1 - Aceitando participar do jogo: uma forma de interagir.....	40
1.3.2 - Deslocamentos: uma dança, um rodopio	46
1.3.3 - O jogo como iniciação	58
1.4 – Tecendo um hipertexto	65
1.4.1 – Uma escrita não-linear.....	73
1.4.2 - O estabelecimento de duplos: a afirmação do outro	86
1.4.3 - A explosão do jazz	94
1.4.4 – A escrita combinatória: um frenesi cortazariano	106
CAPÍTULO 2.....	116
2.1 - <i>As cidades invisíveis</i> : apologia ao romance como grande rede.....	116
2.2 – Nas malhas das cidades e pelos confins do império de Kublai Khan.....	119
2.3 – Escrevendo cidades, revivendo ritos de construção.....	125
2.3.1 – A construção segundo um apurado espírito de geometria	136
2.3.2 – O cratilismo do texto literário	140
2.4 – Cidades virtuais.....	146
2.4.1 – Um texto caleidoscópico	156
2.5 - Cidades de areia.....	161
CAPÍTULO 3.....	181
Leitura e produção em meio eletrônico.....	181
3.1 - A invasão da informação na era da Internet.....	181
3.1.1 - O poder dos gestos	187
3.1.2 – O hipertexto informatizado	193
3.1.3 - Uma escrita em rede.....	200
3.2 - <i>Tristessa</i> : a hiperficção em bits	204
3.3 - Insistindo na construção de trilhas nômades.....	218
3.4 - Um corpo-calígrafo.....	224
3.5 - Uma leitura interativa	228
3.6 – De livro-raiz ao livro-labirinto	239
3.7 – O hipertexto no ciberespaço	247
3.8 - O anti-romance no meio digital	259
3.9 - Arte e técnica numa combinatória de sentidos	266
3.10 - Um romance-rio.....	281
CONSIDERAÇÕES FINAIS	286
BIBLIOGRAFIA GERAL	299

Chego assim ao fim dessa minha apologia do romance como grande rede. Alguém poderia objetar que quanto mais a obra tende para a multiplicidade dos possíveis mais se distancia daquele *unicum* que é o *self* de quem escreve, a sinceridade interior, a descoberta de sua própria verdade. Ao contrário, respondo, quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis.

Mas a resposta que mais me agradaria dar é outra: quem nos dera fosse possível uma obra concebida fora do *self*, uma obra que nos permitisse sair da perspectiva limitada do eu individual, não só para entrar em outros eus semelhantes ao nosso, mas para fazer falar o que não tem palavra, o pássaro que pousa no beiral, a árvore na primavera e a árvore no outono, a pedra, o cimento, o plástico...

Italo Calvino

INTRODUÇÃO

Hipertexto: que texto é esse?

Horácio, personagem-protagonista de *O jogo da amarelinha*, num dos capítulos mais insólitos, capítulo 56, arma em seu quarto uma estrutura de teia com fios, restos de barbantes, que partem de um ponto a outro. Nesta cena, encontramos citações que se prestam a exemplificar o modelo de romance que é o alvo desta tese, o romance hipertextual. Divagando sobre o próprio ato, Horácio afirma que “tudo acabava sempre por encontrar-se (...) e os fios se encontravam no final do raciocínio, e não no princípio”.¹ Uma luta que ele declara ser contra a unidade e o território:

era estranho bancar a aranha indo de um lado para o outro com os fios, da cama para a porta, da pia para o armário, estendendo de cada vez cinco ou seis fios e retrocedendo com muito cuidado para não pisar nos rolamentos. (...) Entre a porta e a última linha, estendiam-se sucessivamente os fios anunciadores (da maçaneta até a cadeira inclinada, da maçaneta até um cinzeiro de propaganda do vermute Martini, colocado na beira da pia, e da maçaneta a uma das gavetas do armário, cheia de livros e papéis, segura apenas pela borda), as bacias cheias de água, formando duas linhas defensivas irregulares, mas orientadas em geral da parede da esquerda à da direita, ou seja, a primeira linha ia da pia ao armário e a segunda linha ia dos pés da cama até as pernas da escrivaninha. Só restava um metro livre entre a última série de bacias cheias de água, sobre a qual se estendiam vários fios, e a parede na qual se abria a janela sobre o pátio (dois andares abaixo).²

Essa passagem ilustra o conceito de escrita hipertextual com a qual trabalharemos no decorrer da tese, a escrita em rede, que se constrói em relação com o outro e se concretiza no ato da leitura. Parte-se da hipótese de que a produção hipertextual é um

¹ CORTÁZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

² Idem.

processo de escrita e leitura que não depende do aparato técnico que dá suporte ao texto, mas sim dos procedimentos narrativos utilizados pelo autor para ampliar o potencial do texto escrito. É no ato de escrita, na oportunidade em que a obra está sendo feita, que o autor organiza o texto de forma a possibilitar articulações entre diferentes textos. Nesse momento, a hipertextualidade começa a se delinear; “se qualquer texto remete implicitamente para os textos, é em primeiro lugar dum ponto de vista genético que a obra literária tem conluio com a intertextualidade”.³ Os caminhos determinados pelo autor são definidos por sua conduta frente ao texto literário e por alguns princípios por ele adotados, ambos responsáveis pela construção textual mais ou menos aberta, mais ou menos plural, os quais determinam as leis de funcionamento, as linhas de força que atuam para a constituição do texto.

A intertextualidade é entendida aqui no sentido que Kristeva atribui a ela, o texto como assimilação de um outro texto: “Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte”.⁴ A conexão de um texto a outro compõe o que Kristeva conceitua como intertextualidade, que se torna assim o princípio básico de expansão do texto, de progressão calcada na influência de obras anteriores, de uma rede de correlações entre os textos capaz de denunciar as marcas que atestam a presença do outro. A intertextualidade é o resultado de um embricamento de textos através de imitações, paródias, citações, plágios, traduções, reminiscências, paratextos, pastiches, alusões, críticas, paráfrases, entre outros. Segundo a autora, todo texto é composto por sedimentações autorais diversas e possui uma predisposição à intertextualidade, implícita

³ LAURENT, Jenny. “A estratégia da forma”. *Poétique* – revista de teoria e análise literárias. Intertextualidades. n. 27, Livraria Almedina: Coimbra, 1979. p. 6.

⁴ KRISTEVA, Julia. *Sémiotique - Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969, p. 85.

ou explícita, que compõe sua polifonia, sua pluralidade. Não há como despi-lo dessas marcas que denunciam a presença do outro, pois todo texto está impregnado de textos anteriores, e não há como fugir da influência. Esse processo, quanto mais transgressor, mais rico será, pois a transgressão, entendida aqui como ultrapassagem, implicará na re-significação da obra precursora.

Entretanto, existem obras cujo grau de explicitação da intertextualidade é maior, como as obras hipertextuais, especialmente aquelas em meio eletrônico, cujos intertextos trazem uma marca luminosa; outras, apesar de explorarem a intertextualidade amplamente, fazem-no de forma velada; outras ainda, fazem uso dela, mas de forma não intencional. Nos três casos, a intertextualidade se constitui como um trabalho de transformação e assimilação de vários textos, embora no terceiro caso este trabalho seja regulado por um texto centralizador, que possui o controle do sentido. Veremos no decorrer da tese que esse tipo de atividade intertextual não colabora para a formação de um texto plural, pois este exige uma obra em estrutura de rede, aberta a interferências diversas sem um comando central único.

A exploração da intertextualidade vai delinear uma arquitetura mais flexível ao texto, um modelo que propicia a leitura hipertextual, aquela que implica no tratamento do texto como hipertexto. Este, segundo Genette, é todo texto que deriva de um texto anterior (denominado hipotexto) por transformação simples ou indireta. O hipertexto, neste sentido, sempre nos convida a uma leitura relacional, ele nos estimula a ler dois ou vários textos em função de um outro, compondo um “estruturalismo aberto”.⁵ Usando o palimpsesto como

⁵ GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982, p. 556, 557. “L’hypertexte nous invite à une lecture relationnelle (...). Cette lecture relationnelle (lire deux ou plusieurs textes *en fonction* l’un de l’autre) est sans doute l’occasion d’exercer ce que j’appellerai, usant d’un vocabulaire démodé, un *structuralisme ouvert*”.

metáfora, Genette formulou o conceito de hipertexto para mostrar que uma obra sempre pode ser lida por ela mesma e em relação a obras de épocas anteriores.⁶ O trabalho de escrita relacional é visto por Genette como resultado da transformação de um texto em outro, ou imitação de um pelo outro, ou seja, uma obra sempre deriva de uma anterior. O hipertexto neste sentido estaria sempre em relação com um hipotexto, texto primeiro.

Na década de noventa, o termo hipertexto é utilizado pelos teóricos do texto informatizado como um sistema não hierárquico, capaz de efetuar a classificação e a seleção de informações por associações, arroladas todas por um só mecanismo e disponibilizadas num complexo banco de dados no computador. Esse sistema de organização do conhecimento surge como uma alternativa mais flexível do que o oferecido pelo suporte impresso. Vannevar Bush, em 1945, no ensaio *As we may think*,⁷ discorre sobre a possibilidade de se trabalhar com textos que não sejam tratados como unidades de leitura individuais, mas como resultado de produções reticulares, banco de dados em conexão, traçando caminhos transversais que dão acesso à áreas irrestritas do conhecimento, apontando para a idéia de texto como somatório de outras vozes, como discurso que se cruza com outros discursos.

Theodor Nelson, nos anos setenta, empregou o termo hipertexto para designar a idéia de escrita e leitura não lineares em um sistema de informática que armazenasse todos os conhecimentos do mundo, uma espécie de Biblioteca de Babel, projeto denominado por

⁶ “Un palimpseste est un parchemin dont on a gratté la première inscription pour en tracer une autre, qui ne la cache pas tout à fait, en sorte qu’on peut y lire, par transparence, l’ancien sous le nouveau. On entendra donc, au figuré, par palimpsestes (plus littéralement: *hypertextes*), toutes les oeuvres dérivées d’une oeuvre antérieure, par transformation ou par imitation. De cette littérature au second degré, qui s’écrit en lisant, la place et l’action dans le champ littéraire sont généralement, et fâcheusement, méconnues. On entreprend ici d’explorer ce territoire. Un texte peut toujours en lire un autre, et ainsi de suite jusqu’à la fin des textes. Celui-ci n’échappe pas à la règle: il l’expose et s’y expose. Lire bien qui lira le dernier”. GENETTE, op. cit. (texto da contracapa).

⁷ BUSH, Vannevar. *As we may think*. *Atlantic Monthly*, July 1945.

ele de *Xanadu*: “By hypertext, I mean *nonsequential writing* — text that branches and allows choices to the reader, best read at an interactive screen. As popularly conceived, this is a series of text chunks connected by links which offer the reader different pathways”,⁸ Landow define o hipertexto como um sistema intertextual que tem a capacidade de enfatizar a intertextualidade de uma forma que o texto impresso não consegue; como o hipertexto é o resultado de experiências combinadas nascidas da leitura causal, ele não permite a manifestação de uma única voz.⁹

Para Ilana Snyder o hipertexto é uma informação que existe somente *on-line*, no computador. Ela o define como uma estrutura composta por blocos de textos conectados por *links* eletrônicos, os quais oferecem diferentes trilhas para os usuários. O hipertexto permite um tipo de arranjo de informações de forma não-linear, conectando uma informação a outra.¹⁰ A concepção que Snyder oferece do hipertexto, como informação que só se concretiza com a operação mediadora da máquina, afirma sua posição a favor da corrente que pensa o hipertexto eletrônico como uma absoluta novidade; apesar de ela negar que possui uma postura entusiasta frente à técnica, e enfatizar que não acredita no computador como meio responsável por mudanças nas práticas sociais e culturais.

Num primeiro momento, o hipertexto eletrônico causou uma tensão à medida em que se apresentou com novos aparatos: o mouse e o teclado substituem o lápis, a folha

⁸ In LANDOW, George P. *Hypertext, the convergence of contemporary critical theory and technology*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1993, p. 4.

⁹ “Hypertext, which is a fundamentally intertextual system, has the capacity to emphasize intertextuality in a way that page-bound text in books cannot. (...) Hypertext does not permit a tyrannical, univocal voice. Rather the voice is always that distilled from the combined experience of the momentary focus, the lexia one presently reads, and the continually forming narrative of one’s reading path”. LANDOW, op. cit., p. 10-11.

¹⁰ “Hypertext is an information medium that exists only on-line in a computer. A structure composed of blocks of text connected by electronic links, it offers different pathways to users. Hypertext provides a means of arranging information in a non-linear manner with the computer automating the process of connecting one piece of information to another”. SNYDER, Ilana. *Hypertext: the electronic labyrinth*. New York: New York University Press, 1997.

plana do livro é substituída pela tela, os caracteres impressos imóveis por caracteres móveis que se compõem e decompõem facilmente, o livro em meio eletrônico passa a ser um composto de bits. E, evidenciaremos, porém, que apesar desses novos aparatos, não houve uma ruptura com relação aos procedimentos textuais empregados pelo autor na construção do texto, bem como veremos que as características atribuídas ao hipertexto eletrônico são extensivas ao hipertexto em meio impresso. Trata-se de uma escrita que se constitui a partir das possibilidades de combinação dos fragmentos, formalizando uma estética hipertextual que, segundo Wandelli, é “caracterizada pela combinação dos princípios de fragmentariedade, interatividade, movimento, interconectividade, heterogeneidade, descentramento, não se reduz[indo] ao aparato tecnológico, mas opera[ndo] junto com ele”.¹¹

A definição de hipertexto formulada por Lévy vem ao encontro desta hipótese: “um hipertexto é um conjunto de nós ligados por conexões. Os nós podem ser palavras, páginas, imagens, gráficos ou partes de gráficos, seqüências sonoras, documentos complexos que podem eles mesmos ser hipertextos. Os itens de informação não são ligados linearmente, como em uma corda com nós, mas cada um deles, ou a maioria, estende suas conexões em estrela, de modo reticular.”¹²

Arlindo Machado oferece uma concepção de hipertexto como uma escrita múltipla calcada em dois princípios básicos que colaboram para compor uma estrutura dinâmica: a interatividade e a conectividade.

¹¹ WANDELLI, Raquel. *Reconstituição do corpo nas narrativas hipertextuais*. Dissertação de mestrado. Florianópolis: UFSC, 2000, p. 229, 230.

¹² LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*. Tradução Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. p. 33.

O hipertexto seria algo assim como um texto escrito no eixo do paradigma, ou seja, um texto que já traz dentro de si várias outras possibilidades de leitura e diante do qual se pode escolher dentre várias alternativas de atualização. Na verdade, não se trata mais de um texto, mas de uma imensa superposição de textos, que se pode ler na direção do paradigma, como alternativas virtuais da mesma escritura, ou na direção do sintagma, como textos que correm paralelamente ou que se tangenciam em determinados pontos, permitindo optar entre prosseguir na mesma linha ou enveredar por um caminho novo.¹³

Essas concepções de hipertexto, especialmente a de Pierre Lévy e a de Arlindo Machado, cruzam-se com os aspectos da escrita plural definida por Barthes,¹⁴ da obra múltipla e enciclopédica conceituada por Ítalo Calvino¹⁵ e da obra aberta, objeto de estudo de Umberto Eco.¹⁶ Esses conceitos não se equivalem, mas concorrem para a formação de uma concepção de escrita hipertextual que independe do aparato que lhe serve de suporte: “o hipertexto não se restringe a um aparato eletrônico, mas a um processo de escrita em rede”.¹⁷

A escrita hipertextual possui uma polissemia ilimitada que constrói a idéia de texto plural, um texto que sempre se articula com outros textos “levando a outros sentidos exteriores do texto material”.¹⁸ A impossibilidade de atribuir um ponto de vista, uma origem, à enunciação e, portanto uma forma de forçar “o muro da propriedade” das palavras que, segundo Barthes, é uma das medidas que permite apreciar o caráter plural de

¹³ MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo, EDUSP, 1993, p. 186, 188.

¹⁴ BARTHES, Roland. *S/Z — uma análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

¹⁵ CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

¹⁶ ECO, Umberto. *Obra aberta; forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1986.

¹⁷ WANDELLI, op. cit., p. 15.

¹⁸ BARTHES, op. cit., p. 42.

um texto. No texto clássico “a maior parte dos enunciados são originados”,¹⁹ portanto revelam a paternidade das vozes que por ele ecoam, determinando sua unicidade, submetendo-o a um princípio de decisão, tornando-se um texto legível. Para Barthes, o texto legível

é um texto *tonal* (cujo hábito produz uma leitura tão condicionada quanto nossa audição: podemos dizer que há um *olho legível*, como há um ouvido tonal, de maneira que desaprender a legibilidade equivale a desaprender a tonalidade) e, nele a unidade tonal depende essencialmente de dois códigos seqüenciais; a marcha da verdade e a coordenação dos gestos representados: a mesma imposição é encontrada na ordem progressiva da melodia e na ordem, igualmente progressiva, da seqüência narrativa. *E é precisamente esta imposição que reduz o plural do texto clássico.*²⁰

O conceito de texto legível se opõe ao de texto escrevível, e ambos ajudam a estabelecer uma certa ordem e delimitar o que podemos determinar como hipertextual para não cairmos em generalizações. Pode-se admitir que toda escrita oferece linhas de fuga, porque a língua sempre é portadora de sentidos, é um sistema multivalente em que “os sentidos formigam”,²¹ os quais se concretizam por intermédio do “produtor” da língua; “cada ‘leitura’, ‘contemplação’, ‘gozo’ de uma obra de arte representam uma forma, ainda que calada e particular, de ‘execução’”.²² Para Barthes, “o que limita o plural do texto clássico é aquilo que bloqueia a reversibilidade”,²³ mesmo que ele seja não-linear, essa característica obedece uma ordem lógico-temporal.

¹⁹ Idem, p. 73.

²⁰ Idem, p. 63.

²¹ Idem, p. 90.

²² ECO, op. cit., p. 39 (nota de rodapé).

²³ BARTHES, op. cit., p. 63.

O hipertexto se diferencia do texto “legível”, tradicional, porque é formado por um composto de blocos fragmentados e conectados, pontos multiplicados que se inter-relacionam em determinados pontos, formando uma espécie de rede através da qual passa todo o texto. Ele apresenta uma estrutura digressiva, e portanto reversível e não-linear, formada por sentidos associados que oferecem diversas entradas e saídas do texto.

O potencial de intercomunicação, de conexão, das páginas com outros pontos da obra pode ser alcançado de forma virtual, mental, pelo leitor, e também de forma física, num saltar e pular páginas do livro, ou com um clicar do mouse nos links eletrônicos. Esse processo de interconectividade compõe uma visão atomizada da literatura, uma literatura enquanto processo que se constrói mediante as intervenções do leitor. Mas, para que esses blocos de textos formem uma unidade de sentido, que não se confunda com uma “operação de solidariedade”,²⁴ é necessário do leitor uma postura multivalente e de co-autoria, a idéia da escrita como um processo de *escreitura*, uma escrita-pela-leitura ou uma leitura-pela-escrita.²⁵

Barthes denomina esse tipo de texto aberto às interferências do leitor de *escrevível*, aquele texto em que “*é a mão escrevendo*, antes que o jogo infinito do mundo (o mundo como jogo) seja cruzado, cortado, interrompido, plastificado por algum sistema singular (Ideologia, Gênero, Crítica) que venha impedir, na pluralidade dos acessos, a abertura das redes, o infinito das linguagens”.²⁶ O conceito de *escreitura* e de *textos escrevíveis* vêm completar o conceito de texto produtivo formulado por Kristeva, e os três tratam o leitor

²⁴ Idem, p. 56.

²⁵ O termo *escreitura* é um neologismo formado pela justaposição das palavras ‘escrita e leitura’. Apesar de Arnaud Gillot declarar que ele foi criado em português, em 1992, em Lisboa na tese de Pedro Barbosa intitulada *Criação literária e computador*, Julia Kristeva em *Sémiotique*, cuja primeira edição data de 1968, utilizava o termo *écriture-lecture* com a mesma acepção de *écrirelecture*.

²⁶ BARTHES, op. cit., p. 39.

como produtor de significações. Ao anunciar o texto como produtividade, Kristeva o define como algo que está por ser feito, algo que se concretiza pela permutação com outros textos, reforçando a idéia do texto como rede, mote também explorado por Barthes, que fala de um texto ideal como aquele cujas

redes são múltiplas e se entrelaçam, sem que nenhuma possa dominar as outras; este texto é uma galáxia de significantes, não uma estrutura de significados; não tem início; é reversível; nele penetramos por diversas entradas, sem que nenhuma possa ser considerada principal; os códigos que mobiliza perfilam-se a *perder de vista*, eles não são dedutíveis (o sentido, nesse texto, nunca é submetido a um princípio de decisão, e sim por lance de dados); os sistemas de sentido podem apoderar-se desse texto absolutamente plural, mas seu número nunca é limitado, sua medida é o infinito da linguagem.²⁷

Em *Seis propostas para o próximo milênio*, Calvino também faz apologia do romance como grande rede, como hiper-romance, uma obra que tenderia para a “multiplicidade dos possíveis”,²⁸ romance que por apresentar uma estrutura acumulativa, modular e combinatória seria um romance enciclopédico. O ideal estético que Calvino gostaria de encontrar na literatura deste novo milênio está relacionado a esse enciclopedismo, assim como à multiplicidade da obra, princípios que a identificam com uma “rede que concatena todas as coisas”,²⁹ como o resultado de uma somatória de sedimentações. Esse texto múltiplice — o qual “substitui a unicidade de um eu pensante pela multiplicidade de sujeitos, vozes, olhares sobre o mundo, segundo aquele modelo que Mikhail Bakhtin chamou de ‘dialógico’, ‘polifônico’ ou ‘carnavalesco’, rastreando seus

²⁷ BARTHES, op. cit., p. 39-40.

²⁸ CALVINO, op. cit., p. 138.

²⁹ Idem, p. 126.

anteriores desde Platão a Rabelais e Dostoiévski” —, ³⁰ constitui a base do romance hipertextual.

Umberto Eco, em sua *Obra aberta*, fala do romance organizado de forma não definida e não acabada, que constitui um espaço de trocas entre leitor e autor, que oferece autonomia ao leitor não só de interpretação mas também de intervenção na sua forma de composição. Apesar de reconhecer que a abertura da obra se dá em parte pela forma como o autor elabora os efeitos comunicativos, pela maneira como ele formula questionamentos que permanecem no texto de forma velada e que ele se abstém de responder, Eco centra a teoria da poética aberta na interpretação que o leitor efetua, na sua fruição. E esta é entendida como interpretação e execução, “pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original”.³¹ Assim, Eco coloca o leitor como um “centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis”,³² priorizando o processo de *escrileitura* como princípio de constituição da abertura da obra.³³

Ao formular a poética da obra aberta, Eco enfatiza alguns princípios que vão concorrer para a abertura da obra, entre eles, a utilização de aparatos simbólicos que favorecem a ambigüidade, “os sobre-sentidos”, os quais aumentam o grau de indeterminação da obra e colaboram para que o leitor possa escolher, ele próprio, os pontos de encontro que compõem a rede de relações do texto, abandonando assim pontos de vista

³⁰ Calvino desenvolve uma categorização de textos múltiplos que podem ser inseridos nesta ordem. Segundo o autor há: a) “o texto unitário que se desenvolve como o discurso de uma única voz, mas que se revela interpretável a vários níveis”; b) o texto múltiplo; c) a obra inconclusa; e d) a obra que procede por aforismos, por relâmpagos punctiformes e descontínuos. Op. cit., p.132.

³¹ ECO, op. cit., p. 40.

³² Idem, p. 41.

³³ Segundo Eco, “no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual”. Op. cit., p. 40.

únicos, privilegiados. Procurar-se-à demonstrar no decorrer desta tese que os princípios que norteiam uma obra como aberta são similares aos que compõem a obra hipertextual.

Podemos observar que em todas as concepções que resenhamos aqui sobre a escrita hipertextual, a matriz representativa é aquela que reafirma a propriedade da não-linearidade como sua marca diferencial, o texto concebido como uma rede de associações de pensamentos e discursos, enfatizando sua existência dentro de uma coletividade pensante, uma somatória de textos que, entrelaçados, compõem a intertextualidade. Esta pode ser enfatizada pela própria etimologia do termo hipertextual; o prefixo grego *hiper*, significando sobre, superioridade, demais, excesso. O texto é tratado como resultado de um fazer que exige do leitor atos de investigação, de montagem, uma ação, portanto, interativa.

Essas noções colaboram para desmistificar a idéia de que o hipertexto eletrônico se apresenta como uma escrita original, mais interativa, mais dinâmica, cujas relações de transtextualidade, definida por Genette como “tudo o que se coloca em relação manifesta ou secreta com outros textos”,³⁴ são mais intensas do que as do hipertexto impresso. Recorrendo às definições de hipertexto arroladas aqui, especialmente à de Pierre Lévy, procurar-se-á, nos capítulos que se seguem, estabelecer uma relação de paridade entre os hipertextos digitais e os impressos. O conceito de escrita hipertextual eletrônica de Lévy — textos decompostos em blocos menores, conectados em rede, cujas entradas e saídas podem se dar em qualquer ponto sem se privilegiar um texto em detrimento de outro, sujeitos à intervenção do leitor — traz os princípios que caracterizam toda e qualquer literatura hipertextual, independente do meio em que é veiculada.

³⁴ GENETTE, op. cit., p. 7. Tradução minha.

Em linhas gerais, podemos citar quatro princípios que compõem uma textualidade múltipla; eles nortearão nossas análises das narrativas hipertextuais. Esses princípios coexistem e cooperam para a efetivação de uma obra hipertextual:

- 1) Princípio 1: O hipertexto é um composto de rede e nós;
- 2) Princípio 2: O hipertexto se constitui pela reversibilidade;³⁵
- 3) Princípio 3: O hipertexto oferece ao leitor mais possibilidades de interação;
- 4) Princípio 4: O hipertexto se constitui por uma seqüência de engastes.

O hipertexto literário eletrônico surge assim como uma outra possibilidade de escrita hipertextual, que utiliza um novo suporte de veiculação de informações. Fica evidente que o computador oferece diferentes mecanismos de trabalho para o autor produzir seu texto e para o leitor fruí-lo. Também é notório que no que diz respeito ao número de intertextos que o autor pode indexar, o meio eletrônico apresenta vantagens com relação ao meio impresso: uma vez que a memória do computador pode armazenar e disponibilizar uma quantidade maior de dados, o número de intertextos possíveis de serem indexados é superior ao que poderíamos efetuar em meio impresso. O ambiente eletrônico suporta também um maior número de citações. Por exemplo, se o autor utiliza-se da citação explícita, pela espacialidade restrita do texto impresso, esta não poderia ser muito longa. No hipertexto eletrônico ela não se limita a pequenas notas de rodapé, a citações de poucas linhas no corpo do texto. Ela não obedece a tamanhos, ela pode ser tão extensa quanto o texto que lhe ofereceu abertura, ou mais sem se tornar imprópria ou cansativa. E o leitor

³⁵ O princípio da reversibilidade concebe o hipertexto como um texto multi-seqüencial, multilinear e multidimensional. Para tal, ele é fragmentado em blocos, e esta ação oferece ao texto vários prolongamentos desfocados, atemporais, bifurcações que constroem uma produção descontínua. À medida em que a leitura não segue a numeração das páginas nem uma unidade de tempo, o leitor necessita efetuar a todo instante operações de montagem que exigem desvios da narrativa principal, uma fuga que intensifica a complexidade do narrável, e configura-se assim um espaço duplo de escrita e leitura.

pode acessar todas essas informações numa velocidade superior àquela oferecida pelo meio impresso.

Outro diferencial é com relação à possibilidade que o autor tem de efetuar um número infinito de atualizações do texto, operando, se desejar, o apagamento imediato do texto original, num processo de substituições que atribui ao texto eletrônico uma dinamicidade. Esta é também atributo do hipertexto impresso, entretanto ela se manifesta de forma diferente, como veremos nas análises seguintes. Além disso, o hipertexto em meio eletrônico oferece a indexação de recursos multimídia no texto, e essa produção poder fazer circular as informações através dos vários meios de armazenamento e transporte, como o modem, o disquete, o CD-ROM e DVD (cuja capacidade de armazenamento é muito superior à do CD-ROM).

Também não podemos nos fechar para uma outra diferença fundamental entre os hipertextos eletrônicos e os impressos: ao simples clicar do mouse nos sinais luminosos, eles acenam para uma intertextualidade que salta aos olhos. Estas, entre outras, podem ser vistas como vantagens (ou desvantagens) desse novo aparato textual. Os mecanismos de escrita e leitura são outros, mas a estruturação do texto não apresenta elementos distintivos (que no decorrer da tese chamo de procedimentos narrativos) daqueles que compõem o texto hipertextual impresso. Uma obra que não tenha sido projetada segundo os quatro princípios acima se mantém fechada, mesmo estando num suporte fluído, maleável como o eletrônico.

Nos capítulos que se seguem, exemplificaremos, em duas obras hipertextuais impressas — *O jogo da amarelinha*, e *As cidades invisíveis* e uma obra hipertextual eletrônica — *Tristessa*, como se mantém a pluralidade do texto, comentando as estratégias e os procedimentos de composição textuais relacionados ao processo de leitura. Eles

formam um composto relacional que determinam a abertura e o dinamismo da obra, mas para tal necessitam corresponder aos quatro princípios e deflagrar junto ao leitor o processo de *escrileitura*. A abertura e o dinamismo da obra, segundo Eco, “consistem em tornar-se disponível a várias integrações, complementos produtivos concretos, canalizando-os *a priori* para o jogo de uma vitalidade estrutural que a obra possui, embora inacabada, e que parece válida também em vista de resultados diversos e múltiplos”.³⁶

Portanto, diante do computador, ou com o livro impresso nas mãos, é no ato de leitura que a hipertextualidade do texto se concretiza. Se o leitor não aceitar o desafio de clicar nos links, de desvendar o que se esconde no substrato dessas palavras-símbolos, todas essas condições de expressão do hipertexto ficam reduzidas à esfera da potencialidade. É no ato de parceria entre autor e leitor que a abertura e o dinamismo de uma obra se efetivam, independentes do aparato textual.

Quando se fala em leitura hipertextual os projetos são comuns: o desejo por uma escrita que nos coloque frente a um labirinto, dentro do qual possamos iniciar e acabar em diferentes pontos a cada leitura, cujo conteúdo nunca se encontre encerrado, definido, fugindo de uma direção estrutural única. Um texto organizado de forma plurissignificativa, “manifestando riqueza de aspectos e ressonâncias”,³⁷ instaurando uma leitura incômoda porque nunca é definitiva, mas uma obra inesgotável e aberta.

³⁶ ECO, op. cit., p. 63.

³⁷ ECO, op. cit., p. 40. (Eco refere-se às características da obra aberta.)

Embrenhando-se por porões e sótãos

Um texto nasce nas mãos do escritor, mas se torna um corpo autônomo ao pousar sobre as mãos do leitor. Ele é o resultado de um conjunto de grafemas que, agregados uns aos outros, formam uma linguagem que pede não para ser decifrada, mas perfurada, amada e odiada. Um universo composto de significantes variáveis, pois todas as coisas escondem uma outra coisa e, para que elas ganhem sentido, é necessário “contrabandear pensamentos” não lhes imprimindo uma revelação única, pessoal, mas mantendo a duplicidade dos pontos de vista. O texto plural é sempre um jogo tipográfico que gera grandes sortidos interpretativos, cujo conteúdo nunca se encontra encarcerado, resultado de um murmúrio de vozes, que retoma a cada leitura a “antiga ambição [da literatura] de representar a multiplicidade das relações, em ato e potencialidade”.³⁸

Com o hipertexto em meio eletrônico, essa antiga ambição é retomada no círculo das discussões acadêmicas e, ao dirigir um olhar para algumas obras precursoras do romance moderno, como *Dom Quixote*, de Cervantes, ver-se-á que muitas das noções acerca da escrita hipertextual em meio eletrônico encontram nelas não só um certo parentesco, mas também o travejamento da construção hipertextual. Com *Dom Quixote*, espécie de anti-romance, ganhamos no século XVII uma produção preocupada em desmistificar o mundo romanesco posteriormente classificada como época barroca.

Dom Quixote é uma escrita dissociada dos paradigmas de sua época, uma crítica ao romance moderno construída antes mesmo de sua existência. Segundo Juan José Saer, essa obra amalgama vários gêneros literários diferentes, incluindo o romance pastoral, as

³⁸ CALVINO, Italo. *Seis propostas ...*, op. cit., p. 127.

narrativas de cavalaria, contos fantásticos etc, não respeitando as leis dos gêneros, ultrapassando-as.³⁹ Essa alquimia de gêneros compõe o material narrativo com o qual Cervantes trabalha, adicionando-lhe ainda a paródia, resultando num mundo fragmentário, e “cette complexité des plans du récit fait disparaître l’interprétation naïve du monde. C’est dans ce sens qu’on peut parler de la modernité du *Quichotte*”.⁴⁰

Cervantes elabora articulações variadas com outros textos da época, e sua obra passa a ser um grande inventário bibliográfico. Ao iniciá-la pela seleção dos livros da biblioteca de Dom Quixote que deveriam ser queimados por serem os responsáveis pela perda de juízo do nobre cavaleiro andante, Cervantes propõe uma reflexão relativa ao processo de leitura. Dom Quixote é ao mesmo tempo leitor e objeto de leitura, ele é personagem-protagonista, mas também ele lê sua própria história, formando, nesse sentido, uma narrativa circular.⁴¹ Explora, então, Cervantes, novos domínios e toma fôlego uma outra forma de narrar, o romance de metaficção, que estabelece pela primeira vez na literatura um personagem que além de leitor é objeto de leitura; uma nova relação se assenta entre criador e criatura, objeto criado e leitor:

Lorsque Don Quichotte croise le paisible Bisciaïen, serviteur des Bénédictins, et qu’il le provoque, le récit s’arrête tout à coup au milieu d’un assaut, l’image se gèle, le combat s’immobilise et le lecteur est invité à retourner aux origines du texte. Cette liberté narrative existait déjà dans les textes des anciens Grecs et des Latins, où les retournements de situations, par le biais du merveilleux et du prodige, étaient fréquents. Cervantès ne recourt pas au merveilleux pour ajouter un élément

³⁹ SAER, Juan José. “Don Quichotte en liberté”. Propos recueillis par Gérard de Cortanze. In *Magazine Littéraire*, n. 358, Paris, outubro 1997, p. 52-53.

⁴⁰ *Idem*, p. 53.

⁴¹ “Assurément, c’est la première fois dans l’histoire de la littérature qu’un personnage sait qu’il est en train de l’écrire en même temps qu’il vit ses aventures de fiction”. FUENTES, Carlos. Cervantès ou la critique de la lecture. *Magazine Littéraire*, n. 358, Paris, octobre 1997, p. 56.

supplémentaire au prodigieux, mais pour expliquer les origines du texte : c'est ici que se situe la grande nouveauté.⁴²

A personagem Dom Quixote, antes de ser um cavaleiro errante, é um leitor voraz, sensível às maneiras de se sentir e de se pensar os livros, a ponto de estes confundirem-se com sua vida. Essa atitude quixotesca de leitura, um ato intenso e absorvente que não distingue ficção de realidade, o faz acreditar que tudo é possível. Uma visão unívoca que não o permite fazer uma leitura aberta das obras que lê. Em consequência, ele se equivoca constantemente, pois a realidade é múltipla e diversa, mas para ele, entre as palavras e seus atos, não há divórcio: “Don Quichotte veut mettre le monde entier dans sa lecture tant qu’il croit que cette lecture est celle d’un code unitaire et consacré”...⁴³

Que lugar reservamos a leitores como Dom Quixote na literatura moderna, quando esta é vista como produção de significados pelo leitor, e aquela personagem é tida como um contra-herói que, ao deparar-se com um texto que oferece uma pluralidade de existências, que exige articulações que abram as portas da linguagem imprimindo-lhe uma “profunda rasgadura”,⁴⁴ não consegue distanciar-se da palavra-coisa, da palavra enquanto sinônimo de visibilidade? Apesar do prazer que as leituras lhe traziam, faltou a Dom Quixote entrar em desconforto com seus livros e criar novas situações, descoladas do real. Essa sua visão unívoca do mundo não o permite encontrar nos textos lidos o prazer de que nos fala Barthes. Este define o texto de fruição como “aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais,

⁴² SAER, op. cit., p. 53.

⁴³ FUENTÈS, op. cit., p. 55.

⁴⁴ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p.19.

psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem”.⁴⁵

Eco, ao teorizar sobre a abertura da obra, quer justamente atingir aquilo que escorreu pelas mãos de Dom Quixote: entender a natureza da ambigüidade da obra e o universo de relações do qual ela nasce. A estreita visão de mundo de Dom Quixote não lhe permitiu estabelecer uma relação frutiva com a obra; seu papel se restringiu ao de leitor que se compraz apenas com os conflitos apresentados, estabelecendo com o livro uma relação direta, imediata, com seu momento histórico. Para ele, a obra nunca é “um feixe de possibilidades móveis e intercambiáveis”.⁴⁶ A leitura é o resultado de uma ação determinista, de sentido único, associada a apenas um modo de ver o mundo. Por isso ele não consegue entrever os infinitos aspectos da obra. Essa relação da personagem Dom Quixote com a leitura, o tratamento que ela dispensa ao livro, como algo acabado, saber imutável, não encontra mais lugar no quadro da literatura atual porque não é o gênero romance em si que está em crise, mas a forma de leitura.⁴⁷

Se observarmos o trajeto que a leitura e a escrita percorreram ao longo de sua existência na cultura ocidental, poderemos perceber que elas atravessaram um grande movimento, e a história das práticas de leitura e escrita é também uma história de repressão e de liberdade.⁴⁸ A democratização do acesso ao livro, através da reprodução gráfica e de

⁴⁵ Id. *ibid.*, p. 22.

⁴⁶ CUTOLO, Giovanni. *A abertura da obra aberta*. In ECO, op. cit., p. 12.

⁴⁷ “It is the crisis of our way of reading the novel, and not the novel itself”. PÁVITCH, Milorad. “Beginning and the end of the novel”. The official Milorad Pavitch. Publicação em meio eletrônico: <http://www.khazars.com/end-of>.

⁴⁸ O espaço destinado à leitura era separado dos lugares de divertimentos; a leitura tinha um cunho de estudo e oficialização do saber. A leitura esteve associada a imposições, e o livro foi um objeto privilegiado de determinadas castas. A responsabilidade que se atribuiu às escolas na aprendizagem do processo de leitura e escrita, bem como na difusão do saber, demonstram como o livro esteve ligado à força coercitiva de

sua industrialização, não significou, entretanto, práticas mais livres e mais espontâneas de leitura. Com um pensamento aberto ao devir, pensando o narrar como um exercício de liberdade e aspirando uma “potência de leitura que encontrasse e revivesse a potência da criação”,⁴⁹ as operações de leitura e de escrita passaram por metamorfoses, e hoje esses dois processos estão entrelaçados, a ponto de se fundirem as noções entre quem escreve e quem lê, alimentando-se um processo de *escreitura*.

Dom Quixote, *Se um viajante numa noite de inverno*, *As cidades invisíveis* e *O jogo da amarelinha* são exemplos de obras, entre outras, que colaboraram para o processo de abertura e popularização desse tipo de escrita hipertextual. Ao colocar em ação dois personagens, o Leitor e a Leitora, que possuem frente ao livro aspirações bastante diferentes e até comportamentos antagônicos, *Se um viajante numa noite de inverno* discute com profundidade esse novo papel do leitor, introduzido por Cervantes. Dom Quixote e o personagem Leitor de *Se um viajante numa noite de inverno* são vítimas de suas leituras, ambos vêem suas vidas tomarem um outro curso em virtude das leituras. Entretanto, de Quixote é tirada a oportunidade de lançar-se pelo imaginário em que o Leitor se deixa levar. Entre a verdade barulhenta que Dom Quixote extrai da literatura para aplicar a sua existência e as pretensões especulativas do Leitor, parece se anunciar uma espécie de pensamento selvagem que rasga, com ruminações teóricas, as antigas formas literárias.

instituições como o Estado, a escola, a igreja, os quais durante muito tempo eram incumbidos de selecionar o que se podia ler, bem como a quem era permitido o ato, mantendo um controle sobre a cultura escrita. As bibliotecas foram primeiramente lugares de proteção dos exemplares e mais tarde tornaram-se as responsáveis pela tradição da leitura pública. Da leitura oral cultivada nas instituições educacionais, sinônimo de compreensão e inteligibilidade do texto à leitura silenciosa das salas das bibliotecas e dos espaços coletivos, passou-se por diferentes concepções de leitura. Roger Chartier apresenta um estudo sobre esse assunto em *A aventura do livro*. Tradução Reginaldo Moraes. São Paulo: Ed. Unesp, 1999, p. 78.

⁴⁹ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*; Trad. Antonio da Costa Leal e Lídia do Vale Santos Leal. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca, s/d. p. 11.

Existe uma correlação de perspectivas utópicas que determinam o modo errante de ambos contarem, rompendo com os hábitos cristalizados de leitura, num esforço para interligar e construir um imaginário. Do Leitor, a leitura exige outros hábitos intelectuais e o faz substituir velhos arquétipos adormecidos. Já em *Dom Quixote*, as idéias extraídas dos livros foram enraizando-se e nutriram a realidade quixotesca, mas os desdobramentos e as ressonâncias possíveis não se realizaram, pois ele, diante do livro, não manteve uma postura de busca, de curiosidade.

O Leitor não se cansa, no início da narrativa, de afirmar que prefere ler um livro sem riscos, um enredo que seja composto pela precisão da escrita, cujas flutuações o mantenham na superfície. Sua busca, ao lançar-se à leitura, não é por pontos imprecisos que possam ser completados, pois ele tem medo de lançar-se a espaços mais amplos, preferindo, portanto, “agarrar-se às coisas como elas são, de ler o que está escrito e nada mais, afastando os fantasmas que fogem por entre os dedos”.⁵⁰ Ele quer uma leitura inocente, e mantém com o livro uma relação tranquilizadora, pois considera “aquilo que é escrito algo acabado e definitivo, ao qual nada pode ser acrescentado nem suprimido”.⁵¹

Já a leitora, Ludmilla, perscruta para além dos caracteres impressos para ver outros livros, aqueles que ainda não foram compostos; ela revela o desejo por algo que está para ser. Ela quer desvelar, em cada livro, ecos que apontem a presença de várias histórias que permitam ao leitor movimentar-se em várias direções. Ela prefere leituras que apontem enigmas, que lhe propiciem “captar ao redor algo que não se sabe exatamente o que é, o

⁵⁰ CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1982, p. 78.

⁵¹ *Idem*, p. 119.

sinal de não sei o quê”.⁵² Uma paixão pelo romance-armadilha, não por aquele que constitui uma forma de alienação do mundo exterior, de sonho, que como uma droga a mantém distante da realidade, mas sim, livros que sejam pontes que lancem para fora, “rumo ao mundo que tanto lhe interessa, a ponto de você pretender multiplicá-lo e dilatar-lhe as dimensões”.⁵³

No final de sua busca o Leitor ainda quer afirmar que mantém a mesma expectativa de leitura do início:

Senhores, devo antes explicitar que a mim agrada ler nos livros só o que está escrito e ligar os detalhes ao conjunto; considerar definitivas certas leituras; não misturar um livro com outro; separar cada um por aquilo que possui de diferente e de novo; mas o que mais gosto mesmo é de ler um livro do princípio ao fim. No entanto, de um tempo para cá, tudo vem dando errado para mim; parece-me que hoje só existem no mundo histórias que ficam em suspenso e se perdem no caminho.⁵⁴

Entretanto, num assalto, ele percebe que “passou para o outro lado”, que suas pretensões especulativas o encaminharam para uma leitura não de decifração, mas de reflexão ao redor das palavras. Ele busca agora um texto de fecundidade, produtivo, um texto que faça surgir um outro texto. E nessa busca ele encontra *Se um viajante numa noite de inverno*. Apesar de suas diferenças, ambos (Dom Quixote e o Leitor) buscam ler pelo prazer desinteressado, buscam a fruição, “o prazer em porções; a língua em porções, a cultura em porções”.⁵⁵

É interessante ressaltar que mesmo Cervantes, oferecendo ao leitor um texto organizado segundo um processo de estrelamento, de conexão com diversos outros textos,

⁵² Idem, p. 52.

⁵³ Idem, p. 146.

⁵⁴ CALVINO, op. cit., *Se um viajante...*, p. 260.

⁵⁵ BARTHES, p. 68.

abalando a noção de totalidade e completude do livro, sua personagem se fecha ao convite que a obra lhe faz. A cada paródia, pastiche, alusão, o autor propõe alternativas ao leitor, uma estratégia para criar um movimento na obra, através da permutabilidade de elementos de um texto ao outro, um procedimento que vem ao encontro da concepção de hipertexto como rede, da escrita como resultado de associações, exemplificando que “todo livro nasce na presença de outros livros, em relação e em confronto com outros livros”.⁵⁶ Entretanto, essas alternativas continuaram na obra como um estado de possibilidade à espera de outro leitor para se realizar plenamente, porque o leitor Dom Quixote não aceita o convite para deflorar suas ambiguidades.⁵⁷ A hipertextualidade de uma obra só se concretiza quando o leitor não reduz as relações da obra a uma única interpretação tida como verdadeira. É com este intuito que vamos agora penetrar em *O jogo da amarelinha*.

⁵⁶ CALVINO, op. cit., *Se um viajante...* p. 266.

⁵⁷ Ao falar da obra *Dom Quixote*, fiz aqui constantemente referências a sua personagem Dom Quixote como leitor de sua própria história. Outras vezes falo no leitor (*escreitor*) que possui a obra Dom Quixote nas mãos, que sou eu ou você ou qualquer outro. Essa articulação entre o leitor real, o leitor ficcional (Dom Quixote) e a obra (que possui o mesmo nome da personagem) pode ter gerado ambiguidades que optei por não eliminar.

CAPÍTULO 1

1.1 - *O jogo da amarelinha*: uma rede de mil entradas e saídas

Conceber o hipertexto segundo um paradigma de rede e um sistema de conexões múltiplas, desdobrando o espaço de sua escrita em espaço de escrita e de leitura, implica a idéia de ver o texto como resultado de uma produção não individual, mas coletiva. Nesse sentido, a escrita se constrói pelas mãos do autor, do leitor e de todos os textos que se colocam em articulação com a obra, pois o hipertexto, por ser naturalmente um discurso polifônico, no sentido que Bakhtin lhe atribui, considera sempre o outro. A polifonia nasce da interação de diversas vozes imiscíveis e plenivalentes¹ que o compõem, de desdobramentos de idéias que se justapõem simultaneamente ao leitor, permitindo-o ler o texto nunca de uma única perspectiva, mas sempre agindo através da porosidade do texto, pelas suas lexias,² um processo que compreende “ouvir e entender todas as vozes de uma vez e simultaneamente”.³

Face a esta concepção do hipertexto como um texto plural, ao analisar-se os procedimentos narrativos de *O jogo da amarelinha* que concorrem para a sua definição como um hipertexto, explora-se as três dimensões do espaço textual determinadas por Kristeva: o sujeito da escrita, o destinatário e os textos exteriores. Juntos, temos três elementos em constante diálogo. Ela observa que um texto se constrói segundo a sua

¹ Vozes plenivalentes são aquelas “que mantêm com as outras vozes do discurso uma relação de absoluta igualdade como participantes do grande diálogo”. BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981, p. 02 (nota do tradutor).

² Termo criado por Barthes para designar “unidades de leitura”. Estas são recortadas “em uma seqüência de curtos fragmentos contíguos”. BARTHES, Roland. *S/Z — uma análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992, p. 47.

³ BAKHTIN, op. cit., p. 24.

horizontalidade e segundo a sua verticalidade. No primeiro caso, as palavras no texto pertencem simultaneamente ao sujeito da escrita e ao destinatário. No segundo caso, diz respeito ao conjunto textual exterior (*corpus* literário anterior ou sincrônico) que o constrói.⁴

A tarefa principal neste primeiro momento será a de explorar a horizontalidade do texto, analisando como o autor age no plano organizacional da obra para que ela se mantenha de forma aberta e como o leitor participa do processo de escrita-pela-leitura e de leitura-pela-escrita. Posteriormente, a pesquisa se deterá em percorrer a verticalidade do texto, entendida aqui não apenas como o palimpsesto que subjaz ao texto, mas como um conjunto de recursos que concorrem para a sua ambigüidade, conceituação oferecida por Eco como a tendência das palavras a definirem a realidade de modo multivalente e plural, de forma a colocarem o leitor numa posição de estranhamento.⁵

Ao percorrer a verticalidade e a horizontalidade do texto, exploraremos simultaneamente como as lexias semeadas pelo autor num texto colaboram para a constituição do seu plural, uma vez que estas são uma das vias que proporcionam ao leitor condições de interação. Elas são identificadas com os links intratextuais dos hipertextos eletrônicos, pois através delas “o romance aciona uma remissão incessante de uma parte a

⁴ “Il est nécessaire de définir d’abord les trois dimensions de l’espace textuel dans lequel vont se réaliser les différentes opérations des ensembles sémiologiques et des séquences poétiques. Ces trois dimensions sont: le sujet de l’écriture, le destinataire et les textes extérieurs (trois éléments en dialogue). Le statut du mot se définit alors a) *horizontalement*: le mot dans le texte appartient à la fois au sujet de l’écriture et au destinataire, et b) *verticalement*: le mot dans le texte est orienté vers le corpus littéraire antérieur ou synchronique”. KRISTEVA, Julia. *Sémiotique* - Recherches pour une sémanalyse. Paris: Seuil, 1969, p. 85.

⁵ “O discurso aberto, que é típico da arte, e da arte de vanguarda em particular, tem duas características. Acima de tudo é ambíguo: não tende a nos definir a realidade de modo unívoco, definitivo, já confeccionado. (...) o discurso artístico nos coloca numa condição de ‘estranhamento’, e de ‘despauamento’; apresenta-nos as coisas de um modo novo, para além dos hábitos conquistados, infringindo as normas da linguagem, às quais havíamos sido habituados”. ECO, Umberto. *Obra aberta*; forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Tradução Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 279-280.

outra que simula a infinitude — aliás, como o espaço eletrônico também simula”.⁶ Elas são portas e janelas que fazem a leitura movimentar-se em várias direções e oferecem diversas possibilidades de entradas e saídas no texto, quebrando a espacialidade dimensional da página, construindo uma arquitetura hipertextual da obra, o texto como labirinto, que traz implícito o princípio de interatividade pelas trilhas a serem escolhidas pelo leitor.

O jogo da amarelinha é uma obra composta por uma diversidade de textos interconectados no ato de leitura, que rompem com a linearidade da narrativa e levam o leitor a efetuar avanços e recuos. Mas não é apenas a lógica de associações e agenciamentos de percursos que leva essa obra à categoria de escrita hipertextual, mas um conjunto de procedimentos narrativos que faz a obra deslizar da aparente perspectiva limitada da folha plana para o modelo de uma escrita dinâmica, aberta às intervenções do leitor.

São essas referências cruzadas, explícitas ou implícitas, que simultaneamente vão se mesclando e tomando a leitura politópica, formando uma complexa malha de informações, uma arquitetura em rede que permite ao leitor constituir relações próprias entre as várias trilhas, colaborando para a construção de um pensamento multifacetado, que rompe com a ilusão de que o impresso é uniforme e contínuo. Frente às escolhas possíveis por caminhos narrativos, resta ao leitor duas ações simultâneas: refletir sobre a atividade de escrita e participar deste fazer. Por isso, esta obra não pode ser considerada como um artefato produzido por um único emissor, porque a sua interpretação dependerá, em grande parte, dos movimentos de montagem e de reunião dos fragmentos que o compõem.

⁶ WANDELLI, Raquel. *Reconstituição do corpo nas narrativas hipertextuais*. Dissertação de mestrado. Florianópolis, abril de 2000, p. 230.

1.2 – Uma autoria coletiva, múltipla

“Para que serve um escritor se não para destruir a literatura?”⁷ “Por que escrevo isto?”⁸ Estes dois questionamentos são feitos por Morelli, personagem de *O jogo da amarelinha* que assume o papel de escritor inconformado com a literatura que encerra sua ação em conclusões definitivas. Ele prima pelo discurso que não quer ser persuasivo mas ambíguo, porque somente o segundo seria capaz de levar o leitor à escolha individual, transformando a escrita num espaço onde “a mensagem não se consuma jamais”.⁹ Essa proposição ecoa ao longo de toda a obra, pois esta é um projeto literário que visa a tematização do próprio ato de narrar.

A atitude do autor frente à obra a fazer também é de busca: “É como se a narrativa se tornasse uma narrativa em busca da sua própria essência, centrando-se sobre si mesma. A narrativa de uma busca se faz uma busca da narrativa. Ao tematizar uma busca essencial, tematiza-se a si própria.”¹⁰ Quanto mais o autor cria uma produção que se volta sobre si mesmo, mais contravenções aplica ao texto; quanto mais explora sua hipertextualidade, mais coloca o texto numa posição de diálogo com outros textos e mais vê se avolumar o seu anonimato, uma autoria sem assinatura, composta pelo autor enquanto outro, enquanto

⁷ CORTÁZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d., capítulo 99.

⁸ Idem, capítulo 82.

⁹ Para Eco, o discurso aberto tem duas características essenciais: a) “acima de tudo é ambíguo; não tende a nos definir a realidade de modo unívoco, definitivo, já confeccionado; b) o discurso aberto tem como primeiro significado a própria estrutura. Assim a mensagem não se consuma jamais, permanece sempre como fonte de informações possíveis e responde de modo diverso a diversos tipos de sensibilidade e de cultura”. Op. cit., p. 280.

¹⁰ ARRIGUCCI Jr, Davi. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Júlio Cortázar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995., p. 24.

personagem e enquanto máscara. Esse texto multiautoral oferecido ao leitor é como um material argiloso,

um começo de modelagem, com marcas de algo que talvez seja coletivo, humano e não individual. Ou melhor, dá-lhe como uma fachada, com portas e janelas atrás das quais está se operando um mistério que o leitor cúmplice deverá procurar (e é disso mesmo que sai a cumplicidade) e que talvez jamais encontre (e disso é que vem o co-padecimento). O que o autor desse romance tiver conseguido para si mesmo repetir-se-á (agitando-se, talvez, e isso seria maravilhoso) no leitor cúmplice.¹¹

Cortázar anuncia através dos paratextos das primeiras páginas essa autoria quebrada ao afirmar no quadro de orientação aos leitores: “À sua maneira, este livro é muitos livros, mas é, sobretudo, dois livros”. Essa autoria coletiva que nesta página é declarada, à medida em que se avoluma nos concede licença para tratarmos *O jogo da amarelinha* como um material apócrifo, “de falsas atribuições, de imitações, contrafações e pastiches”,¹² uma obra que se lê sempre em relação a outra, resultado de um “mosaico de citações”.

Não existe um único caminho que conduz o leitor a este ou àquele enredo, mas este é engendrado pelos desdobramentos dos emaranhados, num curto-circuito que bombardeia os pólos narrativos e mescla fatos reais (capítulo 117), letras de músicas (capítulo 106), cartas (capítulo 89), diálogos (capítulo 88), listas de nomes próprios (capítulo 60), sermões religiosos (capítulo 70), trechos de almanaques (capítulo 134), poemas (capítulo 149), recortes de livros (capítulo 81), recortes de jornais (capítulo 95), fragmentos de tratados filosóficos (capítulo 128), tudo isto mesclado com a ficção. Cada um destes textos distende o enredo, funcionando como um parênteses que vem explicar ou completar a exposição anterior (como o capítulo 131). De acordo com Barrenechea, “la convivencia de dos tópicos

¹¹ CORTÁZAR, op. cit., capítulo 79.

¹² CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1982, p. 163.

en un mismo espacio indica que estaban relacionados en ese momento del proceso de la escritura aunque no aparezcan manifestados sus nexos”.¹³ Esse entrelaçamento de textos diversos que explicita a intertextualidade da criação literária à moda do hipertexto eletrônico, com seus links luminosos, remete à idéia da obra como enciclopédia, principalmente no que diz respeito à concepção de autoria coletiva, pois “essa forma de narrar implica ver a paternidade literária como uma instância coletiva e impostora”.¹⁴

Outra informação paratextual, a epígrafe, convida o leitor a lê-la como uma coleção de máximas, conselhos e preceitos, que são expressões de caráter prático e popular, manifestados em forma sucinta. Eles são geralmente férteis em desdobramentos pois estão à mercê da interpretação popular, além de raramente indicar a sua autoria ou origem. Com relação à sua interpretação, elas são também dependentes da situação existencial de cada leitor, segundo “uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual”.¹⁵ Além disso, ler uma obra como quem lê máximas, conselhos e preceitos é vê-la destituída de uma seqüência que é determinada pela precedente, tratá-la como uma produção dialógica (no sentido que Bahktin desenvolveu na *Poética de Dostoiévski*) cujas seqüências são imediatamente superiores à série causal precedente.

Utilizando-se de várias estratégias de fuga para apagar a paternidade do discurso, a voz de Cortázar se dilui na voz de seus personagens, principalmente na de Horácio, personagem-protagonista da narrativa, e na de Morelli. Horácio veste, muitas vezes, o

¹³ BARRENECHEA, Ana Maria. *Cuaderno de Bitacora de Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana, 1983.

¹⁴ WANDELLI, op. cit., p. 38.

¹⁵ ECO, op. cit., p. 40.

hábito de escritor, confundindo-se com Morelli, aparecendo como seu sócia. Morelli e Horácio formam uma díade que discute os mecanismos de produção literária, aspirando ambos ao projeto de operar a fragmentação do ser do autor com seus personagens, uma “violação do homem pela palavra, a soberba vingança do verbo contra o seu pai”.¹⁶

Uma maneira de fazer da escrita e da leitura o centro do processo é através da destruição de toda voz que se manifesta geralmente na fala onipresente do autor, abalando seu império. O autor deve eximir-se de um papel centralizador, esperando que através de si se exprima “algo menos limitado que a individualidade de uma única pessoa”,¹⁷ e que assim apareça o pensar de uma coletividade. Com o texto estrelado em várias direções, o princípio de independência do texto literário com relação ao seu autor toma fôlego, e esta passa a ser mais uma característica da escrita hipertextual, a sua construção de forma multiautoral. A questão da autoria é importante para o estabelecimento de um texto plural, em rede, pois

um texto multivalente só realiza, até o fim, sua duplicidade constitutiva, se subverte a oposição do verdadeiro e do falso, se não atribui seus enunciados (mesmo com a intenção de desacreditá-los) a autoridades explícitas, se frustra todo respeito pela origem, paternidade, da propriedade, se destrói a voz que lhe poderia dar sua unidade (‘orgânica’), em uma palavra, se suprime impiedosamente, fraudulentamente, as aspas que, dizem, devem *com toda honestidade* cercar uma citação e distribuir juridicamente a posse das frases, por seus respectivos proprietários, como as parcelas de um terreno.¹⁸

Essa idéia que tende a abolir a polarização do autor como único sujeito responsável pela criação literária, torna-se o *leitmotiv* da literatura contemporânea. O tratamento do autor como uma entidade plural, que se constitui na alteridade, tem sido discutido por muitos escritores, dos quais ressaltamos Rimbaud, que anunciava: “Je est un Autre”; bem

¹⁶ CORTÁZAR, op. cit., capítulo 19.

¹⁷ CALVINO, *Se um viajante...*, op. cit., p. 180.

¹⁸ BARTHES, *S/Z...*, op. cit., p.76.

como por Mallarmé, que afirmava: “Impersonnifié, le volume, autant qu’on s’en sépare comme auteur, ne réclame approche de lecteur. Tel, sache, entre les accessoires humains, il a lieu tout seul: fait, étant”.¹⁹ Ser um outro é abdicar de sua responsabilidade autoral individual não a atribuindo a um único sujeito empírico e histórico, pois atrás das páginas publicadas não se encontram indivíduos materializados de carne e osso, apenas personagens prontos a nos seduzir.

Ao descrever o romance ideal, Morelli, que necessita também de um leitor ideal, um leitor intruso e não fêmea, define-o como *roman comique*. Este oferece uma escrita “demótica” que insinua outros valores necessários para uma obra aberta: “Resolutamente contra, procurar também aqui a abertura, e para isso cortar pela raiz toda e qualquer construção sistemática de caracteres e situações. Método: a ironia, a autocrítica incessante, a incongruência, a imaginação a serviço de ninguém”.²⁰ Esses valores do romance cômico nascem de uma rejeição da concepção do autor onisciente e onipresente, pois caberá ao autor escrever a obra como “anti-romance, porque toda ordem fechada deixará sistematicamente de fora esses anúncios que podem nos transformar novamente em mensageiros, aproximar-nos de nossos próprios limites, dos quais tão longe estamos cara a cara”.²¹

A idéia do romance apócrifo, do texto que divide a sua autoria com o leitor e/ou com toda uma arca de sedimentações que o sustenta, com a qual ele trava um constante diálogo, toma fôlego na década de noventa com a popularização do hipertexto através do meio eletrônico. Com o corpo do livro desmaterializado, com a escrita dependente de um

¹⁹ MALLARME, Stéphane. *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945, p. 372.

²⁰ CORTÁZAR, op. cit., capítulo 79.

²¹ Idem..

programa e de um programador que a faça sair do papel e circular numa teia de bits, o nome na capa, esta palavra anexa ao título para determinar sua origem, vem sido diluída inclusive pela própria crítica do hipertexto eletrônico que trabalha para a sua irrisão. A figura do autor se tornou plural junto com a concepção que a modernidade construiu do texto, e sua interpretação não pode mais ser atrelada a quem a produziu. Sua função passa a ser a de misturar as escritas como fez o escritor imaginário de Italo Calvino, Hermes Marana em *Se um viajante numa noite de inverno*, uma postura que toca na problemática do romance inacabado, ou, como prefere Calvino, no “acabado interrompido”.²² O envolvimento do leitor com um romance que nunca corresponde à obra que ele deseja ler quer comunicar o sentido da multiplicidade textual, do cruzamento de vários textos em paródia ou contestação. Hermes Marana, ao justificar sua ação, questiona:

Que importa o nome do autor na capa? Vamos nos transportar pela imaginação para daqui a três mil anos. Sabe-se lá quais livros de nossa época terão sobrevivido e quais autores serão lembrados. Haverá livros que continuarão célebres, mas que serão considerados obras anônimas, como é para nós a epopéia de Gilgamesh; haverá autores cujo nome permanecerá célebre, mas dos quais não restará nenhuma obra, como é o caso de Sócrates; ou talvez todos os livros remanescentes sejam então atribuídos a um único e misterioso autor, como Homero.²³

Nestas duas últimas linhas a concepção de hipertexto de Genette é retomada, e com ela a visão da autoria coletiva, ao enfatizar que um texto sempre se alimenta e se constrói com os textos precedentes. Diante deste jogo que envolve o leitor, jogo que exige dele uma modelagem do texto pelas próprias mãos, ele se liberta da culpa que atravessa o narrador Leitor de *Se um viajante numa noite de inverno* ao precipitar-se em declarar ao editor

²² CALVINO, Op. cit., *Se um viajante...* p.268.

²³ Idem, p.105.

Cavedagna: “Sou leitor, apenas leitor, não autor”.²⁴ Para mudar essa posição fechada de escrita, o narrador Leitor precisa fazer da leitura uma operação descontínua e fragmentária, uma leitura que não acaba nunca porque sempre é retomada sob um novo ângulo até então encoberto, uma leitura que o levará a descobrir que “um texto é feito de escritas múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, (...) é o leitor”.²⁵

O fim da era da autoria individual não se dá portanto com a hipermídia, mas com a modernidade, que traça novos percursos para a escrita, um território aberto à exploração, rompendo os limites do impossível. Se a idéia de obras apócrifas conseguisse impor-se, “se uma incerteza sistemática quanto à identidade de quem escreve impedisse o leitor de abandonar-se com confiança — confiança não tanto no que é contado, mas na voz misteriosa que conta —, talvez nada mudasse no exterior do edifício da literatura... Mas, por baixo, nos alicerces, lá onde se estabelece a relação entre leitor e texto, algo mudaria para sempre”.²⁶

²⁴ Idem, p.101.

²⁵ BARTHES, *A morte do autor*, op. cit., p. 70.

²⁶ CALVINO, *Se um viajante...*, op. cit., p. 163.

1.3 - O leitor: uma leitura-pela-escrita ou uma escrita-pela-leitura

O jogo da Amarelinha não é um romance que eleve a idéia do livro como “coisa sólida, que está ali, bem definida, que se pode desfrutar sem riscos, à experiência vivida, sempre fugaz, descontínua, controversa”.²⁷ Antes, é uma leitura que requer um contínuo montar de fragmentos, linkagem de dados, conexão de textos, um pular de linhas e folhas em que o leitor escolhe os rumos possíveis ou desejáveis nessa rede de relações expansivamente aberta, evocando uma construção própria, oferecendo a possibilidade de participação na construção da obra. Esse ato de montagem transforma o leitor de “mero consumidor a consumidor da obra”.²⁸

Nesse sentido, essa obra não é apenas um composto de diversos blocos de informações amarrados por meio de elos correlacionados ao tema central, como se fossem anexos, formando uma trama hipertextual, mas é também uma escrita que reúne diversas estratégias e procedimentos semeados ao longo do texto, à espera de leitores que lhe dêem vida. O leitor sempre se depara com elementos desencadeantes de práticas criativas, o que constitui uma visão da leitura e da escrita como processo de *escreitura*, de interlocução entre o autor e o leitor, distanciando o livro do sentido de completude que por muitas décadas ele encerrou.

O processo de *escreitura* exige do leitor uma postura irreverente, impertinente, pois se torna necessário que ele penetre na tessitura do texto, buscando nas dobras de suas

²⁷ Idem, p. 39.

²⁸ Expressão utilizada por ARRIGUCCI Jr. ao comentar a modernidade de Einsenstein. Esta “torna-se clara quando se pensa que a transformação do leitor de mero consumidor a consumidor da obra, tal como exigiria essa concepção de montagem, nos leva ao núcleo da poética da obra aberta, nos termos referidos de Umberto Eco, que, em linhas gerais, se pode aplicar, como vimos, à obra Cortazariana”. Op. cit.. p. 88.

páginas, respiradouros que abram passagens de um mundo a outro, e para tal sua imaginação precisa estar em constante movimento. Por isso, o projeto literário de Cortázar põe em xeque a identidade dos objetos representados; suas construções transcendem o uso e o conceito comum e significam muito mais do que o dicionário pode apontar; seu objetivo é oferecer “um texto que não prenda o leitor, mas que o torne obrigatoriamente cúmplice, ao murmurar, por baixo do enredo convencional, outros rumos mais esotéricos”.²⁹

O romance moderno é concebido segundo jogos de linguagem que rompem com o ritmo outrora oferecido ao leitor, estabelecendo uma narratividade desconstruída, e o leitor necessita juntar cada elemento disperso pelo autor, para compor um quadro significativo para si, efetuando uma leitura-montagem. E somente uma leitura-construção é capaz de “da sofrida decifração de emaranhados verbais [fazer emergir] uma narrativa fluida”.³⁰ O processo de *escrileitura* fica claro quando o leitor persegue as palavras que remetem à leitura de outro fragmento propondo percursos cruzados entre eles, reconstituindo uma nova narração com seus pedaços atomizados, estabelecendo a interconectividade entre elas e os acontecimentos.

Ao avançar na prosa, o leitor se depara com a impossibilidade de continuar seu fio narrativo devido aos inúmeros parênteses que o desviam de seu percurso inicial e o encaminham a textos diversos. Como a obra é constituída por fragmentos que no decorrer da leitura vão sendo atados e relacionados pelo leitor, este nunca possui uma visão panótica da arquitetura do texto. Neste sentido, é uma obra que está em construção e cuja visibilidade nunca é total, pois é o leitor que reorganiza os elementos que compõem a narrativa atribuindo sentidos e impondo uma seqüencialidade pessoal aos fatos.

²⁹ CORTÁZAR, op. cit., capítulo 79.

³⁰ CALVINO, *Se um viajante...*, op. cit., p. 59.

Isso coloca o leitor em interatividade com a obra, uma vez que ele faz percursos de leitura que o encaminham a um labirinto de possibilidades, a um caminhar errante, tentando unir partes, acrescentar sentidos, jogar com as ambigüidades do texto, entrando num processo de escrita-pela-leitura ou de leitura-pela-escrita. Ao participar desse processo, ao leitor é permitido que conheça outros percursos frutivos e interpretativos, reencontrando um limiar de revelação, que paulatinamente vai amadurecendo e tomando consistência nas margens e entrelinhas do texto ou através dos seus paratextos. Uma proposta que exige um gesto que

atravesse a solidez material do livro e dê a você o acesso à substância incorpórea dele. Penetrando por baixo entre as folhas, a lâmina sobe impetuosa e abre um corte vertical numa fluente sucessão de talhos que investem contra as fibras uma a uma e as ceifam. (...) A borda das folhas se rompe, revelando o tecido filamentosos; um fiapo sutil — dito ‘encaracolado’ — se destaca, suave como a espuma de uma onda. Abrir uma passagem com o fio da espada na fronteira das páginas sugere segredos encerrados nas palavras: você avança na leitura como quem penetra uma densa floresta.³¹

O jogo da amarelinha é um composto de páginas camufladas, submersas em uma verdadeira areia movediça, há um empilhamento de textos que oferecem diferentes opções de percursos. Um texto não-linear e dinâmico que assim se constitui pela multiplicidade de opções dos seus percursos narrativos, pela interpolação de tempos e espaços, pela simultaneidade de informações compartilhadas, bem como pela inserção de textos de diversos gêneros, como retalhos de jornal, fragmentos de romances, poemas, parágrafos de obras científicas. Essa inserção de textos heterogêneos promove a diluição da narrativa, levando o leitor a extrapolar a limitação da folha plana e adentrar por uma escrita de

³¹ CALVINO, *Se um viajante...*, op. cit., p. 48.

dimensão rizomática.³² Para tal, o escritor arma oportunidades, deixa tarefas ao leitor, sustentando a idéia do texto como produtividade e do leitor como produtor de significações.

No decorrer desses movimentos em que o texto se constrói versatilmente pelas mãos do leitor, percebe-se a natureza enciclopédica deste livro, pois ele permite uma leitura saltando de capítulo a capítulo como se vai de um verbete a outro, cuja estruturação de ordenação está aberta a múltiplas entradas e a referências cruzadas. Segundo Arrigucci, o caráter enciclopédico da obra “se evidencia na utilização de todo o arsenal técnico disponível, nas longas digressões, nas discussões teóricas e nas enumerações sem fim das coisas mais heterogêneas”.³³

Cortázar cria o que Calvino chama de hiper-romance, construído com narrativas que se cruzam, apresentando essa estrutura enciclopédica, acumulativa, e o leitor se obriga a construir mecanismos decifradores dos labirintos construídos. E para compô-la o autor, além de recorrer a aforismos, a montagens e de subverter a linguagem, conta com a participação ativa do leitor, responsável pelo produto da combinação entre significantes e significados.

Por isso, falar de *escreitura* implica obrigatoriamente em falar de interatividade. Lucia Leão, dialogando com David Rokeby sobre o conceito de arte interativa, declara que esta “advém da exploração do significado que emerge da tensão entre o interagente (ou leitor) e o reflexo do seu próprio *self* que a obra de arte lhe devolve da experiência”.³⁴ Já

³² Segundo DELEUZE e GUATTARI, escrever é fazer rizoma no sentido que este escrever se dê por rupturas e por alongamentos com os quais se possa “prolongar, revezar a linha de fuga, fazê-la variar, até produzir a linha mais abstrata e mais tortuosa, com n dimensões, com direções rompidas”. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs — capitalismo e esquizofrenia*. Vol.1. Tradução de Aurélio Guerra e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, p. 20.

³³ ARRIGUCCI Jr., op. cit., p. 265.

³⁴ LEÃO, Lúcia. *O labirinto da hipermídia: arquitetura e navegação no ciberespaço*. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 38.

afirmamos que a maneira de Cortázar organizar os dados, de forma que os fragmentos textuais não sejam apenas a soma de informações, mas sistemas organizados e interconectados através da montagem, exigem do leitor uma atitude de leitura-escrita. O texto vai se compondo à medida em que vai sendo lido, e nunca um leitor opera o mesmo caminho que outro, pelo menos não na mesma medida ou tempo; o processo de interação é pessoal e único, pois nossa arca de palimpsestos sempre é divergente. Essa intervenção do leitor não é uma absoluta novidade, uma vez que “toda a nossa cultura faz a aprendizagem da interação, isto é, ela aprende a projetar extensões sensoriais no universo da tecnologia externa por diferentes interfaces”.³⁵

Balpe assim conceitua a interatividade: “c’est-à-dire à la possibilité pour un texte de rester sensible aux actions éventuelles d’un ou plusieurs lecteurs”.³⁶ Nesse sentido, a interatividade ocorre através da interferência do leitor, que interroga e provoca os objetos que compõem o texto. Parente, no artigo intitulado “Os paradoxos da imagem-máquina”, nos lembra que a noção de interatividade é conhecida da “arte contemporânea, desde os anos 50-60, quando os artistas passaram a pensar suas obras em interrelação com os espectadores, como na arte dos objetos transacionais, na arte ambiental, nas instalações, nos *happenings* e performances...(…) Na própria pintura americana do *Action Painting*, a pintura só existe se fazendo, e aparece como o traço de seu próprio engendramento”.³⁷

³⁵ KERCKHOVE, Derrick de. “O senso comum, antigo e novo”. In: PARENTE, André (org.). *Imagem Máquina; a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993, p. 59.

³⁶ E ele completa: “Cette notion demande donc à être précisée: on parlera d’interactivité chaque fois que l’utilisation d’un programme informatique fait appel à l’intervention constante d’un utilisateur humain. En ce sens *interactif* s’oppose à *automatique*”. BALPE, Jean Pierre (org.). “Apresentation”. *L’imagination informatique de la littérature*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 1991, p. 19.

³⁷ PARENTE, André. “Os paradoxos da imagem-máquina”. In: PARENTE (org.), op. cit. p. 24.

Assim, a criação como “um instrumento gerador de alucinações”,³⁸ tendo o observador ou leitor como co-produtor, não é privilégio da literatura. Também na pintura os impressionistas realizaram pesquisas quanto à percepção óptica, na tentativa de dividir com o observador a responsabilidade da criação. As técnicas do pontilhismo e do divisionismo, que têm em Seurat o principal adepto, oferecem, através das manchas coloridas, a possibilidade de o observador unir os fragmentos visualmente, e no conjunto, elas dão ao observador a percepção da cena: “É o observador que, ao admirar a pintura, combina as várias cores, obtendo o resultado final. A mistura deixa, portanto, de ser técnica para ser óptica”.³⁹ Esta acentua o caráter bidimensional do quadro, pois a partir da sua composição, através de manchas coloridas, evoca-se uma paisagem que só é vista na sua globalidade por um golpe de vista do observador, ou seja, pela sua intervenção direta. Barthes considera a técnica narrativa impressionista, porque ela “divide o significante em partículas de matéria verbal cuja concreção faz o sentido: joga com a distribuição de um descontínuo (e assim constrói o ‘caráter’ de um personagem)”.⁴⁰ Segundo Barbosa, é o processo de interatividade que define o texto como dinâmico, como uma *escreitura*:

A introdução da interatividade no momento da recepção do texto em processo pode conduzir a uma intervenção simbiótica nas funções tradicionais do autor e do leitor mediante uma maior ou menor participação deste último no resultado textual final: entra-se num processo de escrita-pela-leitura ou de leitura-pela-escrita que já tem sido denominado de ‘*escreitura*’, o que implica um novo papel para o utente/leitor – ‘*escreitor*’, ‘*wreader*’ ou ‘*lauteur*’.⁴¹

³⁸ BALTRUSAITIS, J. *Anamorphic art*. New York: Harry N. Abrams, 1977, p. 2.

³⁹ PROENÇA, Graça. *História da arte*. São Paulo: Ática, 1999, p. 140.

⁴⁰ BARTHES, S/Z..., op. cit., p. 56.

⁴¹ BARBOSA, Pedro. “A renovação do experimentalismo literário na literatura gerada por computador”. *Ciberkiosk*, n. 2, maio de 1998. <http://alf.ci.uc.pt/ciberkiosk>.

A noção de *escreitura* entrevê um leitor mais autônomo; ao empregar este termo, Barbosa formaliza o tratamento que o texto literário vem recebendo por muitos escritores, como um texto em processo/progresso, em estado potencial, que se realiza mediante a leitura. Apesar de Barbosa, ao utilizá-lo, referir-se ao texto eletrônico, veremos como a noção de *escreitura* pode ser apropriada para explicar a dinamicidade do texto impresso, pois “em qualquer superfície, seja um papiro, um cântaro de sal, fragmentos de pele humana, pedras, cascos de tartaruga, a tela do cinema ou do computador, o texto, enquanto espaço discursivo, nunca é esse objeto estático e autoritário que impõe um modo de leitura retilíneo e um conjunto de significados”.⁴²

O princípio básico desse processo de *escreitura* é a interatividade; o leitor necessita criar para si um espaço mais amplo de leitura e escrita. Para tal, é necessário evadir-se de qualquer perspectiva limitada, “não só para entrar em outros eus semelhantes ao nosso, mas para fazer falar o que não tem palavra, o pássaro que pousa no beiral, a árvore na primavera e a árvore no outono, a pedra, o cimento, o plástico”...⁴³

1.3.1 - Aceitando participar do jogo: uma forma de interagir)

Uma vez que se deixa de ter um único ou principal responsável pela enunciação literária, ocorre um deslocamento de ambas as funções, a do autor e a do leitor. O primeiro desvia-se do controle do processo de escrita e deixa de ser o centro do processo, deslocando-se para as margens, e o segundo passa à função de co-participante da escrita, abandonando as margens e colocando-se no centro do processo. Todo sistema hipertextual

⁴² WANDELLI, op. cit., p. 185.

⁴³ CALVINO, Italo. *Seis propostas...* Tradução Ivo Cardoso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 138.

permite ao leitor escolher seu próprio centro de investigação, isto graças ao seu sistema de informações intercomunicáveis, às bifurcações que o texto permite ao leitor, assemelhando-se a um labirinto. Uma leitura labiríntica exige, no mínimo, um leitor paciente e curioso, disposto a participar da construção da obra. Nesse caso, ele deixa de ser receptor para ser co-autor, pois ele passa a ser elemento primordial não só para o desvendamento como também para a estruturação do próprio texto.

A distinção que Barthes faz entre textos legíveis e textos escrevíveis é essencial para discutirmos a dimensão do destinatário, principalmente para a compreensão desse seu deslocamento da margem para o centro do processo. Para que a literatura possa ser vista como uma operação que o autor e o leitor empreendam juntos, caberá ao autor tornar o “leitor um cúmplice, um companheiro de viagem. Simultaneizá-lo, visto que a leitura abolirá o tempo do leitor e o transportará para o tempo do autor. Assim o leitor poderia chegar a ser co-participante e co-padecente da experiência pela qual o romancista passa, *no mesmo momento e da mesma forma*”.⁴⁴

A literatura de invenção cortazariana é marcada pelos jogos que ela propõe, e com estes trabalha-se a idéia de que o leitor é co-participante do processo de *escreitura*. O jogo, além de ser referenciado no próprio título da obra, é seu tema central. Ele indica a dinâmica de estruturação da obra, uma leitura que pode ser efetuada segundo as regras do jogo da amarelinha, aos saltos, em que o jogador saltita de uma casa a outra, em diversas posições, num caminho ziguezagueante e de idas e voltas. A arquitetura do jogo da amarelinha é bastante variável, tanto pode ser em formato de caracol, como composta por quadrados, círculos, ou ambos.

⁴⁴ CORTÁZAR, op. cit., capítulo 79.

Essas variações de formato lembram que o jogo pode se manifestar de diversas formas. Em *O jogo da amarelinha* ele também assim se apresenta, uma forma variada pelas invenções ou corrupções da linguagem, pelas repetições de palavras-símbolos cujos significados estão inter-relacionados (como a mandala, o círculo, o centro, o labirinto, o circo, entre outras), pelos ritornelos, frases repetidas dispersas na obra, e através da fragmentação da narrativa em vários blocos ou parágrafos, todos estes procedimentos lúdicos exigem do leitor um ato de leitura-montagem.

Ainda com relação à forma de composição do jogo da amarelinha, sabemos que seu tamanho é definido pelos participantes, não existe um número de casas fixas, e o jogo pode ser abandonado e continuado a qualquer momento. É claro que a liberdade de abandonar e retomar a obra a qualquer momento não é uma característica apenas da obra hipertextual, o leitor em qualquer época sempre teve a liberdade de afastar os olhos da leitura, saltar páginas, espiar o epílogo, retroceder a leitura. A novidade da escrita hipertextual é a postura do leitor frente a uma obra que se coloca em processo. E para tal, a composição estrutural da obra em forma de jogo, a qual visa à invenção permanente, é fundamental. A construção literária passa por um processo de invenção semelhante ao processo de construção do jogo da amarelinha, jogo que se concretiza e se desdobra pela atitude ativa do jogador, que vai constituindo as regras no decorrer do exercício do jogar. Ao construir-se esse modelo de obra, reproduz-se uma estrutura que se constitui numa relação frutiva entre obra e leitor, sustentado o modelo de obra aberta e obra em movimento teorizada por Eco.

O jogo da amarelinha é um jogo infantil, e não podemos esquecer que a relação da criança com o jogo é muito diferente daquela do adulto. Para ela, jogar é viver intensamente o jogo, não havendo limites entre o real e o ficcional, eles se imbricam, e para ela, jogar nunca é “fazer de conta”. Já os adultos, re-significam através do jogo, num plano

mental, os sonhos, a história, o gosto, seus problemas, o social. Esse espírito lúdico que se revela nos jogadores adultos é característica das personagens cortazarianas, especialmente de Horácio, que se deixa seduzir pela posição de liberdade e de escolha que o jogo permite. Existe entre as personagens Traveler, Oliveira e Talita um laço de interesses comuns, que conotam uma aliança que se solidifica através do jogo. Ele é a via de comunicação entre eles: “Como adoravam brincar com as palavras, inventaram nessa época os jogos com dicionários. Assim, por exemplo, abriram o de Julio Casares na página 558 e brincaram com a *hallulla*, o *hámago*, o *halieto*, o *haloque*, o *barambel*, o *harbullista*, a *harija*”.⁴⁵

Fazer da escrita e da leitura um jogo significa também construí-las segundo um projeto de obra em movimento, conceito atribuído por Eco à “possibilidade de uma multiplicidade de intervenções pessoais (...), uma obra *a acabar*, (...) ‘abertas’ a uma germinação contínua de relações internas que o fruidor deve descobrir e escolher no ato de percepção da totalidade dos estímulos”.⁴⁶ O *Livre* de Mallarmé é um exemplo de obra em movimento, principalmente pelos princípios de permutação e combinação que ela ofereceria. Suas páginas seriam intercambiáveis, os fascículos independentes, e as folhas soltas, móveis, atando a obra a um campo amplo de sugestividade. Essa dinamicidade do texto aspirada por Mallarmé encontra ressonâncias em *O jogo da amarelinha*, principalmente porque o ponto de vista do projeto de construção de ambas as obras coincide: o jogo aparece como uma possibilidade de participação que extrapola a simples leitura, algo que se filia ao processo de escrita combinatória.

O jogo como procedimento narrativo altera a dinâmica da instância emissora porque ao aceitá-lo, o indivíduo necessita colocar-se num movimento de escolhas, pois jogar

⁴⁵ CORTÁZAR, op. cit., capítulo 40.

⁴⁶ ECO, op. cit., p. 62, 64.

implica em optar, em efetuar combinações. O indivíduo ao jogar coloca-se numa posição de indeterminação, porque a próxima etapa sempre dependerá da jogada anterior. Neste sentido, *O jogo da amarelinha* é uma literatura com intenções demolidoras, pois é uma narrativa marcada por um tecido oscilante e desordenado (com relação ao tecido da narrativa clássica, que arma todo um encadeamento de ações conseqüentes em função de uma determinada ordem narrativa). De maneira lúdica, o autor leva o leitor a definir um traçado coerente, a colocar uma certa ordem nos fatos, semeados de forma aparentemente desordenada, mas que na verdade seguem regras fixas muito bem estudadas.

Apesar de o jogo indicar uma ordem, ele deixa transparecer também a espontaneidade, temos então a combinação entre liberdade e regras fixas. A palavra jogo, pela sua origem latina, *jocu*, que posteriormente tomou o lugar a *ludus*, remete tanto ao gracejo quanto ao passatempo, ao divertimento (e conseqüentemente ao desvio). O jogo como divertimento é amplamente explorado pelas personagens cortazarianas. No capítulo 1, conhecemos o jogo preferido de Horácio e Maga: o encontro casual. Ambos saem pelas ruas de Paris, em direções opostas, sem se procurar, e acabam se encontrando pelas esquinas: “A técnica consistia em marcar encontros vagos num bairro a uma certa hora. Eles gostavam de desafiar o perigo de não se encontrarem, de passarem o dia sozinhos, metidos num café ou sentados num banco de praça, lendo-um-livro-a-mais. (...) Conscientes de que nunca se encontrariam nesse terreno, marcavam vagos encontros por aí afora e quase sempre se encontravam”.⁴⁷ Horácio é um personagem que mantém constantemente um comportamento de jogador, ele vive a estudar o outro e o ambiente em que se encontra, procurando compreendê-lo para superá-lo. Até suas ações mais rotineiras

⁴⁷ CORTÁZAR, op. cit., capítulo 6.

estão inseridas nessa esfera de estudo e tensão geralmente impostas pelo jogo. Uma situação que exemplifica essa sua propensão para a problematização é o episódio do torrão de açúcar:

Deixei cair um torrão de açúcar, que foi parar embaixo de uma mesa que se encontrava bastante longe da nossa. A primeira coisa que me chamou a atenção foi a forma como esse torrão se afastou da nossa mesa, porque em geral os torrões de açúcar ficam quietos logo que tocam o chão, por razões paralelepípedas evidentes. Todavia, este comportou-se como se fosse uma bola de naftalina, o que aumentou a minha apreensão, e cheguei a pensar que na verdade alguém o arrancara da minha mão. (...) Então, sem pedir licença, deitei-me no chão e comecei a procurar o torrão de açúcar por entre os sapatos das pessoas, todas elas cheias de curiosidade, pensando (e com razão) que se tratava de alguma coisa verdadeiramente importante.⁴⁸

Jogar com as situações mais rotineiras, como faz Horácio, exige do leitor que abandone o conformismo que o *texto legível* oferece e busque o “outro lado do hábito”.⁴⁹ Seu espírito deve manter um olhar vigilante sobre as coisas, suspeitando sempre de que elas não são o que aparentam. Uma postura semelhante àquela do sujeito que, obedecendo a um ritual diário, guardava o parafuso debaixo do colchão à noite, atribuindo ao mesmo uma existência outra, única. O comodismo nos conduz ao erro de aceitar que “esse objeto fosse um parafuso tão-somente por ter a forma de um parafuso”.⁵⁰ Ou ainda, perscrutar as ambigüidades das palavras, as sensações paradoxais que elas nos causam como faz o narrador de “Debruçando-se na borda da costa escarpada” cuja observação do objeto âncora desperta-lhe motivos contraditórios: “compreendi que aquele objeto encerrava uma mensagem para mim e que eu devia decifrá-la: a âncora, uma exortação para fixar-me, agarrar-me, fundear-me, acabando com minhas flutuações, minha permanência na

⁴⁸ Idem, capítulo 01.

⁴⁹ Idem, capítulo 73.

⁵⁰ Id. Ibid.

superfície. Mas essa interpretação deixava margem a dúvidas: poderia ser um convite a zarpar, a lançar-me para espaços mais amplos”.⁵¹

Esse “lançar-se a espaços mais amplos” pode ser obtido com a participação do leitor nos jogos propostos pelo autor, pois eles ativam, ampliam e liberam a imaginação e a criatividade do leitor, e quando o autor os utiliza como mecanismos interativos na construção literária ele atribui a esta construção uma marca de abertura e pluralidade. Esses jogos fazem emergir outras costuras semânticas e dão elasticidade ao texto, porque os fatos não são colocados *a priori*, eles revelam-se diante dos sentidos do leitor com as associações e sensações suscitadas pelas armadilhas do autor. Os jogos aumentam o potencial interativo da obra, e “o caráter interativo é elemento constitutivo do processo hipertextual”.⁵² A literatura construída segundo jogos promete surpresas e percursos desconhecidos muitas vezes pelo próprio autor, por isso “o espaço do sentido não preexiste à leitura. É ao percorrê-lo, ao cartografá-lo que o fabricamos, que o atualizamos”.⁵³

1.3.2 - Deslocamentos: uma dança, um rodopio

Definimos no início desta pesquisa quatro princípios que concorrem para a formação de um romance hipertextual. Neste momento, vamos nos ocupar principalmente do princípio da reversibilidade, por estar intrinsecamente relacionado ao jogo e à montagem, sendo responsável pelo deslizamento do leitor de um parágrafo a outro, de uma página a outra. É principalmente através da montagem de fragmentos e pela justaposição

⁵¹ CALVINO, In *Se um viajante...*, op. cit., p. 68.

⁵² LEÃO, op. cit., p. 41.

⁵³ LÉVY, Pierre. *O que é virtual?* Tradução Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1996, p.36.

dos blocos de textos que se constrói a imagem do tempo como algo cíclico, que não obedece ao fluxo do tempo-relógio, que não é determinado por um antes-agora-depois, construindo-se assim um universo de significação que resulta de uma sucessão de fatos não lineares.

As cenas se confundem e se fundem num fluxo que obedece a memória de Horácio, que vive permanentemente num monólogo interior de complicações metafísicas. Esse rompimento da seqüência temporal dentro da trama dá-se através de saltos prospectivos e retrospectivos, passado e futuro se mesclam fragmentando a narrativa. Não se trata em *O jogo da amarelinha* de uma apresentação da diegese em *media res* ou *ultima res*, o que constituiria uma narrativa com a transposição de blocos do início para o fim ou o meio do romance; isso seria apenas uma modulação na forma como se apresenta ou encerra a diegese. A anacronia dá-se de forma muito mais complexa.⁵⁴

Horácio é uma personagem que vive um constante “procurar na memória”, e esta sua divagação encaminha o leitor para o passado e para o futuro, compondo-se um sucessivo ir e vir de associações e combinações. Como existe por parte de Horácio uma desordem no ato de contar os acontecimentos, instala-se facilmente anacronias muitas vezes em forma de prolepses outras de analepses.⁵⁵ Não havendo esclarecimentos ao leitor sobre os antecedentes das situações que se realizam fora de seu tempo próprio, os recuos no tempo (analepses) bem como as antecipações de certos fatos ou situações (prolepses) exigem do leitor um esforço para estabelecer a coerência e a seqüência das informações.

⁵⁴ Segundo AGUIAR e SILVA, a anacronia, apesar de ser intensificada com o romance moderno, já figurava na tradição épica grego-latina que preceituava que “o poema épico deve ser iniciado *in media res*. Deste modo, o começo do discurso corresponde a um momento já adiantado da diegese, obrigando tal técnica, como é óbvio, a narrar *depois* no discurso o que acontecera *antes* na diegese”. AGUIAR e SILVA, Manuel Vitor. *Teoria da literatura*. 8 ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1991, p. 751.

⁵⁵ Tomamos de empréstimo a terminologia proposta por Gerard Genette em *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

Um mesmo tema é tratado no curso da obra de diferentes maneiras, numa multiplicidade de abordagens, dispersas do início ao fim. Existe um universo de textos subjacentes, os quais compõem as lexias que estão encaixadas no corpo ficcional, extensões do texto que se ramificam de forma estrelada. Esse corpo textual fragmentado em partículas formam um texto caleidoscópico, e este “modela uma constelação de fragmentos em torno de unidades fundamentais do enredo, fazendo-as espriar-se, esgarçando-as labirinticamente”.⁵⁶ Além de se manterem em relação com a estrutura de origem, essas partículas se conectam com suas próprias segmentações e estas, por estarem muitas vezes distantes das unidades fundamentais do enredo, exigem do leitor o ato de colagem. Elas se constituem como um tipo de construção móvel, um caminho a ser percorrido também ao acaso, sem as seqüências de começo, meio e fim. Cada extensão só fará sentido mediante o processo de *escreitura*.

Temos assim vários episódios que abordam um mesmo tema, dispersos pela obra, sem que, a princípio, mantenham alguma correlação. Um fato funciona como um espelho discreto no próprio romance que o reflete, e um detalhe pode representar o conjunto numa estrutura auto-reflexiva cuja parte contém a totalidade. Selecciono três episódios que exemplificam como uma parte da história pode levar à compreensão de sua totalidade, e como uma narrativa aberta pode gerar um feixe de micro-narrativas cujo enredo não está pronto, acabado, mantendo-se dependente do olhar construtor do leitor. Os três episódios são:

- a) O estupro de Maga pelo negro Ireneo
- b) O concerto de Berthe Trépat

⁵⁶ ARRIGUCCI Jr., op. cit., p. 67.

c) O encontro de Horácio e Pola

No capítulo 14, Wong, ao participar da reunião do Grupo Serpente, retira de sua carteira uma seqüência de fotos de uma tortura executada em Pequim. A tortura é descrita com detalhes, enfatizando os movimentos de sofrimento do torturado. No final do episódio, o leitor é encaminhado para o capítulo 114, que trata de uma execução na câmara de gás. Temos, também uma descrição minuciosa de todos os movimentos do réu, até alcançar a morte. Pula-se para o capítulo 117, que trata da condenação de crianças à morte por terem causado intencionalmente a morte de seus companheiros. Deste pulamos para o capítulo 15, que narra uma proposta recebida por Horácio de ver um filme em casa de um médico sobre um enforcamento, com todos os seus pormenores. No decorrer deste mesmo capítulo, Maga conta a Gregorovius como foi estuprada, aos treze anos, pelo negro Ireneo. No final do episódio, pulamos para o capítulo 120, e este narra como o negro Ireneo, durante sua infância, sentia prazer em sacrificar as lagartas introduzindo-as no formigueiro. Uma descrição que coloca ênfase nas ações predadoras das formigas, na forma como cravam suas pinças “nos olhos e na boca [da lagarta] e puxando com todas as suas forças até enfiá-la inteiramente, até levá-la para as profundezas e matá-la e comê-la”.⁵⁷

Todos esses capítulos fazem parte de um único bloco temático, sobre a morte, e trazem manifestações de violência contra o ser vivo, bem como acentuam o prazer que esta violência causa em determinadas pessoas. Cada capítulo é um fragmento disperso pelo autor e unido pelo leitor, que compõe uma única história, pois apresenta um único bloco temático caracterizando diferentes aspectos de um único fenômeno, a morte. Por outro lado,

⁵⁷ CORTÁZAR, op. cit., capítulo 120.

podemos ver em cada parte o todo reproduzido, configurando-se um texto caleidoscópico, como afirmamos anteriormente.

/ O leitor é levado a reunir um elemento material, o fragmento textual, a um elemento conceitual, o significado disperso em diferentes espaços textuais, que neste caso, remetem a um mesmo tema. Em sua mente realiza-se uma associação entre significante e significado, e esta se dá através da reação que o texto provoca. Mensagens com funções a princípio referenciais, como os relatos reais dos capítulos 117 e 114, passam a mensagens com funções emotivas. Estas, segundo Eco, visam “a suscitar reações no receptor, a estimular associações, a promover comportamentos de resposta que vão além do simples reconhecimento da coisa indicada”.⁵⁸ Não há então como distinguir ou classificar as mensagens que tenham cunho essencialmente referencial das que sejam emotivas, pois a associação entre os elementos significantes e significados passa pela arca de sedimentações do leitor, e esta é que permite transformar a associação unívoca em plurívoca. Mesmo que o fragmento seja lido e analisado de forma separada, sem relação com os demais, a significação sempre vai ser o resultado de um número de associações mentais que o texto provoca no leitor. Além disso, o texto, como sublinhou Kristeva, sempre evoca e nasce de ou com outro texto. Temos então dois pontos a considerar na construção da significação: a forma material do texto e a sua recepção.

Ao introduzir um amplo número de lexias no texto, como fez Cortázar nos capítulos acima citados, o leitor se vê envolto num campo semântico muito mais dispersivo e com um grau de sugestividade muito maior do que normalmente as obras clássicas proporcionam, e essas lexias estimulam a organização de um feixe de conotações que

⁵⁸ ECO, op. cit, p.74.

aumenta a abertura da obra. As lexias são sugestões de leitura que estimulam a reação no leitor, e esta depende do feixe de associações que ele efetua. O jogo é um estímulo que subjaz às lexias, ambos (lexia e jogo) se encontram amalgamados, e ambos encaminham o leitor para um labirinto de significações, que ao ser adentrado acentua a porosidade da obra.

Atribuir significações a essas lexias, associá-las, perfurar a estrutura do texto é uma atitude de montagem que dá à obra um movimento interno, bem como uma lógica de continuidade (mesmo que pareça inicialmente descontinuidade), ajudando na coesão da narrativa. A montagem garante que os fragmentos com os quais o leitor se depara mantenham um fio de ligação, ela mantém a inteligibilidade da comunicação e evita que a aleatoriedade dos fatos, recurso que contribui para a imprevisibilidade das informações e para sua dinamização, se torne um efeito de ruído.

Assim, uma lexia, ao retomar o mesmo tema de uma lexia vizinha, opera como um neutralizante dos ruídos que poderiam comprometer a interação semiótica entre texto e leitor, e de certa forma, estabelece também uma coerência na construção da mensagem. Para existir uma interação dessas cenas fragmentadas é necessário primeiro um processo de colisão desses planos que são dispostos de forma independente. Esta confrontação operada pelo leitor gera a interação dos fragmentos, processo necessário para que ocorra a montagem; a partir do momento em que o leitor se ocupa com a junção das lexias aparentemente colocadas ao acaso, de forma desordenadas e desintegradas, esses fragmentos passam a formar um outro espaço textual, resultado desse amálgama.

Exemplificaremos com na cena do capítulo vinte e sete. O leitor toma conhecimento de Pola, uma das namoradas de Horácio, através de Maga, que anuncia a Gregorovius que ela está morrendo de câncer. Junto com essa informação, sabemos que Maga tentou matar Pola com uma bonequinha de cera espetada com alfinetes, espécie de *vodum*.

Anteriormente, no capítulo 93, o leitor havia se colocado frente a um parágrafo que falava de um encontro de Horácio com uma mulher que não é identificada:

E ela saiu da livraria (só agora me dou conta de que era como uma metáfora, ela saindo nada menos do que de uma livraria) e trocamos duas palavras e fomos tomar um copo de *pelure d'oignon* num café de Sèvres-Babylone (falando de metáforas, eu era porcelana delicada recém-desembarcada, HANDLE WITH CARE, e ela era Babilônia, raiz do tempo, coisa anterior, *primeval being*, terror e delícia dos inícios, romantismo de Atala, mas como um tigre autêntico, esperando atrás da árvore). E assim Sèvres foi com Babilônia tomar um copo de *pelure d'oignon*, olhávamos um para o outro, e penso que já começávamos a nos desejar (mas isso foi mais tarde, na Rue Réaumur), e sucedeu um diálogo memorável, absolutamente recoberto de mal-entendidos, de desajustes que se solucionavam em vagos silêncios, até que as mãos começaram a marcar, era doce acariciar as mãos, olhando um para o outro e sorrindo, acendíamos Gauloises na ponta do cigarro do outro e vice-versa...⁵⁹

No capítulo 76, posterior ao 27 e ao 93, Horácio fala de Pola, e a partir daí o leitor começa a estabelecer relações entre o capítulo 76 e o 93, pois há indícios de que se trata de Pola no capítulo 93, principalmente pela menção às suas mãos: “O de Pola foram as mãos, como sempre. (...) mas Oliveira ainda estava nas mãos, como sempre lhe atraíam as mãos das mulheres, sentia a necessidade de tocá-las, de passear os seus dedos por cada falange, de explorar com um movimento como de cinesiólogo japonês”.⁶⁰ Não havendo sinalizações dessas prolepses, o leitor precisa ler e reler o texto em busca de significações e indícios, um jogo que impõe um ritmo vagaroso e duvidoso à narrativa, uma vez que vários fatos só passam a ter sentido a partir da intervenção do leitor, da montagem de fragmentos. Essas lacunas que precisam ser preenchidas pelo leitor ajudam a tornar o texto plural, aberto, bem como dinâmico. O processo de reversibilidade dessas estruturas dá uma maior mobilidade à leitura, mas também ao texto. O leitor vai e volta num movimento descontínuo, juntando

⁵⁹ CORTÁZAR, op. cit., capítulo 93.

⁶⁰ Idem, capítulo 76.

partes, unindo as vozes que no texto podem ser ouvidas, enveredando-se por suas lexias, um percurso que o afasta cada vez mais do enredo convencional. Nesse sentido, o hipertexto impresso não pode ser tomado como um modelo imutável.

Há muitas outras histórias labirínticas que se ramificam pela obra e são constituídas pelo jogo da montagem, as quais necessitam do olhar atento do leitor para a construção de um fio condutor, causando uma certa paralisia na narrativa, indicando que a obra ainda está por se fazer. O episódio que envolve Horácio e Berthe Trépat é outro exemplo. Ele difere daquele de Pola e do estupro de Maga porque esse episódio é pulverizado em vários capítulos da obra, através de frases remissivas, antes e depois do capítulo 23, e as lexias, na sua maioria, são frases curtas introduzidas no interior do texto que rompem com a seqüência sintática da frase em que foram inseridas. No capítulo 23 tomamos conhecimento, de forma linear, dos pormenores do concerto musical de Berthe Trépat. No capítulo 2, anterior ao capítulo 23, temos apenas seu nome lançado no texto: “Todavia, da mesma forma, estava bastante orgulhoso de ser um vagal consciente e, por debaixo de luas e luas, de inúmeras peripécias onde a Maga e Ronald e Rocamadour, e o clube e as ruas e as minhas doenças morais e outras piorréias, e Berthe Trépat e, por vezes, a fome e o velho Trouille”.⁶¹

O episódio de Berthe Trépat oferece uma contigüidade de ações ao leitor, que passa a ter a oportunidade de visitar um mesmo episódio várias vezes, mantendo entre essas partes um elo de interconectividade. Por exemplo, no capítulo 48, posterior ao capítulo 23, tem-se um outro fragmento que remete ao episódio: “Traveler deixara passar a ocasião de dizer o que deveria ter dito, que nesse mesmo dia Oliveira se afastasse do bairro e de suas

⁶¹ Idem.

vidas; mas não somente nada havia dito, como ainda lhe conseguira um emprego no circo, prova de que. Num caso desses, ter pena teria sido tão idiota quanto da outra vez: *chuva, chuva. Continuarla Berthe Trépat tocando piano*”⁶²

Essa estratégia de fragmentar o episódio para depois multiplicá-lo, de forma que cada parte lembre o todo, e que o todo remeta a outro fragmento, estimula o leitor a perseguir cada nó que ele encontra reforçando a concepção de que o livro nunca é algo acabado, terminado pelo ponto final que o autor coloca na última linha, na última página. No capítulo 93, Oliveira declara: “Não se pode escolher Beatriz, não se pode escolher Julieta. Não podemos escolher *a chuva que nos vai encharcar até os ossos* quando saímos de um concerto. Mas estou sozinho no meu quarto, estou caindo nas artimanhas da escrita, as cadelas negras vingam-se como podem, mordem-me debaixo da mesa”⁶³.

Essa constelação de fragmentos inseridos em tempos e espaços textuais descontínuos são ramificações cujas unidades de leitura são compostas e decompostas. Num dos últimos capítulos, o capítulo 56, em que Horácio passa em revista sua vida, um momento em que ele se aproxima da loucura, lembra novamente o episódio Berthe Trépat: “ ‘É bem possível’, pensou Oliveira, enquanto respondia aos gestos amistosos do dr. Ovejero e de Ferraguto (um pouco menos amistoso), ‘que a única maneira de fugir do território seja meter-se nele até não poder mais’. Sabia que tão logo insinuasse isso (isso, uma vez mais), iria entrever a *imagem de um homem levando pelo braço uma velha por entre ruas chuvosas e geladas*”⁶⁴.

⁶² Idem. Grifo meu.

⁶³ Idem. Grifo meu.

⁶⁴ Idem. Grifo meu.

Estabelece-se assim ao mesmo tempo uma ruptura da estrutura sintática e uma rebelião temporal e espacial. Essa simultaneidade de ações entrelaçadas dá vazão a vários centros narrativos constituindo um plano ficcional policentrado, e cada ponto dessa rede se mantém inter-relacionado com outro. Tempo e espaço são elementos dessa relação que possuem a função de instaurar o desequilíbrio e o descentramento. Não são apenas parágrafos que encontramos dispersos pela obra, mas também pequenos fragmentos, às vezes apenas três palavras como “água nos sapatos”, que remetem imediatamente à lembrança da noite chuvosa em que Oliveira leva Berthe Trépat para casa, depois do concerto.

Essa repetição funciona como um refrão em toda a obra, inclusive ele marca presença no próprio capítulo 23, que relata o caso de Berthe Trépat: “os sapatos metidos na água à meia-noite” e “a gente ficava na esquina com os pés molhados ouvindo um piano mecânico e gargalhadas”.⁶⁵ Sobre cada fragmento repousa um enigma, e somente sua combinatória, o pisar cauteloso e claudicante ao traçar percursos e conexões, dará ao leitor o direito de conquista. A que levará essa operação? “O jogo serve de princípio de construção do texto, do ponto de vista sintagmático, uma vez que este se constrói pela *montagem* de fragmentos, pela combinação de blocos que se justapõem, obrigando-nos a uma leitura aos saltos, exatamente como no jogo em questão, transpondo-se a espacialidade da amarelinha para a concepção da estrutura literária”.⁶⁶

Acima, efetuamos algumas combinações dos elementos dispersos procurando abreviá-los a uma unidade. À primeira vista, parece que a montagem figura na obra apenas como a ligação de blocos de construção feita pelo leitor, pois se mostrou que a acumulação

⁶⁵ Idem.

⁶⁶ ARRIGUCCI Jr. op. cit., p. 66.

crescente de detalhes leva à maximização do conteúdo, um todo de justaposição das partes. Mas a simultaneidade e a alternância das cenas causam uma tensão (Eisenstein diria colisão) e apontam para uma escrita que se compõe e recompõe de forma lúdica, por jogos de interrupção e junção.⁶⁷ Bertha Trépat passa a ser o símbolo da transitoriedade e da insanidade de Oliveira; recordar a triste passagem em que viveu ao seu lado é arrastar-se mais ainda em sua busca metafísica, é pular a janela do tempo anulando suas barreiras, passar de um mundo a outro.⁶⁸

A montagem é tratada por Cortázar como um princípio de construção da narrativa que extrapola a visão desta como justaposição; antes, a idéia que prevalece é a de choque, oposição de idéias. Nos três episódios que se utilizou para exemplificar a montagem, tem-se ações não-relacionadas que oferecem à obra sensações de dualidade. Embora a relação que foi aqui estabelecida tenha sido uma forma bastante redutora e simplificadora da montagem, mostrando como as partes levam à apreensão do tema geral, a intenção ao fazê-

⁶⁷ “Em minha opinião, porém, a montagem é uma idéia que nasce da colisão de planos independentes — planos até opostos um ao outro: o princípio ‘dramático’. EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro; Jorge Zahar editor, p.52.

⁶⁸ CORTÁZAR, op. cit. O episódio demente e cômico de Bertha Trépat, com seus silêncios, repetições e histerias diante do piano, aponta para a necessidade de se cavar túneis que libertem as artes de formas petrificadas e devolvam a elas seu direito à liberdade. Bertha castiga o piano, assim como Moreli castiga a linguagem literária, efetuando reflexões intermináveis sobre o problema de escrever; assim como Oliveira, que é o pólo catalisador de noções confusas e mal-entendidos, incendia a todo momento a linguagem com suas violências ortográficas. Todos são guiados pela tentação da destruição. A ordem é “destruir bússolas”, dar vazão à emancipação da linguagem de seus tabus, revogando-a das formas correntes e usuais. Para tal, Horácio se permite brincar com as palavras, inventando-as. É a libertação da linguagem através do fracionamento das regras explorando suas possibilidades fonéticas fora da esfera padrão, propondo a introdução de novos conjuntos de signos: “Cansados do cliente e dos seus cleonasmos, tiraram-lhe o clíbano e um clipeo e fizeram-no engolir clorato. Depois, aplicaram-lhe um clister clínico na cloaca, embora clamasse por tão clívosa ascensão de água misturada com clinopódio, remexendo os clisos como um clérigo clorótico” (capítulo 41). E nesse processo de libertação, o autor esforça-se constantemente para construir dispositivos de entricamento que se distanciem da ordem tranqüilizadora do livro clássico. Para re-significar muitas das estruturas linguísticas, Horácio introduz na língua elementos fonéticos que não participam desse esquema ortográfico: “Ingrata surpresa foi ler no *Ortográfiko* a notisia de aver falecido em San Luis Potosí, no dia 1º de marso último, o tenente-koronel (promovido a koronel para ser apozentado) Adolfo Abila Sanhes. Foi uma surpresa por Ke não tivéramos notisia de ke se axasse de kama” (capítulo 69).

lo foi dirigir um olhar para o processo de construção textual, enfatizando que o texto não existe como algo pronto.

Eisenstein tomou a montagem como um método de criação, muito mais complexo do que a simples colocação de cenas isoladas lado a lado para que o espectador possa efetuar uma síntese dedutiva. Ele preocupou-se com as potencialidades da justaposição, pois o mais importante é ter os fragmentos “justapostos de acordo com a vontade do montador [para] engendrarem ‘uma terceira coisa’ e se tornarem correlatos”.⁶⁹ Ao explorar a montagem como recurso cinematográfico, Eisenstein constrói uma narrativa baseada na sensação de dualidade, justapondo os detalhes com os quais o espectador efetua a reunião e a construção do sentido geral da imagem, contribuindo decisivamente para a formação de uma estética abstrata no cinema. É principalmente esse dinamismo do método da montagem que nos interessa.

Segundo Eisenstein “uma obra de arte, entendida dinamicamente, é apenas este processo de organizar imagens no sentimento e na mente do espectador. É isto que constitui a peculiaridade de uma obra de arte realmente vital e a distingue da inanimada, na qual o espectador recebe o resultado consumado de um determinado processo de criação, em vez de ser absorvido no processo à medida em que este se verifica”.⁷⁰ Esse conceito de dinamicidade da obra construído a partir dos procedimentos de montagem é um dos princípios da obra hipertextual: a escrita tratada não somente como um suporte de estocagem de informações a ser decifrada, mas como uma produção que é gerada pela

⁶⁹ EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro; Jorge Zahar editor, p.16.

⁷⁰ *Idem*, p. 20.

interferência e pela percepção do leitor, coisa que “*não é fixa ou já pronta, mas surge — nasce*”.⁷¹

Para Eisenstein, a força da montagem reside no fato de que “o espectador é compelido a passar pela mesma estrada criativa trilhada pelo autor para criar a imagem. O espectador não apenas vê os elementos representados na obra terminada, mas também experimenta o processo dinâmico do surgimento e reunião da imagem, exatamente como foi experimentado pelo autor”.⁷² Além disso, a força do princípio da montagem reside principalmente no fato de que ela empurra o fruidor ao ato criativo. Uma experiência criativa que fortalece a noção de obra dinâmica e multidimensional.

1.3.3 - O jogo como iniciação

Segundo Arrigucci Jr., “em virtude da evolução racionalista do Ocidente, o homem teria renunciado quase que totalmente à concepção mágica do mundo com finalidade de domínio sobre a realidade”.⁷³ Talvez por esse motivo, encontramos hoje um bom contingente de produções artísticas que vêm se preocupando em resgatar essa concepção mágica do mundo, provocando novamente rupturas nessa concepção racionalista do ocidente. *O jogo da amarelinha* é uma obra que se inscreve nesse grupo, tentando reviver um tempo sagrado, buscando recuperar a visão primitiva do mundo, e para tal ela explora uma atividade capaz de transportar o leitor para uma dimensão transcendental: o jogo.

⁷¹ Idem, p. 27.

⁷² Id. Ibid.

⁷³ ARRIGUCCI Jr., op. cit., p 45.

As complicações e as dificuldades de percurso que personagens como Horácio enfrentam o transformam num homem labiríntico que marcha na busca pelo absoluto, que grita pelo indefinível, trilhando uma “marcha mais longa que a própria vida”.⁷⁴ A peregrinação de Horácio é principalmente mental; ele não só percorre o labirinto através de sua imaginação, das digressões filosóficas e metafísicas que opera, perfeito “peregrino sem sair do lugar”,⁷⁵ como também seu ser é labiríntico. Paris, Buenos Aires, Montevideu são estações dessa viagem iniciatória, lugares onde Horácio passará por provas da iniciação que poderão encaminhá-lo para o conhecimento de si mesmo. Horácio busca, com a ajuda do fio de Ariadne (aqui de Maga, de Talita e de Pola), a saída deste espaço labiríntico, o centro que o conduzirá à saída.

A experiência de um tempo mítico é vivida a cada recuo no tempo que introduz uma outra realidade temporal, e esta, como afirma René Jara Cuadra⁷⁶ é resultado da luta do homem que, constantemente em crise, vive a intenção de reconquistar o paraíso aqui na terra, uma tentativa de recuperar as origens que se encontram mais dentro de si do que no exterior. Para Oliveira, esse plano temporal mítico é tão (ou mais) real e aceitável quanto a realidade cotidiana, vivendo uma constante caça ao absoluto. Essa relação mágica entre o homem e o mundo alimenta seu desejo de ser um outro e de transpor a realidade aparente, desejo de alheamento que Cortázar chama de “ubiquidade dissolvente”.

⁷⁴ “Para o homem medido e comedido, o quarto, o deserto e o mundo são lugares estritamente determinados. Para o homem desértico e labiríntico, destinado ao erro de uma marcha necessariamente mais longa do que sua vida, o mesmo espaço será verdadeiramente infinito, mesmo se ele sabe que ele mesmo não o é, e tanto mais quanto ele o souber”. MONEGAL, Emir R. *Borges: uma poética de leitura*. São Paulo, Perspectiva, 1980, p.116.

⁷⁵ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução Vera da Costa e Silva et al. 9ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995. p. 530.

⁷⁶ CUADRA, René Jará. “Modos de estructuración mítica de la realidad en la novela hispanoamericana contemporánea”. *Revista Literatura hispanoamericana*, Mayo, 1970, p. 14.

A perseguição de Oliveira pelo absoluto ou pelo invisível, que o leva constantemente a uma indagação metafísica, configura-se desde o início como um jogo, porque este não é apenas uma atividade lúdica, mas também iniciática. Segundo Arrigucci, “a trajetória espiritual de Horácio Oliveira, sua busca constante de um centro inatingível, a caminhada mítica do homem em busca do real absoluto de que se separou, é representada simbolicamente pelo jogo da amarelinha, que dá título ao romance”.⁷⁷ O jogo é um passatempo relacionado ao mote central da obra, a busca incansável a que seus personagens se entregam: “Nesse tempo, já me dera conta de que procurar era a minha sina, emblema de todos aqueles que saem de noite sem qualquer finalidade exata, razão de todos os destruidores de bússolas”.⁷⁸

Essa busca à qual Oliveira se entrega através do lúdico revela o percurso iniciático que ele atravessa. A relação do jogo com os rituais de iniciação o coloca como uma atividade transcendente, como forma de reconquistar uma realidade outra. Para tal, Oliveira se submete a diversos jogos diariamente como o jogo de endireitar pregos, martelando-os em cima de um tijolo, ou “desfazer uma corda de sisal, para fabricar, com suas fibras, um delicado labirinto que colava no abajur”,⁷⁹ ou ainda colecionar barbantes coloridos fabricando várias figuras com eles. Esses hábitos funcionam como iniciações sucessivas, uma maneira de repetir ritualmente um gesto que indica sua peregrinação em busca de algo inapreensível ou uma perseguição a algo perdido, acentuando o simbolismo iniciático do jogo.

⁷⁷ ARRIGUCCI Jr., op. cit., p. 66.

⁷⁸ CORTÁZAR, op. cit. capítulo 1.

⁷⁹ Idem, capítulo 48.

Estes hábitos, somados a outros atos relacionados à sua postura inquiridora, cultivando “o mau hábito de ruminar longamente cada coisa”,⁸⁰ fazendo “até da sopa (...) uma operação dialética”⁸¹, demonstram uma relação especial entre ele e o mundo, e o jogo aparece como uma atividade de reconquistar algo perdido. Segundo Arrigucci, “ao redescobrir e explorar essa dimensão primitiva do jogo, transferindo-a para o terreno da criação literária, Cortázar procura dar à sua poética uma dimensão transcendente: a criação lúdica pela linguagem poética passa a ser um instrumento de busca espiritual, uma busca da verdade pela invenção literária”.⁸²

Através do ritual a idéia de que o homem ainda não está acabado é retomada: o homem só se torna um ser completo passando de um estado imperfeito a um estado perfeito, e para tal é necessária uma série de ritos de passagem. Estes nos remetem à dimensão primitiva do jogo, e este insere o leitor numa esfera mágica e atemporal, pois muitos jogos mantêm um valor encantatório e “estão, na origem, ligados ao sagrado”.⁸³ A amarelinha representa o labirinto onde o iniciado afoito se perde num primeiro instante, para num segundo momento concentrar-se e buscar chegar ou sair do centro, espécie de rito propiciatório a um amadurecimento espiritual.

Oliveira é uma personagem que assume essa necessidade de passar por provas iniciatórias que o permitam ultrapassar os limites de sua própria existência: “‘E pensar que eu tinha esperado uma passagem’ (...) Deixando-se deslizar, sentou-se no chão e olhou fixamente para o linóleo. Passagem para quê? (...) Que tipo de templos necessitava, que

⁸⁰ CORTÁZAR, op. cit., capítulo 90.

⁸¹ Idem.

⁸² ARRIGUCCI, Jr., op. cit., p. 74.

⁸³ CHEVALIER ; GHEERBRANT, op. cit., p. 518.

intercessores, que hormônios psíquicos ou morais, que o projetassem para fora ou para dentro de si”⁸⁴ Segundo Chevalier e Gheerbrant, o jogo é símbolo agonístico, símbolo de combate, de luta, e esta pode ser contra forças externas ou contra si mesmo. Uma luta entre as forças da vida e da morte e uma forma de contato do homem com o invisível, ponte entre a fantasia e a realidade. Através dele pode-se conhecer a face oculta do jogador, que só se revela mediante atitudes impulsivas, de derrota ou de vitória. A caminhada de Horácio é marcada por este símbolo de luta, por um intenso conflito interior, e este gera um remoeir contínuo de questões existenciais. Este remoeir o leva a criar atividades lúdicas que cada vez mais o distanciam do outro e do mundo, jogos que consistem em lembrar apenas o insignificante: “Eu aproveitava para pensar em coisas inúteis, método que começara a praticar anos atrás num hospital e que cada vez mais me parecia fecundo e necessário”.⁸⁵ A idéia do jogo o obceca a ponto de transformar suas relações sexuais em matéria de jogo:

Então, ele tinha de beijá-la profundamente, incitá-la a novas brincadeiras, e ela, reconciliada, voltava a crescer debaixo dele e o arrebatava, entregando-se então como um animal frenético com os olhos perdidos. (...) Depois, Oliveira ficou preocupado com que ela se considerasse transbordada, que aqueles jogos procurassem sempre ser uma espécie de sacrifício. (...) Já que não a amava, já que o desejo tinha de cessar (porque não a amava, e o desejo cessaria), era preciso evitar como a peste toda e qualquer sacralização daqueles jogos. Durante dias, durante semanas, durante alguns meses, cada quarto de hotel e cada praça, cada posição amorosa e cada amanhecer num café do mercado: circo feroz, operação sutil e balanço lúcido.⁸⁶

Em *O jogo da amarelinha* o espírito lúdico dos personagens, especialmente de Horácio, estabelece uma tensão que não se resolve porque ele encaminha a personagem a um labirinto interior do qual ele não encontra a saída. O conflito existencial pelo qual passa

⁸⁴ CORTÁZAR, op. cit., capítulo 54.

⁸⁵ Idem, capítulo 1.

⁸⁶ Idem, capítulo 05.

Oliveira, relacionado a sua atitude de jogar constantemente e de forma ostensiva, sempre no ataque, leva-o a afastar-se cada vez mais dos códigos sociais, a ponto de não conseguir se articular com os que o cercam, colocando-se à margem da teia de dependência da qual o ser humano naturalmente faz parte. A intolerância e a não aceitação das diferenças, comportamentos acentuados por sua obsessão pelo jogo, vista como uma atividade que sempre mostra perdas e ganhos, instauram um desequilíbrio nas relações que compõem a tríade eu o outro o mundo, principalmente porque sua relação com o outro e com o mundo prima pela escuta apenas de si próprio.

O jogo se estabelece através de regras e de um objeto de ligação. Por exemplo, numa partida de futebol a bola é o objeto que oferece uma “sinergização espontânea”⁸⁷ entre os indivíduos que jogam segundo normas determinadas pelo jogo ou pelo grupo que joga. No jogo literário o objeto de ligação e de interação entre leitor, autor e obra é a palavra, e esta é como um baralho nas mãos do autor e do leitor. Seu destino sobre a mesa é preparado por aquele que a arremessa, mas é sua captação que determinará se ela fará parte de uma rede de relações ou se será excluída do processo. Após a sua incorporação às demais cartas que o jogador tem nas mãos, ela comporá um quadro de significação, mas este sempre oscilará, pois dependerá das associações possíveis às demais cartas.

O jogo é um mecanismo que desgasta as fronteiras entre leitura e escrita, autor e leitor, pois sempre pressupõe a participação do outro. O leitor é um dos jogadores e através do jogo interage na obra, ora seguindo suas regras ora subvertendo-as ou abandonando-o, passando a ser o centro do processo de textualização. Pensando na escrita como um jogo ou rito iniciático, o leitor passa a ser visto como um neófito, alguém que necessita passar por

⁸⁷ LÉVY, op. cit. *O que é virtual?*... p. 122.

um rito de passagem, e este, segundo Eliade, “envolve sempre uma mudança radical de regime ontológico e estatuto social”.⁸⁸ Os ritos iniciáticos comportam as provas, a morte e a ressurreição simbólicas, e a iniciação equivale ao amadurecimento espiritual, operando a metamorfose necessária para a renovação do ser. Para fugir do enredo convencional que ata o leitor a sua esfera e enveredar-se numa narrativa composta por noções diferentes, é necessário primeiro um aprendizado do não-ler, um processo de iniciação semelhante ao por que passou Iinnerio, personagem de *Se um viajante numa noite de inverno*.

Iinnerio dedicou toda sua vida a uma tarefa nada fácil, não ler, pois como ele mesmo afirma “ensinam-nos a ler desde criança, e pela vida afora a gente permanece escravo de toda escrita que nos jogam diante dos olhos. Talvez eu também tenha feito certo esforço nos primeiros tempos para aprender a não ler, mas agora isso é natural para mim. O segredo é não evitar olhar as palavras escritas. Pelo contrário: é preciso observá-las intensamente, até que desapareçam”.⁸⁹ Tomamos de empréstimo essa personagem de Calvino para discutir o processo de escrita e leitura como uma iniciação, cujo primeiro estágio é o desaprender a ler. Para passar do primeiro estágio, o leitor necessita desaprender o automatismo da leitura ocidental, não ler apenas da esquerda para a direita, de baixo para cima, e para tal é vital transpor a falsa seqüencialidade das palavras normalmente impostas ao leitor e procurar em suas fendas janelas que conduzam a outros enunciados, a outras significações. Só assim o leitor deixa de ser escravo da leitura linear e do texto clássico e passa a ser também construtor de seu próprio texto, deixando-se contaminar pelas funções de escritor. Um aprendizado que exige uma ultrapassagem de conceitos cristalizados.

⁸⁸ ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano* – a essência das religiões. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 150.

⁸⁹ CALVINO, op. cit., *Se um viajante ...*, p. 55.

1.4 – Tecendo um hipertexto

Vimos até este momento considerando o hipertexto como aquele que se constitui como um sistema de conexões múltiplas que Kristeva descreve como uma estrutura de redes paragramáticas. Tal modelo corresponde ao modelo tabular, ou seja, a um modelo não-linear de elaboração que é responsável por uma escrita dinâmica, que fermenta uma plurideterminação de sentidos. Ao conceber-se o texto como rede de informações substitui-se o termo linearidade por multidimensionalidade, uma vez que o texto não-linear é sempre o começo de uma relação pluralente.⁹⁰ Esta relação vai se esgarçando à medida em que o hipertexto vai se construindo em relação com outros textos, atomizando sua estrutura.

Todavia, o hipertexto, no sentido aqui considerado, não se constitui apenas como uma combinatória de signos, sejam eles fonemas, letras, palavras, frases ou textos, e estes não são os únicos responsáveis pela multiplicidade de seus significados. Esta advém das interferências no eixo vertical (texto-contexto) e horizontal, (do diálogo entre sujeito e destinatário), que determinam o grau de reversibilidade da obra de arte. Segundo Pávich, a reversibilidade permite ao fruidor atravessar a obra de vários lados, ou vê-la de diferente ângulos, olhá-la segundo diferentes perspectivas e de acordo com sua preferência. Para ele, o princípio da reversibilidade implica no tratamento da obra como uma produção cujo sentido nunca se encerra, cujos início e fim nunca são determinados pelo escritor.⁹¹

⁹⁰ “Le texte littéraire se présente comme un système de *connexions* multiples qu’on pourrait décrire comme une structure de réseaux paragrammatiques. Nous appelons réseaux paragrammatique le *modèle tabulaire* (non linéaire) de l’élaboration de l’image littéraire, autrement dit, le graphisme dynamique et spatial désignant la pluridétermination du sens (différent des normes sémantiques et grammaticales du langage usuel) dans le langage poétique. Le terme de *réseau* remplace l’univocité (la linéarité) en l’englobant, et suggère que chaque ensemble (séquence) est aboutissement et commencement d’un rapport pluralent”. KRISTEVA, Op. cit., p. 123.

⁹¹ “There are some arts which enable the recipient to approach the work from various sides, or even to go around it and have a good look at it changing the spot, the perspective and the direction of his looking at it

Para Barthes, a reversibilidade permite que o texto seja o ponto de chegada e ao mesmo tempo o ponto de partida, “entrada de uma rede de mil entradas”,⁹² um processo de “*decomposição* (no sentido cinematográfico) do trabalho de leitura; uma *câmara lenta*, nem inteiramente imagem, nem inteiramente análise; é enfim, na própria escritura do comentário, jogar sistematicamente com a digressão (forma mal integrada pelo discurso do saber) e observar, desta forma, a reversibilidade das estruturas que compõem a malha do texto”.⁹³ E é este princípio que nos permite ler o texto sem seguir uma ordem única, sem obedecer ao princípio de progressão aristotélica que determina o início, o meio e o fim da obra, buscando “estrelar o texto ao invés de compactá-lo”.⁹⁴

A reversibilidade “quebra os hábitos mentais do leitor”,⁹⁵ mata o “leitor-fêmea”, termo que Morelli usa para designar o leitor que se escandaliza com a escrita provocativa, com o texto desalinhado, aquele que almeja sempre ter nas mãos o livro como objeto acabado, pronto para ser lido ávida e prazerosamente, apenas se dando ao trabalho de recolher mensagens, mantendo-se distante de noções confusas, penetrando apenas na sua fachada. Graças à reversibilidade, o hipertexto se constitui como uma modalidade de escrita dinâmica, mas essa dinamicidade também se constitui pela ambivalência da linguagem poética. Esta segundo Kristeva,

according to his own preference, as is the case with architecture, sculpture or painting, that are reversible. Other non reversible arts, such as music and literature look like one-way roads on which everything moves from the beginning to the end, from birth to death. I have always wished to make literature, which is non reversible art, a reversible one. Therefore my novels have no beginning and no end in the classical meaning of the word”. PÁVITCH, Milorad. *Beginning and the end of the novel*. Publicação em meio eletrônico: <http://www.khazars.com/end-of.novel.html>, em 10/05/02.

⁹² BARTHES, op. cit., S/Z...p.46.

⁹³ Idem.

⁹⁴ Idem, p. 47.

⁹⁵ “O que Morelli procura é quebrar os hábitos mentais do leitor”. CORTÁZAR, op. cit., capítulo 99.

surge como um diálogo de textos: toda seqüência se *constrói* em relação a uma outra, provinda de um outro *corpus*, de modo que toda seqüência está duplamente orientada: para o ato de reminiscência (evocação de uma outra escrita) e para o ato de imitação (a transformação dessa escritura). O livro remete a outros livros e pelos modos de intimar (*aplicação*, em termos matemáticos), confere a esses livros um novo modo de ser, elaborando assim, sua própria significação.⁹⁶

Nesse sentido, a ambivalência da escrita é o resultado de uma infinidade de junções e de combinações que se constrói em relação com um outro. *O jogo da amarelinha* é uma experiência que mantém uma correspondência estreita com outros escritos de diversas épocas que suscitam a interação do leitor e multiplicam os espaços da escrita. Podemos estabelecer correspondências, por exemplo, com as experiências medievais, as leituras e escritas de interpretação cabalísticas como a *Notarikon*, que considera cada letra de uma palavra como a inicial de uma outra palavra; a *Gémetrie* que trabalha com o valor numérico das letras e a *Temurah*, espécie de permuta de letras.

Na literatura francesa, entre 1470 e 1520, encontramos textos que oferecem também possibilidades de leituras múltiplas, entre eles as *Litanies de la Vierge*, de Jean Meschinot, *Un rondeau à lecture multiple*, de Jean Molinet, e os acrósticos cruzados ou múltiplos, palíndromos de Destrées. Essas experiências precursoras da escritura eletrônica já buscavam extrapolar a função referencial da linguagem, transformando a escrita numa atividade muito mais ampla do que a simples transmissão de mensagens.

Mergulhando na galáxia das acrobacias poéticas encontramos outras experiências combinatórias de letras, palavras e frases mais recentes como as de Raymond Queneau, *Cent mille milliards de poèmes* e *Un conte à votre façon*, as de Hubert Lucot, como *Le grand Graphe*, ou as invenções de Georges Pérec, são escritores que exploram o lado

⁹⁶ KRISTEVA, Julia. *Semiótica: Introdução à análise*. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 98-99.

lúdico das palavras e permitem ao leitor efetuar o percurso combinatório que desejar. Enveredando-nos pelo mundo da hiperficção nos vemos enredados em obras como os contos de Borges, o *Dom Quixote*, de Cervantes, *O dicionário Kazar*, de Milorad Pávicth, *As cidades invisíveis*, de Italo Calvino, *O incêndio de Londres*, de Jacques Roubaud, e tantas outras tentativas de subversão do espaço da folha plana, da exploração da veia dinâmica da escrita, do tratamento do texto como um objeto que se compõe também pelas mãos do leitor.

Portanto, a existência de uma escrita multidimensional formada por uma pluralidade de percursos narrativos labirínticos é anterior ao surgimento da informática. Muitos escritores largamente fizeram uso dos processos de escrita por associações, armazenando dados de diferentes tipos num só documento, que o identifica com o texto elástico, o *stretch text*. Um tipo de documento que amplia o potencial do conteúdo do impresso e o envolve num alo de indeterminação porque não existirá última página enquanto a escrita for o resultado do “jogo-invenção”, um contínuo convite à descoberta, à revelação.

Dessa forma, podemos assegurar que o sistema estético-literário em que a obra de Cortázar se insere faz parte de um projeto muito maior, cujas fontes e influências aparecem bem delineadas numa série de fatores históricos e literários, a partir do século XIX, que contribuíram para a formação da literatura moderna. Os procedimentos de construção que Cortázar emprega em *O jogo da amarelinha* nos remetem a uma visão da modernidade. Eles buscam “violentar las normas establecidas de la escritura y la estructura narrativas, para reemplazar el orden convencional del relato por un orden soterrado que tiene el semblante del desorden, para revolucionar el punto de vista del narrador, el tiempo

narrativo, la psicología de los personajes, la organización espacial de la historia, su dilación”.⁹⁷

Nesta operação em que um texto se apresenta numa justaposição de textos que se encaixam uns nos outros, o leitor opera a passagem de um espaço textual a outro, de um fragmento a outro, de uma página a outra e “no momento em que o leitor opta por percorrê-la, temos uma desterritorização, isto é, o leitor deixa, abandona um território conhecido e penetra um outro”.⁹⁸ Esse percurso relacional gera um texto modelável pelo leitor através do desdobramento do espaço textual em espaço de escrita e de leitura. Cada novo espaço textual é aberto por uma *lexia*, responsável não só pela peregrinação do leitor no texto, mas também pela posse do signo como um duplo. Esse abandono do texto principal, a perseguição que o leitor opera pelos nós que formam a malha textual constitui o fundamento do hipertexto.

Barthes, em *S/Z*, exemplifica como um texto impresso pode conter diversas *lexias*, pontos e lacunas abertos às interferências dos leitores, interstícios escondidos, alguns deles como enigmas disseminados pelo autor. Ele nos ajuda a entender o processo hipertextual de escrita e leitura como um processo amplo que necessita mais do que “janelas” que apontem conexões com outros textos. Ao estabelecer cinco códigos (Voz da Empíria, Voz da Pessoa, Voz da Ciência, Voz da Verdade, Voz do Símbolo) que seriam os responsáveis por reunir todos os significados do texto e manifestar o seu sentido plural, Barthes nos apresenta um procedimento narrativo, o desvelo das *lexias*, de que o autor poderá lançar mão para que o leitor chegue ao campo da linguagem por várias entradas e participe do

⁹⁷ LLOSA, Mario Vargas. *La trompeta de Deyá*. In *Cuentos Completos*, vol. 1, Cortázar. Buenos Aires: Alfaguara.

⁹⁸ LEÃO, op. cit., p. 90.

jogo da escrita pela leitura. Os cinco códigos se entrelaçam e se cruzam compondo o espaço da escrita multidimensional, e “cada código é uma das forças que se podem apoderar do texto (cuja rede é o texto), uma das Vozes que compõem a malha do texto”.⁹⁹

O estabelecimento desses códigos exemplifica como a escrita impressa pode ser um espaço tão poroso como o espaço digital. Cada lexia revela uma abertura pela qual o leitor pode adentrar, uma viagem similar à viagem virtual que ele efetua no texto digital. Neste último, são os nós que ligam um ponto do texto a outro qualquer, os links que sinalizam as lexias que determinam a sua porosidade. A lexia é “disposta como uma base de sentidos possíveis (mas, regulados, atestados por uma leitura sistemática) sob o fluxo do discurso: a lexia e suas unidades formarão, assim, uma espécie de cubo com facetas, recoberto pela palavra, pelo grupo de palavras, pela frase ou pelo parágrafo, em outras palavras, pela linguagem, que é seu excipiente ‘natural’”.¹⁰⁰

No meio eletrônico, muitas lexias (nem todas) são reveladas pelos links luminosos. Eles sinalizam que ali estão algumas vozes que querem ser ouvidas. São citações, plágios, um paratexto, uma simples alusão ou reminiscência, um som, uma imagem, uma tradução, um comentário etc. Tanto o link quanto a lexia estabelecem uma rede de correlações em que um texto está em relação de intervenção com o outro, não obedecendo nenhuma hierarquia (lembramos o exemplo de montagem dos capítulos 14, 114, 117, 15 e 120 de *O jogo da amarelinha*, nos quais opera-se a reutilização de uma mesma imagem, a morte, em diversas construções narrativas). Também os links são responsáveis pela quebra da seqüencialidade do texto; são o sítio da reversibilidade. No espaço impresso, a lexia é filtrada pelo leitor segundo sua intuição. Já no meio eletrônico o sinal luminoso do link

⁹⁹ BARTHES, op. cit, S/Z..., p. 54.

¹⁰⁰ Idem, p. 47-48.

visualiza as entradas e/ou saídas para as lexias; através dele pode-se observar materialmente que o texto é organizado segundo um processo de estrelamento, de conexão com diversos outros textos.

Não há, portanto, razão para estabelecer-se diferenças entre a intertextualidade eletrônica e a impressa. Um texto como co-presença de uma obra em outra não é determinado pelo aparato material da escrita, como podemos observar em *O jogo da amarelinha*. “Através de links intratextuais, o romance aciona uma remissão incessante de uma parte a outra que simula a infinitude — aliás, como o espaço eletrônico também simula”.¹⁰¹ Ela é uma obra composta por uma diversidade de textos, os quais são responsáveis, em parte, por sua dinamicidade, somados a outros procedimentos que formam sua riqueza semântico-simbólica e a inserem num modelo plural, aberto e expansivo de leitura.

Snyder discorda dessa premissa, argumentando que o desvelamento da intertextualidade no texto impresso depende de um “estado de disposição” do leitor, enquanto que em meio eletrônico o link lá se encontra, um sinal luminoso apontando explicitamente uma janela que conduzirá o leitor para outro campo.¹⁰² Mas não é o desvelo do intertexto que caracteriza a intertextualidade; este determina antes a interatividade. Segundo Jenny Laurent, “o que caracteriza a intertextualidade é introduzir um novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto”.¹⁰³ Esse novo modo de leitura, que deixa de ser linear para ser multi-sequencial, implica obviamente na aceitação do leitor em adentrar

¹⁰¹ WANDELLI, op. cit., p.230.

¹⁰² SNYDER, Ilana. *Hypertext: the electronic labyrinth*. New York: New York University Press, 1997.

¹⁰³ LAURENT, Jenny. “A estratégia da forma”. *Poétique* – revista de teoria e análise literárias. Intertextualidades. n. 27, Livraria Almedina : Coimbra, 1979, p. 21.

nas bifurcações semeadas pelo texto. A escrita interativa é aquela que gera um processo de intervenção que só é deflagrado quando o leitor atento não hesita, estando de posse do texto, em atravessá-lo, em penetrá-lo, tergiversando-o de diversas maneiras, e esta atitude não está restrita ao aparato textual, que pode ser o livro ou o computador.

Existe um campo comum entre a intertextualidade e a interatividade, que é o estabelecimento de um texto plural, aberto às interferências do leitor: “cada referência intertextual é o lugar duma alternativa: ou prosseguir a leitura, vendo apenas no texto um fragmento como qualquer outro, que faz parte integrante da sintagmática do texto — ou voltar ao texto-origem, procedendo a uma espécie de anamnese intelectual em que a referência intertextual aparece como um elemento paradigmático ‘deslocado’ e originário duma sintagmática esquecida”.¹⁰⁴ Tanto no meio impresso como no meio eletrônico, seja diante de uma palavra ou de um sinal luminoso, caberá ao leitor decidir sobre as possíveis relações que ele estabelecerá com outros textos, caberá a ele a decisão de abrir ou ignorar a arca de palimpsestos que sustenta o texto.

Apesar de as lexias e os links serem responsáveis, em parte, pelo estabelecimento de um texto plural e de sua inserção garantir um texto mais modelável, nem sempre eles sustentam um texto não-sequencial, como observaremos na análise de *Tristessa*, uma ficção em meio eletrônico. A introdução das lexias ou links nos hipertextos precisa estar conjugada com outros procedimentos narrativos, que colaboram para a construção da textualidade múltipla, da escrita multidimensional, para o nascimento dos “textos escrevíveis” anunciados por Barthes.

¹⁰⁴ Idem, p. 21.

1.4.1 – Uma escrita não-linear

Alguns impressos, mais do que outros, dependendo dos procedimentos narrativos escolhidos pelo autor, oferecem ao leitor a oportunidade de leituras em outras direções, não-lineares que escapam da escrita tradicional. Uma escrita e uma leitura que acontecem numa estrutura dinâmica e multidimensional, sem um ponto de comando central único, dependentes da ação do leitor e do escritor, não revelam seus pontos de origem. *O jogo da amarelinha* faz parte desse grupo de obras que propõem, deliberada e intensamente, um jogo combinatório de sentidos a cada lexia descoberta, um texto que se constrói multivalente pelas mãos do próprio leitor, multiplicando uma mesma forma de linguagem “como se a intenção fosse, simultaneamente, repetir e variar o significante, de maneira a afirmar o ser plural do texto, sua volta”.¹⁰⁵

Cortázar estabelece no prefácio de sua obra duas indicações de leitura. Uma que encaminha o leitor para um ordenamento linear dos capítulos, partindo do capítulo 01 ao 56, propondo uma leitura sem saltos físicos. Outra que subverte a ordem das páginas e dos capítulos, conduzindo o leitor a iniciar a leitura na página 393, no capítulo 73, continuando de acordo com a indicação oferecida pelo autor no final de cada capítulo, devendo o leitor saltitar aqui e acolá, costurar os sentidos, estabelecer conexões.

Mesmo havendo uma indicação do autor para a leitura continuar na página tal, a lógica associativa prepondera à lógica seqüencial, e as palavras funcionam como links, entradas e saídas no texto que se abrem a partir das intervenções semióticas constituídas pelo leitor. Pode-se argumentar que todo texto sempre está aberto a inserções do leitor, a

¹⁰⁵ BARTHES, op. cit., *S/Z...*, p. 89.

interpretações variadas, mas em *O jogo da amarelinha* o processo de *escrileitura* ultrapassa a simples interpretação. O leitor efetua combinações não apenas virtuais entre os verbetes e entre as diversas histórias que o romance contém, saltando de página em página, conectando os fragmentos, e este ardil de combinatórias se dá através do jogo, da montagem, da inserção de palavras-símbolos, do jazz. O pulular das páginas ajuda a configurar essa narrativa como uma construção não seqüencial, pois a leitura é alternada, interrompida através da leitura retroativa.

Assim, o texto foge da seqüência inicialmente apresentada pelo escritor no quadro de orientação da obra apresentando-se fragmentado e não-linear. O conceito de leitura linear é bastante discutível, principalmente com o advento da leitura em meio eletrônico, que toma a não-linearidade como *leitmotiv* para construir uma teoria que diferencie o texto em meio eletrônico do meio impresso. Para Aguiar e Silva, a leitura não linear está relacionada a uma modalidade de leitura denominada de retroativa ou tabular, aquela leitura cuja

linearidade do texto manifesta, mas também oculta, estruturas semânticas e formais, conexões intertextuais, metatextuais e extratextuais, cujas interpretação e explicação requerem em geral leituras múltiplas, incidindo sobre fragmentos ou sobre a globalidade do texto — uma leitura corrigindo, aprofundando, contraditando outra, permitindo dilucidar uma estrutura estilístico-formal ou vice-versa, aproximando funcionalmente elementos descontínuos na seqüência textual, fazendo irradiar significados da materialidade fônico-rítmica ou visual dos significantes, revelando um significado sob outro significado, etc.¹⁰⁶

A descontinuidade e a simultaneidade de informações vêm se firmando como características da leitura não-linear. A fruição descontínua e fragmentada faz parte não só da cultura literária mas principalmente da televisiva, musical e cinematográfica. Arlindo

¹⁰⁶ AGUIAR E SILVA, Op. cit., p. 326-327.

Machado lembra que “o leitor do livro sempre zapou secretamente, fazendo uma leitura interesseira, seletiva e até mesmo ‘atravessada’ desse objeto todavia tirânico em matéria de linearidade: o romance”.¹⁰⁷ Suas análises a respeito da suspensão da continuidade se aplica especificamente às cenas televisivas, mas as técnicas do *scratching* e do *zapping* consciente e seus efeitos produtivos, essa tendência do telespectador pelo “corte, pelo deslocamento e trituração de tudo o que é homogêneo,”¹⁰⁸ podem nos ajudar na formulação do conceito de não-linearidade. Arlindo Machado comenta que essa obsessão pela ruptura, pelo aleatório aumenta as opções do fruidor frente à criação artística, mas também exige dele uma “intuição para a seletividade e capacidade de estabelecer conexões”.¹⁰⁹ Esse processo de justaposição de cenas fragmentadas, descontínuas, é intensificado com as narrativas hipertextuais e ganha fôlego com as hiperficcões em computador. Todas têm dois pontos em comum: exploram qualidades de intertextualidade colocando em crise a origem do texto e apresentam-se como algo inacabado, que necessita da intervenção do fruidor para estabelecer as conexões.

Alckmar Luiz dos Santos, ao escolher o título para seu ensaio, *Literatura e(m) computador* oferece também um exemplo de corte e conexão, de exploração da espacialização dos significados em meio impresso. Mesmo os textos sendo escritos na primeira linha da primeira página e progredindo da esquerda para a direita “pode ser percorrido de maneira aberta, bastando que o leitor consiga estabelecer caminhos coerentes (não arbitrários) de leitura”.¹¹⁰ Este é um exemplo, entre tantos outros, que evidencia a

¹⁰⁷ MACHADO, op. cit., p. 145.

¹⁰⁸ Idem, p. 143.

¹⁰⁹ Idem, p. 144.

¹¹⁰ SANTOS, Alckmar Luiz dos. *Literatura e(m) computador. Ô! Catarina*, Fundação Cxatarinense de Cultura, outubro de 1996, p. 4.

possibilidade de leitura em meio impresso que não se reduz à seqüência linear, contestando a afirmação de Snyder que vê no livro impresso um confinamento do leitor à direcionalidade “obrigatória” da cadeia sintagmática do texto:

Although the printed book allows the writer to suggest — by such rhetorical devices as ambiguity and irony — that there are alternative paths through the same work, in most books one path dominates: ‘the one defined by reading line by line, from first page to last’ (Bolter, 1991:108). This constitutes the ‘canonical order’ (ibid.) of a printed book; and even though it can be read out of order, the printed sequence is suggestive and controlling. This trend toward linear and hierarchical structures is evident even in manuscript culture, but was reinforced by the printing press.¹¹¹

A não linearidade em meio eletrônico é definida principalmente pela inserção de links, os quais permitem ao leitor tomar diferentes trilhas no corpo do texto, tergiversando, ação que o encaminha muitas vezes apenas a operações iterativas e nem sempre interativas. Cortázar propõe bifurcações na narrativa convencional impressa quebrando a seqüência da escrita com a introdução de lexias, processo também comum na escrita eletrônica, oferecendo com elas linhas de fuga ao texto.¹¹² Apesar de a leitura obedecer a seqüência das linhas de cima para baixo, e as frases se comporem da esquerda para a direita, a linearidade da escrita é a todo momento bombardeada com toques de *nonsense*, com diálogos díspares que se cruzam, rompem e corrompem a normalidade da escrita.

Cortázar promove a destruição da escrita linear tradicional pela profusão de dados linkados, conectados, mas também pela experimentação estética, organizando um jogo tipográfico distanciado da lógica impressa tradicional, na qual uma linha possui sua

¹¹¹ SNYDER, op. cit.

¹¹² Segundo Lucia Leão, esse termo foi empregado por Barthes “para designar blocos de textos significativos. Esse vocábulo foi retomado por Landow (1992:3-4, 40 e 52) como sendo o ponto onde se está antes de seguir um *link*. Outros autores preferem usar a denominação *nó*. De qualquer forma, ambos os termos correspondem às unidades básicas de informação. Uma lexia pode ser formada por diferentes elementos, tais como textos, imagens, vídeos, ícones, botões, sons, narrações, etc”. In *O labirinto da hipermídia: arquitetura e navegação no ciberespaço*. São Paulo: Iluminuras, 1999, p 27.

seqüência na posterior. Por exemplo, podemos citar o capítulo 34 em que o leitor encontra-se num verdadeiro “encabritamento verbal”,¹¹³ num texto narrado em primeira pessoa, inserido num redemoinho de palavras que fazem pouco sentido. Depois de algumas linhas, percebe-se a lógica da inovação: a seqüência da primeira linha não se dá na segunda, mas na terceira, continuando nas linhas de números ímpares, enquanto a seqüência da segunda linha dá-se nas linhas de números pares. O leitor precisa elaborar uma leitura em ziguezague, e ao fazê-lo descobre que a combinação iniciada na primeira linha é a história de Oliveira, enquanto a combinação iniciada na segunda é a história de Maga, ambas contadas por Oliveira. No final do capítulo as duas histórias se fundem e terminam nas lembranças de ambos vagando pelas ruas de Paris. Essa estratégia de exploração da linguagem colabora para a idéia do romance como estrutura combinatória, resultado de pensamentos descontínuos que formam uma visão multifacetada e provisória do mundo.

Não há a preocupação do autor de integrar os fragmentos porque justamente essas pontes devem ser estabelecidas pelo leitor, e nesse sentido o leitor pode interagir no destino das personagens. Segundo Morelli, “a vida dos outros, tal como nos chega na chamada realidade, não é cinema, mas sim fotografia, ou seja, não podemos apreender a ação, mas apenas os seus fragmentos, aleaticamente recortados”.¹¹⁴

Muitas das situações criadas com esse intuito geram assim incoerências narrativas como a do capítulo 41, onde podemos observar um cruzamento de diálogos bastante curioso. Talita está conversando na janela com Oliveira, Gekrepten chega e insere-se no diálogo de ambos, dinamitando a estrutura discursiva do casal. As falas de Talita e Oliveira aparecem entrecortadas com as de Gekrepten. Elas não possuem nenhuma relação

¹¹³ CORTÁZAR, op. cit.

¹¹⁴ Idem, capítulo 109.

semântica, e estabelece-se um clima insólito. Esses diálogos correlatos estabelecem leituras que se rebelam com a seqüencialidade imposta pela encadernação do livro e pela numeração das páginas. E ao exigir a reconstituição das partes para alcançar a sua coerência, o leitor sente “a necessidade de construir sentido em direções transversais e tornar significativa a disposição fragmentada e caótica do romance”,¹¹⁵ investindo para isso em novos percursos.

Outra forma de subverter a aparente limitação física do suporte impresso, especialmente a seqüencialidade, é censurar a linguagem, corrompê-la como faz o autor com a utilização exagerada das construções parentéticas, que surgem para alongar a narrativa ou desviar o leitor de seu curso. Estas geralmente aparecem entre parênteses ou como aposto denotando um comentário, após a sequência frasal. Na obra, elas surgem geralmente como um novo capítulo, uma página nova que se abre como uma janela, exercendo a mesma função da construção parentética.

A criação de uma língua isolante, o glíglíco, faz parte do jogo de ousadias que são organizadas para transpor a superfície estática do papel, num movimento de libertação. Para tal, Cortázar mina a função referencial da linguagem, envolvendo o leitor numa rede múltipla de relações incertas, uma forma de propor uma literatura como invenção com fins voltados para o exercício pleno do símbolo. São palavras sem ligação imediata entre si que se sobrepõem umas às outras formando uma combinação de sons estranha, introduzidas na estrutura sintática de outra língua, integradas numa outra unidade orgânica, subordinadas às regras que constituem essa outra língua, e que por isso, lidas isoladamente do contexto em que estão inseridas, não adquirem sentido. Na verdade, o que está em jogo não é a

¹¹⁵ WANDELLI, op. cit., p. 182.

comunicação de mensagens ou conteúdos, mas a descoberta de caminhos que levam ao sabor das interpolações, a extrapolações das normas, pois muitas vezes “uma linguagem vale pelo que tem de intraduzível, de intransponível, de irredutível a outras linguagens”:¹¹⁶

- Mas ele retira a sua murta? Não minta. Retira-a de verdade?
- Muitíssimo. Por todas as partes, às vezes até demais. É uma sensação maravilhosa.
- E faz você colocar-se com os plíneos entre as argustas?
- Sim; e depois nós entretnamos os pórcios até ele dizer que já chega, e eu também fico esgotada. É preciso se apressar, como você deve compreender. Mas não, você não pode compreender. Você fica sempre na gúnfia mais genuína.¹¹⁷

Ao mesmo tempo em que Cortázar trabalha com a esterilidade da expressão ao criar uma língua artificial para estabelecer cesuras que impeçam a leitura linear, ele se utiliza da poesia cinética para que conceito e forma estejam reunidos num único signo, como acontece na expressão “a notícia correu com um rasilho de pólvora”.¹¹⁸ Assim, seu processo de construção lança uma palavra contra a outra numa tentativa de esvaziamento de sentido ou de gravidez através da colisão, justaposição ou aglutinação.

Essa é uma estratégia para o romance transcender seus limites físicos, a platitude da folha. Um fragmento passa a fazer sentido à medida que o conectamos com as cenas anteriores e posteriores, e o glíglico, uma língua a princípio estéril, torna-se um ponto revelador, carregado de conteúdo metaficcional, reforçando não apenas a auto-referencialidade do texto, mas também evidenciando a possível efemeridade dos “mundos de papel”. A partir do momento que “várias entradas no texto se abrem a partir das cadeias

¹¹⁶ PIGNATARI, Décio; ÂNGELO, Luis. “Nova linguagem, nova poesia”. In CAMPOS et alii. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975, p. 162.

¹¹⁷ CORTÁZAR, op. cit., Capítulo 20.

¹¹⁸ Idem, capítulo 96.

semióticas constituídas pelas palavras”,¹¹⁹ estabelece-se uma linguagem cheia de hiatos, lacunas que farão sentido com o processo de *escrileitura*.

Esse esforço de violação da normalidade, de busca por uma forma de expressão selvagem, de ruptura com os padrões vigentes, tentativa de alcançar um estado de sentido novo emprestando um outro ritmo à narrativa, está relacionado com uma intenção geral que podemos reconhecer na obra, a construção de um anti-romance. Uma provocação que é um convite à libertação dos desejos da norma ortográfica. E para atingir seu objetivo, Cortázar castiga a linguagem, quer tirar-lhe a concepção de “fragmento decorativo”,¹²⁰ e nesse combate é necessário escrever laboriosamente para atingir esse “empreendimento de liberação verbal”.¹²¹

Dessa forma, o que inicialmente parecia propor-se ao leitor como uma leitura contínua passa a ser uma leitura fragmentada, em saltos, mesmo quando ela se dá da esquerda para a direita, palavra após palavra, porque “en los libros de Cortázar juega el autor, juega el narrador, juegan los personajes y juega el lector, obligado a ello por las endiabladas trampas que lo acechan a la vuelta de la página menos pensada”.¹²² Uma escrita que se identifica também com a de Italo Calvino, porque se defronta, no mínimo, com

duas estradas divergentes que correspondem a dois tipos diversos de conhecimento: uma que se move no espaço mental de uma racionalidade desincorporada, em que se podem traçar linhas que conjugam pontos, projeções, formas abstratas, vetores de forças; outra que se move num espaço repleto de objetos e busca criar um equivalente verbal daquele espaço enchendo a página com palavras, num esforço de adequação

¹¹⁹ WANDELLI, op. cit., p. 190.

¹²⁰ CORTÁZAR, op. cit., Capítulo 99.

¹²¹ Idem, Capítulo 99.

¹²² LLOSA, op. cit.

minuciosa do escrito com o não-escrito, da totalidade do dizível com o não dizível.¹²³

E para que o livro seja não mais um prazer solitário, mas um lugar de encontro, um espaço de atividade modelável pelo leitor, Cortázar insiste em desconstruir a noção de linearidade com a qual estamos habituados, provocando sensações de desordem, intensificando o caráter inventor dessa obra que, à primeira vista, parece uma aberração estética, em que o criador demonstra a todo tempo sua necessidade premente de inventar, de criar e romper com as convencionais estruturas lingüísticas e narrativas. Temos uma história que se interrompe a todo momento, oferecendo ao leitor uma experiência descontínua. No decorrer da leitura ele experimenta a vertigem da dissolução do texto para, depois de sentir essa perda, iniciar o trabalho de reconstrução. Portanto, a narrativa ao mesmo tempo se desconstrói e se constrói através da atomização da sintaxe e da semântica. A não-linearidade do texto é quesito para sua reorganização, para sua sequencialidade. A estrutura fragmentária é reconstituída pela atitude combinatória, resultando numa “escritafiação”.¹²⁴

Encontramos em páginas inteiras um verdadeiro esforço de torpedear a estrutura ortográfica da língua, de tratá-la não como um resultado já consumado pela tradição, mas sujeita à criatividade podendo ser recriada, reelaborada, re-significada, como no capítulo 90. Nele o autor brinca com a ortografia ao introduzir o “h”: “‘O grande hassunto’, ou ‘a hencruzilhada’. Era suficiente para começar a rir e tomar outro mate com mais vontade. ‘A humanidade’, hescrevia Holiveira. ‘O hego e o houtro’”. Essa rejeição às formas estabelecidas é introduzida pelas personagens que se propõem jogos de palavras,

¹²³ CALVINO, *Seis propostas...*, op. cit., p. 88.

¹²⁴ WANDELLI, op. cit., p. 210.

aliterações, como acontece com Traveler, Talita e Oliveira no capítulo 40: “Nessas noites, se brincavam com palavras, surgiam coisas, como cisco, cisticerco, cito!, cisma, cístico e cisão.”

Ao introduzir elementos lingüísticos que não constam no dicionário e, portanto, seqüências de lexemas que mesmo contendo preposições, conjunções, pronomes, ou seja, mesmo dispostos numa seqüência sintática, não traduzem nenhum sentido dominante, exigem do receptor uma cooperação maior, deixando em aberto o jogo semiótico, oferecendo um parágrafo com índices de indeterminação: “No mesmo instante em que ele lhe amalava o noema, ela dava-lhe como o clêmiso e ambos caíam em hidromúrias, em ambônios selvagens, em sústalos exasperantes.” Esses são exemplos de exercícios utilizados para expurgar a palavra e matar o leitor-fêmea, aquele tipo que “não quer problemas mas soluções ou falsos problemas alheios, que lhe permitam sofrer comodamente, sentado na sua cadeira, sem comprometer-se no drama que também deveria ser seu”.¹²⁵ “O leitor-fêmea” nega-se a colaborar na construção da obra, pois não quer deixar-se levar por rumações intermináveis nem moldar frases, retalhá-las. Sua visão de leitura não passa pela hesitação ao redor das palavras, mas quer manter-se preso à cadeia contínua e ilusória da narração, sem violação dos princípios de temporalidade.

Segundo Arrigucci, é patente a recusa de Cortázar em produzir uma narrativa que obedeça o entrelaçamento das seqüências porque esta ação não seria capaz de “romper a passividade do leitor, preso à cadeia contínua e ilusória da narração.”¹²⁶ O escritor, exigindo a participação ativa de quem lê na própria estruturação dos fragmentos resultantes, estaria alicerçando as bases de uma “obra em constante gestação, de um texto que se vai gerando à

¹²⁵ CORTÁZAR, op. cit., capítulo 99.

¹²⁶ ARRIGUCCI Jr., op. cit., p. 268.

medida que se lê".¹²⁷ Por outro lado, essa abertura pode invalidar a legibilidade do texto, uma vez que o leitor não possui o conhecimento total do sistema dos respectivos códigos em que está construído. Assim, o processo de comunicação não se consumaria porque não haveria interação entre o código do receptor e o do emissor, a audácia da inovação léxica e técnico-formal seria afetada por uma elevada entropia.

Entretanto, se afastarmos a idéia da existência de um grau zero de recepção do texto, percebemos que mesmo o leitor não tendo conhecimento de algumas estruturas lexicais, ele pode, pela economia geral da obra, fazer inferências a respeito do texto parcialmente ilegível. Também os efeitos melódicos e rítmicos colaboram para a manutenção da sinestesia que pode induzir o leitor a uma compreensão da estrutura semântica por sugestão.¹²⁸ Jean Epstein fala dessa estratégia de sugestão que compõe uma estética desenvolvida principalmente na literatura contemporânea: "não se conta mais nada, indica-se. O que permite o prazer de uma descoberta e de uma construção.(...) Acima de tudo, o vazio de um gesto que o pensamento, mais rápido, empolga em seu nascedouro e, a partir daí, o precede".¹²⁹ Essa estética da sugestão pode brotar de associações imprevisíveis, levando-nos a pensar que uma obra nunca está pronta, que ela se mantém sempre à espera de alguém que vá colocar mais um tijolo sobre seu alicerce, passando a ser o resultado de múltiplos arranjos. Nesse sentido, podemos atribuir à obra impressa uma potência que ao

¹²⁷ *Idem*, p. 268.

¹²⁸ Segundo AGUIAR E SILVA, "Tal como o emissor/autor pode realizar uma estrutura semântica por sugestão, por exigência ou por efeito de retroação de uma microestrutura formal, assim o leitor pode decodificar uma microestrutura estilística, uma microestrutura fônico-rítmica ou uma microestrutura métrica, após ter decodificado uma macroestrutura técnico-compositiva ou uma macroestrutura semântico-pragmática." *Op. cit.*, p. 324.

¹²⁹ EPSTEIN, Jean. "O cinema e as letras modernas". In XAVIER, Ismail (org.) *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983, p.271.

ser ativada a faz alcançar uma dinamicidade e uma efemeridade, que lhe oferecem movimentação.

Ao se estabelecer uma relação do fragmento à macroestrutura textual ou do todo à parte, engendra-se um processo de construção de trilhas que permite que o “leitor busque *conjuntamente*, para que se arrisque também a construir a significação do todo a partir da rede inesgotável de contatos possíveis entre as partes justapostas”.¹³⁰ A construção desse entendimento é formada à medida em que são desmistificadas as armadilhas promovidas pelo autor, processo relacionado ao princípio de interconectividade e de engaste do texto, que prevê uma integração não-hierarquizada, mas harmoniosa das partes ao todo, fazendo coexistir uma parte da narrativa na outra. Isso é possível graças à construção do hipertexto como texto-rede.

Cabe ressaltar, entretanto, que não basta à obra obedecer a um processo combinatório de fragmentos ou de atividades permutativas, como ocorre em *Un conte à Votre Façon* de Queneau, para que o leitor participe do ato de criação e para que a obra seja considerada plural, aberta. Esta concepção condenaria o leitor “a simplesmente traçar um percurso nas bifurcações de estrutura arborizada ou dar forma unitária a uma estrutura permutatória e plural, de modo a torná-las ‘legíveis’ na acepção convencional do termo”.¹³¹ Este procedimento colaboraria, sim, para “reduzir a sua multiplicidade discursiva a uma coerência imediata e simplificadora”.¹³²

¹³⁰ ARRIGUCCI Jr., op. cit., p. 268.

¹³¹ MACHADO, op. cit., p. 183.

¹³² *Idem*, p. 183.

Muitos experimentos combinatórios repousam sobre o lúdico, estando mais para a “acrobacia letrista do que para uma verdadeira inovação poética”,¹³³ apesar de essa atividade lúdica possibilitar experiências que nascem de uma “via produtiva”.¹³⁴ Diante do livro ou do ecrã do computador, o texto pode ser tratado como um “objeto inconcluso, sem forma definitiva, (quase) infinitamente manipulável, incorporando o movimento e a permutação como elementos estruturais”.¹³⁵ Mesmo que “a arte permutacional esteja inscrita qual marca d’água na era tecnológica”,¹³⁶ como afirma Moles, sua exploração não garante uma obra aberta e plural. Com Lotaria, personagem de *Se um viajante numa noite de inverno*, Italo Calvino exemplifica como o uso da máquina nem sempre colabora para a construção de uma obra múltiplice. Para Lotaria, a leitura eletrônica é a mais adequada porque para ela ler significa registrar certas recorrências temáticas, certas insistências de formas e significados, estabelecer listas de frequências (dos artigos, pronomes, partículas e também das palavras mais ricas de significado). Além disso, a máquina é utilizada intensivamente em seu processo de leitura porque as operações que ela realiza lhe proporcionam grande economia de tempo. Um uso bastante redutor de uma máquina com tantas outras potencialidades combinatórias e criativas.¹³⁷

Estamos vivendo um momento de descoberta e exploração dessas potencialidades, mas de chofre já sabemos que seu simples uso não vai deflagrar um “alargamento da

¹³³ Machado se refere aqui à prática oulipiana. Op. cit., p. 178.

¹³⁴ “Mas essa atividade lúdica aponta para, pelo menos, uma via produtiva: ela possibilita explorar um leque imenso de procedimentos que, em razão de sua base matemática, podem ser modelados através de um programa de computador.” MACHADO, op. cit., p. 178.

¹³⁵ Idem, p. 179.

¹³⁶ MOLES, Abraham. *Art et ordinateur*. Tornai, Casterman, 1971, p. 133.

¹³⁷ Arlindo Machado cita o trabalho do Institut des Textes et Manuscrits de Paris como exemplo de trabalho que utiliza o computador como instrumento de recuperação dos textos que “subjazem por baixo das versões ditas definitivas”. Um trabalho de restituição da pluralidade original da obra. Op. cit., p. 190-191.

função significativa da literatura”.¹³⁸ Esse alargamento pode nascer se tomarmos como princípio orientador de nossa prática literária combinatória ou potencial “a vivência da multiplicidade ideológica, capaz de nos dar como saber e prazer a experiência plena e tridimensional da pluralidade de enfoques, como num retrato cubista”.¹³⁹

1.4.2 - O estabelecimento de duplos: a afirmação do outro

Bakhtin, ao falar da poética de Dostoiévski, afirma que este possui uma tendência obsessiva “a ver tudo como coexistente, perceber e mostrar tudo em contigüidade e simultaneidade”.¹⁴⁰ Essa tendência vai se firmando principalmente em seu processo de criação das personagens, que não são imagens objetivas de pessoas, caracterizadas por palavras expressivas: “a personagem não interessa a Dostoiévski como um fenômeno da realidade, dotado de traços típicos-sociais e caracterológico-individuais definidos e rígidos, como imagem determinada, formada de traços monossignificativos e objetivos que, no seu conjunto, respondem à pergunta: ‘quem é ele’?”¹⁴¹ Para cumprir seu propósito, o autor parte da premissa de que cada personagem deve realizar-se entre diferentes consciências de forma interdependente, independente inclusive de si mesma, o que constitui o que Bakhtin chama de “plenivalência de cada voz”. Essa particularidade de seus personagens obrigam-

¹³⁸ Idem, p. 184 .

¹³⁹ Idem, p. 185.

¹⁴⁰ “Por isso nos seus romances não há causalidade, não há gênese, não há explicações do passado, das influências do meio, da educação, etc. Cada atitude da personagem está inteiramente no presente e neste sentido não é predeterminada; o autor a concebe e representa como livre”. BAKHTIN, op. cit., p. 22.

¹⁴¹ Idem, p. 39.

nas a dialogar consigo mesmas, uma autoconsciência que gera sempre um duplo enquanto eu e/ou outro.

Em consonância com esse espírito dostoiévskiano, Cortázar cria em *O jogo da amarelinha* um sistema de personagens que também dialogam com seus duplos, um composto interrelacional em que uma personagem se entrelaça com outra e “afirma o eu do outro não como objeto mas como outro sujeito”.¹⁴² Um projeto em que cada personagem possui no mínimo uma variante, delineando-se uma composição que reforça a idéia caleidoscópica da coisa que surge dentro de outra e simultaneamente a outra, promovendo um número (quase) infinito de combinações. Ao mesmo tempo em que há a unificação de personagens — Horácio é Traveler e é Morelli, além de identificar-se com Ossip — esta aponta paradoxalmente para sua fragmentação, compondo uma urdidura discursiva bem dispersiva.

Esse fenômeno das personagens duplas na obra provoca um contínuo jogo de espelhos: “Por vezes, Traveler faz alusões a um duplo que tem mais sorte que ele, e Talita, ele não sabe por quê, não gosta disso, abraça-o e beija-o sempre, inquieta, faz tudo para afastá-lo dessas idéias. Então, leva-o para ver Marilyn Monroe”...¹⁴³ A técnica do espelhamento das personagens reflete a busca sôfrega à qual elas se entregam e colabora efetivamente para uma construção que reforça a arquitetura labiríntica e polifônica da obra.

A interação de várias personagens constrói uma literatura como transgressão da vontade artística do autor; a personagem surge não como “objeto de visão artística final do autor”, não como “objeto da palavra do autor mas veículo de sua própria palavra, dotado de

¹⁴² Idem, p. 05.

¹⁴³ CORTÁZAR, op. cit., capítulo 37.

valor e poder plenos”.¹⁴⁴ Os personagens são mutantes e vão se constituindo ao longo da narrativa; a estrutura da obra se modifica continuamente a cada novo verbete, a cada novo rosto que se soma a um outro. Inclusive os nomes são duplos; Horácio também é chamado de Oliveira, Maga outras vezes torna-se Lucía, Ossip é também Gregorovius, Traveler é Manú e Manolo, e Talita é Atalía Donosi, Rocamadour chama-se na verdade Carlos Francisco. Temos ainda as três mães de Gregorovius, sendo que a terceira possui sucessivas e simultâneas versões, como podemos observar no capítulo 65, além das mães de Maga.

Esse sistema de duplos afirma Barrenechea, “cumple en parte una función estructural que refuerza la organización central del relato. Es multiplicación, fragmentación, diversificación caleidoscópica, y al mismo tiempo simetría, oposiciones bien delimitadas, esquema cerrado”.¹⁴⁵ Eles formam, segundo Barrenechea, três tipos:

- a) Complementares - Maga e Horácio; Traveller e Horácio
- b) Gêmeos - Maga, Talita e Pola; Horácio e Morelli; Talita e Traveler
- c) Versões deformantes - Ossip de Horácio; Berth e *la clochard* de Maga

São personagens que não têm rostos bem definidos, buscam portanto suas formas e estão abertas à modelagem, repetem incessantemente o gesto de colocar e tirar máscaras, e tal movimento permite ao texto produzir seu efeito. Não há identidade una, mas múltipla, a ponto de Talita precisar escutar de si própria que não é outra e sim ela mesma: “Sou eu, sou ele. Somos, mas sou, principalmente sou eu, defenderei ser eu até não poder mais. Atalía, sou eu. Ego. Eu”.¹⁴⁶ O leitor, assim, precisa manter-se atento às constantes dissimulações e

¹⁴⁴ BAKHTIN, op. cit., p. 01.

¹⁴⁵ BARRENECHEA, op. cit. p. 93.

¹⁴⁶ CORTÁZAR, op. cit., capítulo 47.

estratagemas da linguagem literária, pois ela oferece um quadro continuamente remexido: — “Eu sei que é Talita, mas há pouco era a Maga. É as duas, como nós”.¹⁴⁷

O leitor precisa rastrear seus nomes, suas características, seus gostos, tudo se encontra pincelado como pequenas manchas dispersas ao longo das páginas, dados que são retomados em determinados capítulos e abandonados noutros, para de repente emergirem. Assim, os centros de significação do texto brotam através de deslocamentos constantes do leitor, e o processo narrativo se constrói como um duplo. Através de um sistema de dispersão e união se constrói um jogo astucioso de palavras que acentua a multivocalidade (vista como sinônimo da polifonia bakhtiniana e tratada por Calvino como característica do texto múltiplice) e o descentramento do eixo de leitura. A composição das personagens propicia a proliferação de centros marginais, enredos paralelos que vão se constelando e criando novos focos produtivos em torno dos duplos.

O descentramento é composto por essa lógica de transitoriedade com que os personagens são tecidos; com o acréscimo de vozes explicativas, desdobradas, que nascem de dentro de outra personagem, como é o caso de Talita e Póla, que se confundem com Maga, ou ainda de Ossip e Traveller, que se identificam e se misturam com Oliveira, temos a constituição de um enredo dispersivo e privado de um único centro. Essa fusão de personagens causa uma visão confusa, uma entrevisão de fantasmas: Talita é Maga. Esta é Póla e também Berthe Trépat e *la clocharde* Emmanuelle. Essas duas últimas são tidas por Barrenechea como duplos deformantes de Maga, predominando o degradante. Maga se completa nas outras, que são fragmentos dela própria. Horácio forma com Maga a conjunção dos opostos, oposto mas também complemento, pois como espelho de Oliveira,

¹⁴⁷ Idem, capítulo 56.

ela ocupa a função de ser seu par. Enquanto Horácio se constrói como personagem atado à razão, Maga mantém uma relação especial com as coisas, uma coisidade que podemos traduzir por sua identificação com determinados seres. A constituição confusa dessas personagens compõe um retrato multifacetado representado pela simultaneidade desses rostos heterogêneos compostos de partes homogêneas, e em outros casos rostos homogêneos compostos de corpos heterogêneos.

A todo momento encontramos personagens que manifestam uma certa gravidez, ocupação por um outro como relata Talita, para quem, em certas ocasiões, “a sensação de estar habitada tornava-se então mais forte”.¹⁴⁸ A vertigem da dissolução das personagens é assim experimentada desde as primeiras páginas, impondo uma sensação de desordem a todo momento. São várias personagens que se agregam numa única, configurando-se a idéia de que o ser humano é uma somatória de elementos, conectados numa grande rede humana, e podemos “auscultar relações dialógicas em toda a parte”.¹⁴⁹ Estas, segundo Bakhtin, representam um “fenômeno bem mais amplo do que as relações entre as réplicas do diálogo expresso composicionalmente — são um fenômeno quase universal, que penetra toda a linguagem humana e todas as relações e manifestações da vida humana, em suma, tudo o que tem sentido e importância”.¹⁵⁰

Portanto, o caráter dialógico de uma obra não se esgota nos diálogos expressos pelas personagens. As relações dialógicas, além de se estruturarem entre as palavras do romance, entre seus intertextos, sejam eles explícitos ou convocados por analogia semântica com o contexto, estruturam-se também entre as personagens e os elementos que compõem o

¹⁴⁸ CORTÁZAR, op. cit., capítulo 47.

¹⁴⁹ BAKHTIN, op. cit., p.34.

¹⁵⁰ Id. *ibid.*

romance: “A Maga ficava triste, apanhava uma folha seca na calçada e conversava com ela, colocando-a sobre a palma da mão e acariciando-a suavemente. Depois, arrancava-lhe a polpa com grande cuidado e deixava-a descoberto as nervuras, fazendo com que um delicado fantasma verde se fosse desenhando na pele da sua mão”.¹⁵¹ As nervuras da folha, esse fantasma verde, lembram-nos do percurso de leitura em forma de rede, princípio da obra hipertextual. Numa estrutura de rede, o leitor se move continuamente sem obedecer a um centro. Cada voz duplicada, parte desta teia, toma a forma de uma lexia, não permitindo a manifestação de uma voz univocal, tirânica, mas coletiva, pois o ser do texto sempre é resultado de uma combinação de experiências.

A composição das personagens seguindo a lógica da duplicação reforça a concepção do texto como rede de associações em constante movimento, aspecto que vem alimentar a idéia de que o leitor está diante de um romance inconcluso. Segundo Calvino, existem obras que ao desenvolverem um texto múltiplo permanecem inconclusas por vocação constitucional, obras que “no anseio de conter todo o possível, não consegue[m] dar a si mesma[s] uma forma nem desenhar seus contornos”.¹⁵² Essas obras tratam o processo de escrita como um ato de cumplicidade entre leitor e autor porque este “abandona (e não conclui) sua obra, entregando-a à sanha devoradora-decifradora do leitor”.¹⁵³ Bakhtin relaciona a polifonia com a inconclusibilidade da obra. Para ele a polifonia de *Os irmãos Karamazov*, único romance plenamente polifônico de Dostoiévski, se sustenta porque o romance ficou incabado.

¹⁵¹ CORTÁZAR, op. cit., capítulo 4.

¹⁵² CALVINO, *Seis propostas...*, op. cit., p. 132 (Calvino se refere à obra de Musil e Gadda).

¹⁵³ SANTOS, Alckmar Luiz dos. *Textualidade literária e hipertexto informatizado*. Publicação em meio eletrônico: <http://www.cce.ufsc.br/~nupill/teoria.html> em 25/02/2000.

O jogo da amarelinha possui elementos de uma obra inconclusa em virtude de todas as artimanhas que compõem seu tecido textual e narrativo. Sua construção se dá no curso da ação, destruindo a cada passo as certezas absolutas, causando no leitor a sensação de inapreensibilidade do todo. Os destinos caóticos das personagens, sua presença como vagantes prenes de sentimentos atormentados, oferece um percurso labiríntico que precisa ser a todo momento completado pelo leitor porque estes trajetos se mantêm descontínuos. São personagens que fazem parte de um quadro humano nervoso e degradado que remoem seus fracassos e se angustiam diante de suas impossibilidades, envolvidos numa operação de constante busca. O desfecho das histórias pessoais é um enigma que se perpetua mesmo após a última página do romance. Qual o futuro da Maga após a morte de Rocamadour? Matou-se, voltou a Montevidéu, foi para a Itália ou está em Paris? E com relação a Horácio, suicidou-se ou entregou-se à loucura? Ambos os gestos marcam uma ruptura com a realidade, e apontam para as ambigüidades do destino, não se tratando de dar uma aparência de incompletude à obra, mas deixando-a inconclusa mesmo.

Ao dar vazão às obsessões de seus personagens, especialmente às de Horácio, e ao multiplicar cada vez mais suas divagações, o autor vai ampliando a rede de detalhes e relações, e o fio do enredo, já bastante tênue, permanece sem solução. Um fato não desencadeia outro, mas estão envoltos numa força centrífuga, “cada objeto mínimo é visto como o centro de uma rede de relações de que o escritor não consegue se esquivar, multiplicando os detalhes a ponto de suas descrições e divagações se tornarem infinitas. De qualquer ponto que parta, seu discurso se alarga de modo a compreender horizontes sempre

mais vastos, e se pudesse desenvolver-se em todas as direções acabaria por abraçar o universo inteiro”.¹⁵⁴

Essa técnica de construção das personagens, cujo princípio é associativo e combinatório, eleva a escrita a um processo ativo e dinâmico, uma vez que ela se estabelece pelas correlações. Suas formas são continuamente trabalhadas e encaixadas em rostos ou corpos estrangeiros, cada duplo faz ecoar as palavras de Calvino: “quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinação de experiências, de informações, de leituras, de imaginações”?¹⁵⁵ É um esforço para ampliar o poder da linha e nos faz pensar que “num livro, como em qualquer coisa, (...) há linhas fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação”.¹⁵⁶ Essa abertura conseguida pelo efeito da duplicidade das personagens envolve a obra num dinamismo textual, e o movimento é o cerne da produção hipertextual, pois ele gera a interatividade. Se no meio eletrônico a escrita dinâmica se configura como aquela passível de atualizações constantes, no meio impresso ela se caracteriza pelo processo duplo de escrita (chamado por Kristeva de ambivalência), pela introdução de lexias no texto, pela constituição dupla das personagens, por saltos físicos como os exigidos pela leitura de *O jogo da amarelinha*, entre outros.

Essa superposição de identidades nos leva a pensar na superposição de escritas teorizada por Genette, que vê o hipertexto como um palimpsesto, onde “todas as obras derivam de uma obra anterior, por transformação ou por imitação”, e essa derivação implica obviamente numa relação de alteridade, portanto de conexão. Esse procedimento de

¹⁵⁴ CALVINO, *Seis propostas...*, op. cit., p. 122. Calvino nesta citação se refere aos textos de Gadda, considerados por ele como paradigma de obra enciclopédica.

¹⁵⁵ *Idem*, p. 138.

¹⁵⁶ DELEUZE e GUATTARI, op. cit., p. 11.

multiplicação das personagens também nos faz pensar o hipertexto como o texto plural definido por Barthes, texto que é o resultado de “vozes vindas de outros textos”,¹⁵⁷ ou no texto múltiplo e enciclopédico apontado por Calvino como aquele que acumula “história sobrehistória, sem pretender impor uma visão do mundo, mas apenas fazer você assistir ao crescimento do romance, como uma planta, um entrelaçado de ramos e folhas,” um livro que continua além.¹⁵⁸ Enfim, parece que “o grande desafio para a literatura é o de saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo”,¹⁵⁹ e nesse sentido o hipertexto como processo de escrita atende essa expectativa, seja ele em meio impresso ou eletrônico.

1.4.3 - A explosão do jazz

No artigo “La chose” (*Magazine Littéraire* 316, de 1993), George Perec trata do *free jazz* como um movimento por muitos denominado de “New thing” ou ainda “la nouvelle chose”. Ao relacionar o *free jazz* com a “New thing”, Perec vincula a música a um projeto de busca, uma forma de penetrar na poética pelo jazz, e ambos, jazz e literatura, surgem como duas vertentes de uma mesma modalidade, a invenção, última palavra do ensaio, que não recebe um ponto final. Apesar de o assunto ser o *free jazz*, ele declara que

¹⁵⁷ BARTHES, S/Z..., op. cit., p. 46.

¹⁵⁸ “Não me perguntem onde está a seqüência deste livro! (...) todos os livros continuam além...” CALVINO, *Se um viajante*, op. cit., p. 77.

¹⁵⁹ CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 127.

falar do jazz é apenas uma forma de falar do processo de escrita: “Je ne parle pas du free jazz; tout au plus le free jazz me permet-il de parler de l’écriture”.¹⁶⁰

Assim como Percec, também Cortázar utiliza-se da música, especificamente do jazz, para discutir a problemática geral da estética literária contemporânea. “Para Cortázar, o jazz equivale a um parâmetro da criação artística, a uma linguagem inventiva que serve ao mesmo tempo de paralelo e modelo para a linguagem literária”.¹⁶¹ Nesse projeto em que Percec e Cortázar se inserem, de estabelecimento de uma escrita inventiva que visa à libertação das palavras de um sentido único, de discussão da tradição, o jazz assume um papel fundamental por várias razões, entre elas, o tratamento que recebe como signo plurívoco. Ele alimenta a concepção de que é uma forma de expressão musical rebelde, uma vez que transforma um tema em infinitas variações através da improvisação, operando todas as violações possíveis da partitura, realizando num único momento a composição e a execução.

Falar do jazz é falar de liberdade de expressão, ele passa a ser sinônimo de acordes autônomos, resultado de construções antiestruturais. O jazz, com base na improvisação, possui o condão de revelar uma expressão das mais criativas e dinâmicas na música. Algumas melodias conseqüentemente irrepitíveis por seguirem mais a intuição melódica de seus compositores e intérpretes alteram a estrutura dos temas. Acordes, arranjos, contrastes extremos tornam o jazz inimitável, uma arte dinâmica, em constante movimento, fluida e volátil, que se assemelha à escrita hipertextual. A improvisação que oferece o jazz, a criação como resultado de atos espontâneos, pode ser relacionada com o processo pelo qual

¹⁶⁰ PEREC, Georges. “La chose”. *Magazine Littéraire*, n. 316, dezembro 1993.

¹⁶¹ ARRIGUCCI Jr., op. cit., p. 39-40.

passa o leitor quando possui em suas mãos uma obra escrita e lida de forma hipertextual.¹⁶²

A música improvisada oferece saltos e adornos que não submete o compositor a regras estritas, propiciando um caminho labiríntico, permeado pela fugacidade e pela alternância de seus movimentos.

Mas, Perec lembra que tanto a música quanto a escrita são compostas segundo um sistema, e este se assenta sobre dois eixos a princípio paradoxais: as regras fixas e a liberdade. Ambas são funções indissociáveis da obra, e uma não impede que a outra se manifeste, ao contrário, “a regra fixa é que permite a liberdade, a liberdade surge da regra fixa”.¹⁶³ Quanto mais rígido o sistema mais golpes ele sofre, mais sujeito à renovação. A liberdade e a espontaneidade que o jazz afirma e propaga através da improvisação também estão sujeitas a regras fixas, principalmente se o intérprete executa a música em conjunto. Numa execução musical o solista, com seu instrumento, efetua voltas e reviravoltas musicais de acordo com sua inspiração, mas obedece a certas restrições que lhe permitem fazer parte de um grupo musical. Segundo Perec, a noção de improvisação vem sendo tratada com equívoco justamente pelo fato de ela comportar num mesmo momento as duas operações, a composição e a execução. A improvisação, enquanto resposta a atos de invenção, mesmo sendo vista como uma recusa às convenções, uma forma de subversão das regras, também a elas está submetida. Para que cada músico possa ser parte de um grupo musical é necessário que um código comum se institua entre eles:

¹⁶² Tem-se consciência de que a operação que efetua o músico ou qualquer intérprete enquanto ‘executante’ é diversa do papel do leitor ou do ouvinte. Adotar-se-á a mesma postura que Eco frente a essa questão: encarar-se-á “ambos os casos como manifestações diversas de uma mesma atitude interpretativa: cada ‘leitura’, ‘contemplação’, ‘gozo’ de uma obra de arte representam uma forma, ainda que calada e particular, de execução”. ECO, op. cit., p. 39 (nota de rodapé).

¹⁶³ “Contrainte et liberté définissent les deux axes de tout système esthétique. Cette figure spatiale (abscisse, ordonnée) montre assez que contrainte et liberté sont des fonctions indissociables de l’oeuvre: la contrainte n’est pas ce qui interdit la liberté, la liberté n’est pas ce qui n’est pas contrainte; au contraire, la contrainte est ce qui permet la liberté, la liberté est ce qui surgit de la contrainte.” PEREC, op. cit., p. 58. (Tradução minha)

pour que cinq musiciens (ou davantage) jouent ensemble, il faut bien qu'ils adoptent un découpage commun du temps, et pour préserver une certaine unité, il faut bien (tout problème de mélodie mis à part) qu'ils choisissent un code harmonique, mais cette contrainte rythmique (le tempo) et cette contrainte harmonique (la grille) ne constituent pas les fondements naturels d'une musique dont la seule réalité serait l'inspiration superbe et souveraine, mais des cadres régissant les pouvoirs des musiciens avec la même rigueur que ceux de la fugue ou de la forme-sonate.¹⁶⁴

Eco, em *A poética da obra aberta*, apresenta vários exemplos de produções de música instrumental que oferecerem autonomia executiva ao intérprete, uma liberdade fundamentada numa base combinatória que vai sendo montada a partir de sua execução. Mesmo que a obra constitua um campo aberto de possibilidades diversas, o convite à escolha é a resposta a um conjunto de regras organizadas pelo autor e “confiadas à iniciativa do intérprete, apresentando-se, portanto, não como obras concluídas, que pedem para ser revividas e compreendidas numa direção estrutural dada, mas como obras ‘abertas’, que serão finalizadas pelo intérprete no momento em que as fruir esteticamente”.¹⁶⁵

Tanto Cortázar como Pirec e Eco, ao falarem da música, o fazem com o intuito de teorizar sobre a abertura da obra. Uma linguagem inventiva como o jazz serve de paradigma para a linguagem literária que quer despojar-se da tirania das regras normatizadoras, fugir do lugar-comum e oferecer uma variedade de interpretações aos leitores. Como esse convite à abertura se manifesta através do jazz em *O jogo da amarelinha*?

Não se trata apenas de o jazz figurar como tema de diálogos. As pessoas, especificamente os integrantes do Grupo Serpente, não só ouvem e falam sobre o jazz, mas

¹⁶⁴ Idem, p. 60.

¹⁶⁵ ECO, op. cit., capítulo 12.

vivem uma possessão musical, de forma a permanecerem num completo alheamento diante da realidade. Em muitos capítulos o *jazzman* surge na narrativa não como um tema, mas como personagem: “O disco crepitava horrivelmente no prato da vitrola. Alguma coisa começou a mover-se no fundo, como bolas e bolas de algodão entre a voz e os ouvidos. Era Bessie, cantando com uma mordaca na boca, metida num cesto de roupa suja, com a voz saindo cada vez mais afogada, uma voz colada aos trapos sujos e clamando, sem cólera nem esmola, *I wanna be somebody’s baby doll...*”¹⁶⁶

O capítulo 2 da obra (terceiro a ser lido se obedecida a orientação no final de cada página) é o primeiro a fazer uma menção ao jazz, trazendo apenas as palavras “jazz cool” como uma das diferenças entre Oliveira e Maga: “adorando enormemente os meus conhecimentos os mais diversos e o meu domínio da literatura, bem como tudo o que eu sabia sobre o *jazz cool*, enormes mistérios para ela.” O jazz aqui já surge paralelo à literatura, e esse envolvimento de uma arte com a outra se repetirá em várias passagens, como no capítulo 10 em que Perico compara a gravação de discos com a prática de fazer sonetos. Ou ainda como no capítulo 12 em que o jazz figura ao lado do nome de Raymond Queneau como “um modesto exercício de libertação.” A idéia é colocar a literatura e o jazz amalgamados, sugerindo que ambos se constroem sobre o eixo das regras fixas mas também da liberdade, e para tal ambos se entregam à busca pela forma mais livre de expressão, apelando para constantes inovações.

A aparição do jazz na obra obedece a uma escala ascensional, uma vez que ele surge timidamente no capítulo 2, e vai crescendo pelos capítulos 10, 11, 15, 16, explodindo no capítulo 17:

¹⁶⁶ CORTÁZAR, op. cit., p. 58.

Ninguém parecia disposto a contradizê-lo, pois Wong esmeradamente apareceu com o café, e Ronald, encolhendo os ombros, soltara os Waring's Pennsylvanians e com um chilrear terrível surgiu o tema que encantava Oliveira, um trompete anônimo e depois o piano, tudo por entre uma fumaça de vitrola velha e uma péssima gravação, de orquestra barata como que anterior ao *jazz*, no final das contas, depois desses velhos discos, dos *show-boats* e das noites de Storyville nascera a única música universal do século, algo que aproximava mais os homens, mais e melhor do que o esperanto, a UNESCO ou as companhias de aviação, uma música bastante primitiva para alcançar a universalidade e bastante boa para poder fazer a sua própria história com cisões, renúncias e heresias, com o seu *charleston*, o seu *black bottom*, o seu *shimmy*, o seu *foxtrot*, o seu *stomp*, o seu *blues*, para admitir as classificações e as etiquetas, o estilo isto ou aquilo, o *swing*, o *bebop*, o *cool*, ir e vir do romantismo e do classicismo, *hot* e *jazz* cerebral, uma música-homem, uma música com história, diferentemente da estúpida música animal de baile — a polca, a valsa, a *zamba* —, uma música que permita ser reconhecida e admirada em Copenhague, em Mendoza ou na Cidade do Cabo, uma música que aproximava os adolescentes uns dos outros, com os seus discos debaixo dos braços, que lhes davam nomes de melodias como cifras para se reconhecerem, se familiarizarem e se sentirem menos sós, rodeados por chefes de escritório, famílias e amores infinitamente amargos, uma música que permitia todas as imaginações e gostos, a coleção de afônicos setenta e oito com Freddy Keppard ou Bunk Johnson, a exclusividade reacionária do *dixieland*, a especialização acadêmica em Bix Beiderbecke ou um pulo para a grande aventura de Thelonius Monk, Horace Silver ou Thad Jones, a vulgaridade de Errol Garder ou Art Tatum, os arrependimentos e as abjurações, a predileção pelos pequenos conjuntos, as misteriosas gravações com pseudônimos e denominações impostas por marcas de discos ou pelos caprichos do momento, e toda essa franco-maçonaria do sábado à noite no quarto do estudante ou no sótão do clube, com moças que preferem dançar enquanto escutam *Star dust* ou *When your man is going to put you down*, cheirando devagar e docemente a perfume, a pele e a calor, deixando-se beijar quando já é tarde e alguém pôs *The blues with a feeling* e quase não se dança, apenas se fica em pé, balançando-se, e tudo é turvo e sujo e canalha e cada homem gostaria de arrancar aqueles pequenos corpetes, enquanto as mãos acariciam um ombro e as moças entreabem a boca e se vão entregando ao medo delicioso e à noite, então, eleva-se um trompete possuindo-as em nome de todos os homens, tomando-as para si com uma só frase quente que as deixa cair como uma planta cortada entre os braços dos companheiros, e segue-se uma corrida imóvel, um pulo no ar da noite, sobre a cidade, até que um piano minucioso as devolve a si mesmas, exaustas e reconciliadas, ainda virgens até o próximo sábado, tudo isso numa música que espanta os conquistadores da platéia, aqueles que acreditam que nada é verdade se não houver programas impressos e lanterninhas, e assim vai o mundo e o *jazz* é como um pássaro que migra ou emigra, que imigra ou

transmigra, saltador de barreiras, contrabandista, algo que corre, que se difunde, e esta noite em Viena está cantando Ella Fitzgerald, enquanto em Paris KennuyClarke inaugura uma cave e em Perpignan os dedos de Oscar Peterson brincam, e Satchmo por todos os lugares, com o dom da ubiqüidade que o Senhor lhe deu, em Birmingham, em Varsóvia, em Milão, em Buenos Aires, em Genebra, no mundo inteiro é inevitável, é a chuva e o pão e o sal, algo de absolutamente indiferente aos ritos nacionais, às tradições invioláveis, ao idioma e ao folclore: uma nuvem sem fronteiras, um espião do ar e da água, uma forma arquetípica, algo de antigamente, de baixo, que reconcilia mexicanos com noruegueses e russos e espanhóis, que os reincorpora ao obscuro fogo central já esquecido, que os devolve mal e precariamente a uma origem atraçoada, indicando-lhes que talvez houvesse outros caminhos e que aquele que escolheram não era o único e não era o melhor, ou que talvez houvesse outros caminhos e que aquele que escolheram era o melhor, mas que talvez houvesse outros caminhos suaves de caminhar e que eles não os tinham escolhido, ou que os tinham escolhido pela metade, e que um homem é sempre mais do que um homem e sempre menos do que um homem, mais do que um homem por encerrar em si aquilo que o *jazz* faz sentir e até antecipa, e menos do que um homem em virtude de ter feito dessa liberdade um jogo estético ou moral, um tabuleiro de xadrez onde se reserva ser o bispo ou o cavalo, uma definição de liberdade que se ensina nas escolas, precisamente nas escolas, onde nunca se ensinou e nunca se ensinará às crianças o primeiro compasso de um *ragtime* e a primeira frase de um *blues*, etcétera, etcétera.

*I could sit right here and think a thousand miles away,
I could sit right here and think a thousand miles away,
Since I had the blues this bad, I can't remember the
[day...¹⁶⁷*

Depois do capítulo 17, o tema do jazz obedece a uma escala descendencial pelos capítulos 18, 23 e 28. Temos acima um aglomerado de orações que são justapostas umas às outras intercaladas apenas por vírgulas, travessões ou dois pontos. O ponto final só figura após a palavra “etcétera”, mas não significa o fim, pois alguns versos musicais são retomados logo em seguida, com as reticências subseqüentes, negação de um epílogo. Essa ausência do ponto final no meio do texto proporciona uma leitura à qual o leitor pode atribuir fôlego próprio. A idéia parece ser de entrelaçar os conteúdos com células sonoras

¹⁶⁷ CORTÁZAR, op. cit.

improvisadas, a música perpassando as falas e fazendo as conexões, envolvendo os personagens e o leitor, todos num ambiente turvo que dilui as diferenças e os lugares. A música tratada dessa forma, no entremeio da literatura, passa a ter atributos do signo lingüístico, ela conduz a caminhos que levam ao subjetivismo, à reflexão e ao povoar de nosso imaginário; penetra nos sentidos e comunica um gesto a favor da liberação geral do espírito.

A identificação do Grupo Serpente com o jazz representa a contínua busca do grupo pelo inalcançável. A natureza intuitiva do jazz constrói um gênero mais emocional e libertino que se identifica com as andanças sem bússola dos membros do clube. O leitor se vê diante de capítulos inteiros cujos personagens passam horas escutando e discutindo sobre música, envoltos num processo de ordem e desordem, de divagações excessivas. A introdução dessa temática na obra surge junto com o Grupo Serpente e vai perdendo sua força com a dissolução do grupo. Segundo Arrigucci Jr., o jazz é um *leitmotiv* de toda a obra Cortazariana; “ao longo dela, não só há inúmeras referências a *jazzmen*, melodias e discos, mas também há vários textos inteiramente dedicados a músicos preferidos do autor, que tenta captar, numa linguagem inventiva, de forte densidade poética, as impressões sugeridas pela música, pela atmosfera dos concertos ou pela própria figura humana dos artistas”.¹⁶⁸ Paralelamente a essa rebelião das regras musicais, visivelmente presente na obra principalmente no episódio de Berthe Trépat, podemos pensar na desintegração das formas romanescas que reforçam a idéia do anti-romance, já presente em *Dom Quixote* de Cervantes, e explorado pela ficção em meio eletrônico. A introdução do jazz na narrativa funciona também como uma forma de quebrar a linearidade e de paralisar a narrativa.

¹⁶⁸ ARRIGUCCI Jr., op. cit., p. 36.

Entre os *jazzmen* citados, encontramos Jelly Roll, Ella Fitzgerald, Satchmo, Benny Carter, Big Bill Broonzy, Oscar Peterson, Bessie Smith, Lester Young, Eddie Lang, Bill Coleman, etc. A citação desses nomes, entre outros, bem como sua repetição ao longo dos capítulos, estabelece uma relação de co-presença, uma relação entre duas áreas, a música e a literatura, a qual Kristeva denominou de intertextualidade. Kristeva define como intertextualidade a interação de um texto com outro texto ou com caracteres próprios de outras artes como a pintura e a música.¹⁶⁹

Essa definição de intertextualidade, que aponta para o intertexto como um signo verbal ou não verbal que se enxerta no texto promovendo sua fusão com outros sistemas, acena para uma escrita que se constitui num espaço multidimensional e pode ser mais bem entendida quando o hipertexto se encontra no meio eletrônico. Neste meio, para uma produção ser considerada hipertextual, ou melhor, para que uma produção hipertextual seja vista como uma atividade que explorou as potencialidades da máquina, a intertextualidade necessita incluir uma porcentagem de informações não verbais.¹⁷⁰ Seguindo esse raciocínio, Landow não distingue hipertexto de hiperímia, pois o primeiro “denotes an information medium that links verbal and nonverbal information. (...) Since hypertext, which links a passage of verbal discourse to images, maps, diagrams, and sound as easily as to another

¹⁶⁹ “Le terme d’*inter-textualité* désigne cette transposition d’un (ou de plusieurs) systèmes de signes en un autre; mais puisque ce terme a été souvent entendu dans le sens banal de ‘critique des sources’ d’un texte, nous lui préférons celui de *transposition*”. KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique*. Paris, Seuil, 1974, p. 59-60.

¹⁷⁰ Arlindo Machado questiona esse critério de exploração das possibilidades da máquina como parâmetro para uma avaliação positiva do trabalho criativo. Segundo o autor, para que “um meio técnico de expressão seja dotado de um número dado de possibilidades significantes (o que implica que ele pode ser, mais cedo ou mais tarde, ‘esgotado’) é algo de que só se pode fazer uma constatação teórica, porque na prática esse limite está sendo ampliado pelas novas obras obtidas com seus recursos. Poderíamos então dizer que as obras verdadeiramente criativas, ao invés de ‘esgotar’ determinadas possibilidades do ‘código’ específico de um meio, redefinem a nossa própria maneira de entender e de lidar com esse meio. É como se cada obra reinventasse a maneira de se apropriar de uma máquina enunciativa. Nesse sentido, as ‘possibilidades’ dessa máquina estão em permanente mutação e crescem na mesma proporção do seu repertório de obras”. Op. cit., p. 14-15.

verbal passage, expands the notion of text beyond the solely verbal, I do not distinguish between hypertext and hypermedia”.¹⁷¹ Pensando ainda na analogia do hipertexto impresso com o eletrônico, podemos relacionar cada nome próprio dos *jazzmen* ou cada fragmento musical repetido (bem como a menção constante a outros nomes da música e a alguns da pintura moderna como Klee e Mondrian) com o link que nos remete a uma lexia que precisa ser construída através da pesquisa e da relação mental, intuindo que a obra ainda está por se fazer.

Através desse procedimento, *O jogo da amarelinha* faz com que a intertextualidade deixe de ser vista apenas como “o aproveitamento bem educado, ou citação da Grande Biblioteca, para se tornar estratégia da mistura”.¹⁷² O jazz é resultado de um combinado, um cocktail de Ragtime, Blues, Swing, Be-bop, Cool, Hard-Bop, que compõem um estilo peculiar, a soma de várias histórias formando um mosaico proveniente de uma legião de estilos. Os compositores do jazz combinam elementos rítmicos heterogêneos, conciliam tons díspares na tentativa de romper com a harmonia da escala musical. Assim como o jazz, o texto é o resultado de múltiplas *relações dialógicas* com outros textos, como nos lembra Bakhtin, as quais possibilitam um intercâmbio de vozes que se entrecruzam e compõem a malha do texto. Tanto a música quanto o texto literário nos colocam frente a um mosaico de citações.

A citação possui funções de pastiche, homenagem ou convenção. Em todos os casos, a função da citação é ambígua, uma vez que ela apresenta uma convivência com a tradição, ao mesmo tempo em que é o caminho para a improvisação ou para a recriação. Nesse sentido, a liberdade coabita o mesmo espaço que as regras, pois a originalidade e a

¹⁷¹ LANDOW, op. cit., p. 4.

¹⁷² LAURENT, op cit, p. 48.

criação vêm principalmente da empresa de se discutir uma nova linguagem a partir de suas próprias tradições culturais. A experiência da obra aberta nos permite essa possibilidade de lançarmos um olhar individual sobre determinada cultura, para reelaboramos um código cultural do qual compartilhamos, um olhar que institui uma descontinuidade no processo da tradição, uma vez que ela é discutida ao ser reaproveitada.

Genette, ao teorizar sobre a transtextualidade, conceituada como “Tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d’autres textes”,¹⁷³ lança mão da música para expor não só que o processo de transformação¹⁷⁴ pelo qual passam os textos é extensivo a outras artes, como também que na música as possibilidades de transformação são mais vastas do que na literatura, principalmente porque nesta a significação está relacionada à linearidade do significante verbal. As variações musicais explicitadas por Genette exemplificam a ligação que o jazz recebe com a improvisação: mesmo uma única nota musical pode ser variada segundo quatro aspectos que colaborarão para sua multidimensionalidade: a altura, a intensidade, a duração e o timbre, e cada um deles ainda pode obter uma outra variação por transposição, aumento ou diminuição dinâmicos, prolongamento ou redução da emissão e mudança de timbre. Outras transformações mais complexas são ainda apontadas por Genette como o

renversement des intervalles, mouvement rétrograde, combinaison des deux, changement de rythme et/ou de tempo, et toutes combinaisons éventuelles de ces diverses possibilités. La superposition, harmonique ou contrapuntique, de plusieurs lignes mélodiques multiplie encore ce répertoire déjà considérable. Enfin, le chant peut ajouter une piste supplémentaire — les “paroles” —, qui comporte sa propre capacité

¹⁷³ GENETTE, op. cit., p. 07.

¹⁷⁴ “Tout texte dérivé d’un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais *transformation* tout court) ou par transformation indirecte: nous dirons *imitations*”. GENETTE, op. cit., p. 16.

transformative: autres paroles sur la même mélodie, autre mélodie sur les mêmes paroles, etc.¹⁷⁵

Outras variações musicais que Genette aponta como transformações são ainda possíveis, tais como a prosódia, a transcrição (em forma de redução, orquestração, reorquestração), arranjos e orquestração estilística, variações sobre um mesmo tema, também denominadas de paráfrases, imitações, pastiches, enfim todas são possibilidades de re-significação da obra e se aproveitam de um material pré-existente para compor um outro projeto singular. Essas práticas de derivação comuns na música reforçam sua transtextualidade e reafirmam o caráter hipertextual das obras musicais no sentido que vimos construindo, o de relação com o outro, um gesto de evocação que permite formar uma rede de relações e nos permite descortinar num único projeto a sugestão ou a presença de outro.

Assim como a música, o texto está sempre em relação a um outro, sujeito portanto a absorções e transformações. Existe um intercâmbio entre essas duas áreas, delineando-se até um certo parentesco entre ambas, principalmente no que se refere ao seu processo de transformação. Os exemplos oferecidos por Genette reforçam a concepção da obra de arte como uma obra que se constitui sempre nova a cada momento em que é usufruída, resignificada, produzindo novos sentidos, não só através do executante, mas também pelos sentidos daquele que a usufrui: uma literatura que é escrita enquanto é lida, uma música que se constrói nova a cada execução. A obra inserida numa rede de relações abre sempre novas perspectivas porque está sob os signos da conectividade e da produtividade; e segundo estas o leitor é o sujeito-agente que desvela e constrói uma visão da realidade múltipla e heterogênea. Assim como o músico que busca acordes novos, irrepetíveis, o leitor deve se

¹⁷⁵ GENETTE, op. cit., p. 540.

arriscar a construir novas significações. É nesse sentido que o jazz se articula com a idéia de leitura-construção.

1.4.4 – A escrita combinatória: um frenesi cortazariano

Na Itália, Nanni Balestrini criou, em 1961, o primeiro poema escrito por uma máquina eletrônica, intitulado *Tape mark 1*, e no mesmo ano, precisamente em 20 de dezembro, em Portugal, foi dado a conhecer o texto eletrônico de Couffignal pelo *Jornal de Letras e Artes*. Ambas são criações calcadas em combinações de textos que foram enxertados na máquina e recombinados de forma aleatória por ela, produtos de fragmentos de vários componentes textuais selecionados pelos próprios escritores. Em 1968, o público recebe outra obra, uma ficção composta por via combinatória, mas não concebida em meio eletrônico, e sim em meio impresso, *O jogo da amarelinha*. Essas três produções têm em comum seu método de composição, o aleatório e o combinatório, uma tendência literária que vem sendo experimentada e intensificada com a escrita eletrônica, apesar de encontrarmos até na Idade Média escritos que exploram o caráter permutatório das palavras, como já exemplificamos anteriormente, fortalecendo essa outra maneira de ler, de escrever e de intervir sobre a palavra.¹⁷⁶ Com o computador, intensificou-se essa arte permutacional ou combinatória, mas ela nunca foi campo restrito das máquinas criativas, ao contrário.¹⁷⁷

¹⁷⁶ Segundo Pedro Barbosa, a difusão da Literatura Gerada por Computador “parece indiciar uma verdadeira nova tendência literária: não o fim do livro, mas seguramente uma outra maneira de ler, uma nova maneira de escrever e de intervir sobre a palavra.” BARBOSA, Pedro. *A ciberliteratura: criação literária e computador*. Lisboa: Cosmos, 1996, p. 20.

¹⁷⁷ Barbosa afirma que “o florescimento da arte permutacional ou combinatória, do texto virtual ou interativo, da arte aleatória ou variacional, da poesia dinâmica ou do hipertexto ficcional, só o computador é

Pedro Barbosa oferece exemplos de arte combinatória, bem como explicações de como a máquina consegue efetuar construções poéticas a ponto de algumas serem consideradas mais poéticas do que as criações humanas contemporâneas. Refiro-me especificamente ao episódio que envolve o poema de Éluard e o *Calliope*, uma produção automática no computador. Nos XX Encontros Internacionais de Genebra, realizados em setembro de 1965, Louis Couffignal apresentou aos conferencistas duas produções poéticas pedindo que fossem lidas pelos oitenta ali presentes, dando-lhes uma tarefa: descobrir qual dos textos tinha sido elaborado pela máquina e qual deles tinha sido obra do homem. Os resultados demonstraram a preferência de trinta congressistas pelos versos automáticos gerados em computador.¹⁷⁸

Dessa experiência o que mais nos interessa é o critério utilizado pelo programador para selecionar o banco de dados que foi introduzido na memória do computador. Couffignal confessa que o critério foi a escolha de palavras de “certo sabor literário”. Logo, “não foi a *sensibilidade poética* da máquina que produziu um texto poético, mas a sensibilidade poética do programador que previamente selecionou as palavras”.¹⁷⁹ Além disso, foram introduzidas na memória da máquina regras de sintaxe que delimitavam ainda mais o jogo do aleatório, levando as máquinas a produzirem frases com sentido e sintaticamente corretas. Assim, “a máquina limitava-se, pois, a escolher aleatoriamente, no léxico de que dispunha e sob reserva da correção gramatical, uma nova palavra que pudesse

que os viria a tornar possíveis”. Uma generalização que ignora todas as práticas literárias não só do meio impresso, mas do vídeo e do meio televisivo. Op. cit., p.20.

¹⁷⁸ In BARBOSA, op. cit., p. 39-43.

¹⁷⁹ Idem, p. 43.

continuar corretamente a palavra precedente: tratou-se da construção de um texto mediante um jogo de associações de ordem próxima”¹⁸⁰

Sabemos que o computador na criação literária apresenta facilidades em formar construções sintáticas aleatórias, mas por outro lado apresenta dificuldades para articular as construções semânticas: “os símbolos, no interior da máquina, não possuem propriedades simbólicas – eles só possuem uma sintaxe, não uma semântica. A intencionalidade e a significação do que os computadores parecem produzir apenas está na mente daqueles que elaboram o programa (dos que fornecem o *input*) ou então daqueles que interpretam os resultados (dos que recebem o *output*)”¹⁸¹ A questão da carga poética das palavras selecionadas para compor o banco de dados, que permitirá ao computador efetuar escolhas aleatórias e criar um texto cibernético, nos permite discordar de Louis Couffignal que afirma ser a obra de arte uma combinação de informações.¹⁸² Considerar a obra de arte como um sistema resultante da exploração da linguagem enquanto sistema correlativo de signos, é diferente de vê-la como uma “combinação de informações”. O fato de Couffignal optar por um repertório lexical que tivesse “um certo sabor literário” nos faz pensar que o computador só poderá gerar criações com potencialidades criativas se o material que compõe sua memória possui esse atributo, proposição válida também para o livro impresso.

Segundo Kristeva a significação poética nunca pode ser fixada em unidades imutáveis, pois ela sempre é o resultado: a) “de uma combinação gramatical de *unidades* lexicais enquanto sememas (uma combinação de palavras); b) de uma *operação* complexa e multívoca entre os semas desses lexemas e os inúmeros efeitos de significação provocados

¹⁸⁰ Idem., p. 44-45.

¹⁸¹ Idem., p. 36.

¹⁸² In BARBOSA, op. cit., p. 49.

por tais lexemas, quando restituídos ao espaço intertextual (recolocados em diferentes contextos possíveis)”¹⁸³ No caso da criação do texto automático *Calliope* o computador encarregou-se da operação “a”, e Couffignal da operação “b”, porque justamente esses numerosos efeitos de significação, movimentos expressivos, denominados por Alckmar Luiz dos Santos de *translação de significantes, de rotação de sentidos*,¹⁸⁴ são o resultado de um conjunto de operações efetuadas sobre determinado símbolo que necessitam não apenas de uma decisão programática binária. “Trata-se, em suma, de linhas de territorialização e de desterritorialização, de pontos de fuga e de divergência, da justaposição dos impossíveis e dos possíveis de leitura, o que faz com que toda tentativa de ordenação de leitura dos textos (de resto, como de qualquer objeto) seja um equilíbrio jamais atingido e continuamente tentado, um trabalho de Sísifo (tanto quanto a criação dos próprios textos)”¹⁸⁵.

A experiência da escrita automática contada por Barbosa sobre o poema de Éluard e o de Couffignal nos faz pensar a escrita combinatória, seja ela em meio eletrônico ou em meio impresso, não apenas como uma junção de informações, processo excludente ou includente de léxicos, mas antes como uma combinatória de sentidos, de

linhas ou percursos vários (concordantes, concorrentes, opostos, discordantes etc.), provenientes não apenas (ou, talvez, não principalmente) da pluralização de subjetividades de onde os textos também extraem sua diversidade, mas dos cortes e recortes que articulam o material significante de todos eles.(...) Em síntese, sobretudo nessa perspectiva hipertextual, um texto deve ser visto como um ponto de passagem, uma significação sempre movente ou movediça (dependendo do uso que fazemos dela e que ela faz de nós) e não como uma

¹⁸³ KRISTEVA, Julia. *Semiótica: Introdução à semiálise*. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 177.

¹⁸⁴ SANTOS, Alckmar Luiz dos. Novas e antigas textualidades/ novos e antigos sentidos. Conferência apresentada no Congresso da Compós, abr. 2000.

¹⁸⁵ *Idem*.

ancoragem, quer dizer, uma estabilização do duo significante-significado em torno de um sujeito constituinte ou transcendental.¹⁸⁶

O jogo da amarelinha se organiza segundo um universo de combinações lexicais e textuais que geram associações de correlações, mas existe a ultrapassagem dessa combinatória sêmica do discurso, pois Cortázar busca afirmar a pluralidade do texto. Para tal, assim como Couffignal, ele selecionou um grupo de signos, os quais vamos a partir de agora denominar palavras-símbolos, que tivessem “um certo sabor literário”, cuja estruturação semântica oferecesse ao texto um caráter polissêmico. E esse campo simbólico que também contribui para a tessitura do texto como filigrana vai afirmando o sabor poético e plural do texto, variando o signo; ora é o centro, ora o labirinto, ou o circo, o círculo, a mandala, ou repetindo-o várias vezes num mesmo parágrafo ou frase.

O empilhamento de significados pela utilização do mesmo símbolo ou por um outro de significação aproximada coloca o leitor frente a um livro-labirinto, cujos enigmas não se resolvem na leitura. A idéia principal é levar o leitor a “penetrar no labirinto: desmontar e remontar o traçado, em busca do sentido de um projeto que é um buscar permanente. Uma linguagem à caça de outra linguagem que já é busca e enrodilha num complexo traçado”.¹⁸⁷

Uma mão de fumaça levava-o pela mão, iniciava-o numa descida, se é que era uma descida, mostrava-lhe um *centro*, se é que era um *centro*, colocava-o no seu estômago, onde a vodca fervia docemente (...). Fechando os olhos, conseguiu dizer a si mesmo que, se um pobre ritual era capaz de tirá-lo assim do *centro*, para mostrar-lhe melhor um *centro*, tirá-lo do *centro* para um *centro* inconcebível, talvez nem tudo estivesse perdido e, alguma vez, em outras circunstâncias, depois de outras provas, o acesso fosse possível.¹⁸⁸

¹⁸⁶ Idem.

¹⁸⁷ ARRIGUCCI Jr., op. cit., p. 19.

¹⁸⁸ CORTÁZAR, op. cit., capítulo 12 (grifo meu).

Mediante essa escrita enigmática, não basta apenas o leitor posicionar-se como Édipo frente à Esfinge que diz “Ou me decifras ou te devoro”, pois “interpretar um texto não é dar-lhe um sentido (mais ou menos embasado, mais ou menos livre), é, ao contrário, estimar de que plural é feito”.¹⁸⁹ Como “o desenvolvimento de um enigma é o mesmo desenvolvimento de uma fuga”,¹⁹⁰ sua solução sempre se encontra em suspenso e assim o enigma é também tematizado. Além de ser um procedimento que lança armadilhas para o leitor, pois quanto mais se multiplicam os signos, mais o leitor se enreda, a dispersão dessas palavras-símbolos na obra amplia o campo de possibilidades da linguagem. Elas são pinceladas a fazer com que a imagem da coisa dentro da outra se configure, oferecendo ao leitor algo que excede um texto de caráter apenas permutatório de elementos. Cada símbolo é uma porta que pode levar a lugares secretos, interstícios que se alargam, numa empresa árdua de leitura dessas palavras emblemáticas.

Do contato do leitor com esses segmentos “de certo sabor literário”, nasce a significação. São elementos-chaves que uma vez conectados pela montagem, o que implica o processo de *escrileitura*, dão à obra um aspecto de rede. Assim, ao elaborar os cruzamentos e adentrar os caminhos bifurcados dos enigmas projetados pelo autor, o leitor revive o processo de criação e interfere no processo de produção. As ricas sugestões que esses símbolos invocam, bem como sua repetição, introduzem o leitor no espaço fluido do jogo e permitem ao leitor revisitar um determinado fragmento: “Paris é um centro, entende, uma mandala que é preciso percorrer sem dialética, um labirinto onde as fórmulas

¹⁸⁹ BARTHES, *S/Z...*, op. cit., p. 39.

¹⁹⁰ *Idem*, p. 62.

pragmáticas só servem para a gente se perder. Então, um *cogito* que seja como respirar Paris, entrar em Paris, deixando que Paris também entre em nós, *neuma* e não *logos*”.¹⁹¹

Através deles, pode-se promover trajetos bifurcados, ou ainda várias formas de se compor o retrato de determinado objeto, introduzindo-o num ambiente polissêmico, e a combinatória de seus percursos oferecerá diferentes chaves de leituras. Essas palavras-símbolos funcionam como marcas, verdadeiros *links*, que reforçam a conectividade dos temas. Esses três elementos, centro, mandala e labirinto, são palavras-símbolos cuja significação praticamente se equivale num mesmo período, podendo ser olhados como simulacros de um entrecruzamento de caminhos, um emaranhamento de rotas, um traçado complexo que oferece impasses àqueles que se propõem enveredá-los, três elementos, portanto, que atribuem ao parágrafo uma sobrecarga metafórica relacionada ao labirinto.

Na economia geral da obra, essa vizinhança de frases compostas por léxicos de significação semelhantes oferece uma circularidade de noções à medida em que esses léxicos se repetem muito, símbolos que são retomados num mesmo parágrafo ou em parágrafos que compõem capítulos distintos, tornando-nos prisioneiros do texto. Essa atitude de interconectividade de um símbolo a outro resulta numa suspensão da lógica seqüencial da narrativa, pois aponta para uma “recusa à pontuação final, instaura[ndo] a recircularidade que faz recuar para avançar, sabotando a lógica progressiva e centralizada de leitura”.¹⁹² Uma recorrência circular e infinita como a dos textos em meio eletrônico que oferecem um número de trilhas, na maioria das vezes imprevisíveis, que nos encaminham a outras trilhas. O retorno nem sempre é possível, pois mesmo depois de esgotar todas as opções marcadas pelos links luminosos, nem sempre nos interessamos pela conclusão do

¹⁹¹ CORTÁZAR, op. cit., capítulo 93.

¹⁹² WANDELLI, op. cit., p. 21.

que vínhamos desfiando no início da aventura. Segundo Barthes, “quanto maior a distância sintagmática de duas informações convergentes, mais hábil é a narrativa; a habilidade consiste em jogar com um certo grau de impressão: é necessário que o traço seja leve, como que fácil de esquecer, mas que, ao aparecer mais adiante, sob outra forma, constitua já uma lembrança”.¹⁹³

Cada símbolo é um sema, um link que aponta para uma lexia, a qual reúne uma galáxia de informações sem nenhuma ordem privilegiada, e nesse sentido ambos compõem um conjunto de significados não hierarquizados, policentrados. *O jogo da amarelinha* mostra a função ativa das palavras-símbolos, as quais relacionam-se com os links, na obtenção da porosidade e da simultaneidade, bem como da descontinuidade espaço-temporal da obra, aspectos que são, entre outros, o travejamento da obra hipertextual. Essa maneira descontínua de tematizar, semeando símbolos em vários pontos do texto com o intuito de estabelecer lacunas e imprecisões são, segundo Barthes, “como as pegadas que assinalam a fuga do texto; pois, se o texto é submetido a uma forma, esta forma não é unitária, arquitetada, acabada: é o trecho, o fragmento, a rede cortada ou apagada, são todos os movimentos, todas as inflexões de um imenso *fading*, responsável, simultaneamente, pelo encavalamento e pela perda das mensagens”.¹⁹⁴

O aproveitamento desses elementos, dotados de um grande poder metafórico, colabora para corroborar a idéia de uma obra unívoca e estabelecer uma porosidade maior a ela, acentuada pela fratura na linearidade que cada repetição provoca, mas também por sua hiperbolização semântica na economia geral da obra. Esse grupo de palavras-símbolos eleito por Cortázar produz o efeito das palavras-valises (*portmanteau*), utilizadas

¹⁹³ BARTHES, *S/Z...*, op. cit., p. 56.

¹⁹⁴ BARTHES, *S/Z...*, op. cit., p. 54.

geralmente para despertar no leitor as sensações de ambigüidade ou de multiplicidade, as quais o permitem inferir com mais flexibilidade sobre o texto a partir dessas associações semânticas. E quanto mais plural é o texto, mais ele provoca o leitor, mais exige que este o atravesse. A seleção do arsenal poético com o qual se vai construir uma obra é importante para sua abertura, apesar de que nem tudo é possível ser escrito, há “aquilo que está na prática do escritor e aquilo que dela proveio”.¹⁹⁵

Esse procedimento de seleção de um grupo de elementos-chave que são dispersos na obra quer simular uma escrita de caráter automático, que obedeça ao fluxo abrupto do pensamento. Se o computador que é utilizado para realizar operações sobre símbolos é rotulado de “robô-poeta”, como poderíamos nomear o poeta que quer promover uma escrita automática? O computador, ao realizar a façanha da produção poética automática, é chamado de máquina criativa. E o homem, ao simular a escrita aleatória e/ou combinatória fundando uma outra maneira de ler e de escrever, estará ele desumanizado, exercendo algumas funções da máquina, e seu texto poderia ser chamado de texto artificial?

Essas perguntas vêm sendo discutidas ao longo desse capítulo e continuarão permeando os textos futuros, cabendo aqui ainda uma última proposição, antes de nos aventurarmos pela escrita hipertextual de *As cidades invisíveis*. O computador pode permitir à escrita literária testar, expandir e redefinir princípios tais como a descontinuidade e a simultaneidade dos elementos que compõem a obra literária. Ou ainda, poderíamos utilizá-lo para suprir nossas limitações de leitores e escritores, como localizar com mais facilidade todas as palavras-símbolos, contá-las, observar o contexto em que estão inseridas, sua freqüência, sua ligação a certas recorrências temáticas, o tipo de ruptura que

¹⁹⁵ Idem, p. 38.

causam etc. Entretanto, o mais importante não é definir o que podemos fazer com ele enquanto instrumento de criação, mas ter ciência de que ele não é um aparato mais ou menos eficiente ou interativo ou aberto do que o livro, que ele constitui outro horizonte de escrita e leitura, mas não o único possível. Ainda.

CAPÍTULO 2

2.1 - *As cidades invisíveis*: apologia ao romance como grande rede

As cidades invisíveis não faz parte de um grupo escasso de obras que explora uma escrita dissociada dos paradigmas de sua época, mas é uma obra ficcional que dá continuidade a uma tradição intelectual, iniciada por Cervantes, que vem paulatinamente se impondo. Hoje ela divide espaço com obras do circuito em meio eletrônico que tratam a literatura como um processo em construção. Assim como *O jogo da amarelinha*, ela é construída segundo procedimentos narrativos que quebram com a suposta fixidez do texto impresso, rompendo com a clausura de uma estética literária que delimita o papel do leitor e o do escritor, e acorrenta o texto à linha temporal de princípio, meio e fim. A função que se reserva hoje a ambos, leitor e escritor, com esse tipo de literatura que não obedece mais a um traçado tradicional, é muito mais difícil de se satisfazer, pois exige atitudes interativas.

O tratamento que damos ao objeto artístico e as funções que atribuímos àquele que o usufrui dependem de nossa postura frente a ele. Se nos libertamos da noção clássica de obra de arte como algo encerrado em si mesmo, podemos pensá-la como o resultado de um fazer. Nesse sentido, o leitor não é apenas aquele que assume uma função determinada, alguém que lê e elabora um juízo crítico daquilo que leu, mas aquele que compartilha num mesmo ato com o escritor de sua tarefa produtora. Um jogo de relações que intui que a obra ainda está por se fazer, que os estados de possibilidades de sua realização aguardam a intervenção do leitor, reafirmando a relação entre leitor e obra que a poética da obra aberta vem desenvolvendo.

A leitura não pode mais se dar como uma única forma de execução; “a obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante”,¹ e tal ambigüidade toma fôlego nas poéticas contemporâneas, tornando-se, segundo Eco, uma de suas finalidades. Quando as cidades são descritas por Marco Polo abrem-se as portas do devaneio, e uma virtualidade é vivida através do pensamento e do sonho:

as palavras (...) são pequenas casas com porão e sótão. O sentido comum reside no nível do solo, sempre perto do ‘comércio exterior’, no mesmo nível de outrem, este alguém que passa e que nunca é um sonhador. Subir a escada na casa da palavra é, de degrau em degrau, abstrair. Descer ao porão é sonhar, é perder-se nos distantes corredores de uma etimologia incerta, é procurar nas palavras tesouros inatingíveis.²

Esse engajamento do ser na leitura que o conduz a uma vivência única é o resultado não só de um “abrir-se a uma abertura de linguagem”,³ mas um momento de realização, de criação. É próprio da linguagem criar condições de intervenção daquele que a maneja, convidando o leitor a refazer o gesto daquele que a projetou, ou ainda, através da leitura rebelde, criar um movimento diverso dos já traçados. Quando o leitor entrega-se à leitura, ele passa a possuir um poder de ação sobre o texto, pois a leitura atualiza a obra, mas essa leitura nunca pode atrelar o texto a uma única interpretação, ela precisa ser movimento de “explosão, de uma disseminação” de sentidos.⁴

¹ ECO, Umberto. *Obra aberta; forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 22.

² BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*; Tradução Antonio da Costa Leal e Lídia do Vale Santos Leal. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca, s/d., p. 115.

³ Idem. p. 14.

⁴ “O texto não é coexistência de sentidos, mas passagem, travessia; não pode, pois, depender de uma interpretação, ainda que liberal, mas de uma explosão, de uma disseminação”. BARTHES, Roland. “Da obra ao texto”. In *O rumor da língua*. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: brasiliense, 1988, p. 74.

Em *Seis propostas para o próximo milênio*, Calvino faz apologia ao romance como grande rede, um romance que tende para a multiplicidade dos sentidos, que jamais se encerra na individualidade de um único autor, mas que se soma a tantos outros textos construindo, como em *As cidades invisíveis*, uma cartografia coletiva, em que uma cidade espelha-se na outra, gera outra, depende da outra, num processo de apagamento de autoria única.⁵ *As cidades invisíveis* é uma obra curiosamente construída de forma a dar passagem a muitos outros universos, somando-se a tantas outras engenhosamente modeladas por escritores audazes como Cervantes, Borges, Cortázar, Pávitch, escritores que fizeram da literatura um jogo, ultrapassando limites, numa busca constante de novas formas de expressão.

Iniciaremos agora uma leitura-navegação por *As cidades invisíveis*, sem ancoragem definida; uma leitura num ritmo flutuante, que nos conduzirá a pontes levadiças, subiremos rios, enfrentaremos terras longínquas, atravessaremos desertos, encontraremos jardins de magnólias, lagoas azuis; desceremos aos subterrâneos e encontraremos também cidades à mercê das traças, dos cupins, das serpentes. Mantenha-se atento porque cada cidade nasce diferente de outra e desaparece num instante. Elas nos chegarão sem nunca sabermos como nelas ingressar, porque suas entradas e saídas são muitas. Nesta jornada, venha munido apenas de uma bússola chamada memória. Ela será o único instrumento útil: ela o ajudará a elaborar uma rede de informações que o permitirá completar, maquinar e concatenar enredos, idéias e emoções, rasgar o texto, perfurá-lo, quebrá-lo...

⁵ Essa apologia ao romance como grande rede é a epígrafe desta tese, últimas palavras de Calvino em sua obra *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 138.

2.2 – Nas malhas das cidades e pelos confins do império de Kublai Khan

Muralhas. Torres. Bichos rastejantes, peçonhentos, repelentes. Brejos ao lado de cachoeiras. Mundos inferos percebidos pelos sentidos. Estátuas de bronze. Cristais. Uma imensa amplitude de territórios cercados de maravilhas. Cidades imagináveis. Cidades-armadilhas. Sentimentos e desejos contraditórios, reprimidos e gozados. Anastácia. Entre uma cidade e outra não se fala dos espaços que as separam. Cecília. Entre um território e outro os intervalos não são visíveis. Percorre-se continentes, mas o trajeto é desconhecido, só se sabe da partida e da chegada. Literatura fantástica. Sensações de estranhamento no leitor perante o fascínio pelas aventuras que essas estranhas cidades oferecem. A excitação de Kublai Khan perante a narração de Marco Polo impulsiona suas narrativas a fermentarem outras, refluindo as recordações e dilatando sua imaginação, como nas *Mil e uma noites*.

A atitude de Kublai Khan frente ao contar de Marco Pólo distancia-se da atitude de leitura quixotesca e aproxima-se da postura de Ludmilla, uma atitude que compõe o perfil do leitor produtor e curioso. Servindo-nos novamente da imagem do porão e do sótão de Bachelard, podemos pensar no leitor curioso como “o habitante apaixonado [que se] aprofunda [pelo] porão cada vez mais, tornando-lhe ativa a profundidade”.⁶ Toda vez que o homem aventura-se pelo porão para participar das potências subterrâneas do signo, infiltrando-se pelas fissuras dos andaimes de sustentação, ele interage com o escrito. Segundo Bachelard, para que tenhamos uma atitude de fenomenólogos da leitura é

⁶BACHELARD, op. cit., p. 31.

necessário que “criemos em nós um orgulho pela leitura que nos dê a ilusão de participar do trabalho de criação do livro”.⁷

O grande Khan desmonta “a cidade pedaço por pedaço, ele a reconstruía de outra maneira, substituindo ingredientes, deslocando-os, inventando-os”.⁸ Ele passa a construir modelos, numa atitude de troca; passa a ser o narrador, e Marco Polo o ouvinte. Nesse sentido, o texto é visto como um entrelaçamento de idéias que ao serem lidas (ou ouvidas como no caso do Khan), passa por um processo de reassimilação, havendo uma reciprocidade entre leitor e escritor, narrador e ouvinte. O ato de produção de histórias deixa de ser solitário, unidirecional:

De agora em diante, vou descrever as cidades e você verificará se elas realmente existem e se são como eu as imaginei. Em primeiro lugar, gostaria de perguntar a respeito de uma cidade construída em degraus, exposta ao siroco, num golfo em forma de meia-lua. Vou relatar algumas das maravilhas que ela contém: um tanque de vidro alto como uma catedral para acompanhar o nado e o vôo das andorinhas e desejar bons augúrios; uma palmeira que toca uma harpa com as folhas ao vento; uma praça contornada por uma mesa de mármore em forma de ferradura, com a toalha também de mármore, preparada com comidas e bebidas inteiramente de mármore.⁹

Este episódio confere àquele que lê ou ouve uma função atuante, um poder de ação semelhante àquele atribuído a Ludmilla, pois “quem comanda a narração não é a voz é o ouvido”,¹⁰ redimensionando os papéis de escritor (contador) e de leitor (ouvinte). Ou seja, aquele que lê ou ouve possui a capacidade de interpretar os fatos segundo sua visão e seu contexto, pode interferir ao explorar não somente o percurso de criação do autor. Mas para

⁷ Idem.

⁸ CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Tradução Diogo Mainardi, São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 43.

⁹ Idem.

¹⁰ Idem, p. 123.

tal, é necessária uma atitude de leitor vigilante, que descubra sentidos oblíquos e laterais que se insinuam nos interstícios das palavras, descobrir os seus “silêncios falantes”.¹¹

Dessa forma, quando o leitor tateia por significações diversas que não estão aparentes no texto, mas estão “em vias de (se) escrever”,¹² o texto passa a ser resultado de vivências, cujas entradas ao serem abertas reforçam a propriedade recursiva do texto. Essa é a atitude de Kublai Khan quando não mais aceita ser mero ouvinte e envereda-se pelas trilhas de produtor de suas próprias histórias. Para ser um leitor-produtor não podemos nos comportar frente ao texto como escravos mudos, mas como “pessoas *livres*, capazes de colocar-se lado a lado com seu criador, de discordar dele e até rebelar-se contra ele”.¹³

A voz do leitor se estrutura quase do mesmo modo como se estrutura a voz do autor, como se “soasse ao lado da palavra do autor”.¹⁴ Esse procedimento, a idéia gerativa de que o texto se constrói por uma atividade de entrelaçamento com outras vozes, pode ser encontrado em diversos escritos modernos que possuem como meta ampliar e alargar os domínios e as dimensões da obra. Uma literatura que é fonte de conhecimento do mundo e do espírito, uma narrativa construída segundo uma visão hipertextual, formada por textos que fermentam discussões, uma hiperficção que nos obriga a sair da perspectiva limitada do eu.

A hiperficção, segundo Barbosa, é uma “narrativa desenvolvida segundo uma estrutura em labirinto, assente na noção de hipertexto, ou texto a três dimensões no

¹¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signos*. tradução Maria Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 47.

¹² A palavra “tateia em torno de uma intenção de significar que não se guia por um texto, o qual justamente está em vias de escrever”. MERLEAU-PONTY, op. cit., p. 47.

¹³ BAKHTIN, Mikail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981, p.2.

¹⁴ Idem, p. 3.

hiperespaço, em que a intervenção do leitor vai determinar um percurso de leitura único que não esgota a totalidade dos percursos possíveis no campo de leitura”.¹⁵ Tratamos a hiperficção não apenas como uma estrutura textual que povoa o hiperespaço ou que nasce nele, mas ampliamos esse conceito também para as narrativas em meio impresso e que são obras potencialmente abertas, plurais, que propõem percursos (quase) infinitos de leitura, os quais se atualizam pelas mãos do leitor. Toda escrita hipertextual, cuja composição nos permite tratá-la como uma obra-rizoma e cujo texto é um processo calcado na idéia de *escreitura*, pode ser também denominada de hiperficção.

Tanto a hiperficção quanto o hipertexto são construções que enfatizam a existência do texto dentro de uma “coletividade pensante”, uma rede de associações de pensamentos e discursos e reforçam que a literatura

não consiste apenas numa herança, num conjunto cerrado e estático de textos inscritos no passado, mas apresenta-se antes como um ininterrupto processo histórico de produção de novos textos — processo este que implica necessariamente a existência de específicos mecanismos semióticos não alienáveis da esfera da historicidade e que se objectiva num conjunto aberto de textos, os quais não só podem representar, no momento histórico do seu aparecimento, uma novidade e uma ruptura imprevisíveis em relação aos textos já conhecidos, mas podem ainda provocar modificações profundas nos textos até então produzidos, na medida em que propiciam, ou determinam, novas leituras desses mesmos textos.¹⁶

Um texto, por motivos diversos, é assimilado ou justaposto a outros em nossa mente, num processo combinatório. E essa incessante circulação de textos é o que Genette chama de hipertextualidade, “l’art de ‘faire du neuf avec du vieux’ a l’avantage de produire des objets plus complexes et plus savoureux que les produits ‘fait exprès’: une fonction

¹⁵ BARBOSA, Pedro. “A renovação do experimentalismo literário na literatura gerada por computador”. *Ciberkiosk*, n. 2, maio de 1998. <http://alf.ci.uc.pt/ciberkiosk...>

¹⁶ AGUIAR e SILVA, Manuel Vítor. *Teoria da literatura*. 8 ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1991, p. 14.

nouvelle se superpose et s'enchevêtre à une structure ancienne, et la dissonance entre ces deux éléments coprésents donne sa saveur à l'ensemble".¹⁷

Em *As cidades invisíveis* há uma estrutura combinatória generalizada que pode ser desvelada através da reconstituição das partes, obedecendo uma lógica associativa. Como um hiper-romance, temos histórias que se cruzam, uma escrita que demonstra a necessidade de organizar, num mesmo plano, a multiplicidade do possível. Uma história passa a ser o palimpsesto de outra história, ou uma cidade o palimpsesto de outra cidade, pegadas que por mais invisíveis que pareçam denotam o processo conflituoso e intrincado da escrita, e revelam a interferência de uma escrita sobre a outra, exemplificando como um texto pode ser o referente para ler-se o outro: "Cette duplicité d'objet, dans l'ordre des relations textuelles, peut se figurer par la vieille image du *palimpseste*, où l'on voit, sur le même parchemin, un texte se superposer à un autre qu'il ne dissimule pas tout à fait, mais qu'il laisse voir par transparence".¹⁸

Marco Polo confessa que ao elaborar o relato de suas viagens, a descrição das cidades segue sempre um modelo, Veneza: "Para distinguir as qualidades das outras cidades, devo partir de uma primeira que permanece implícita. No meu caso trata-se de Veneza".¹⁹ Essa idéia nos encaminha à "l'utopie borgésienne d'une littérature en transfusion perpétuelle — perfusion transtextuelle —, constamment présente à elle-même dans sa totalité et comme Totalité, dont tous les auteurs ne font qu'un, et dont tous les livres sont un vaste Livre, un seul Livre infini".²⁰

¹⁷ GENETTE, GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982, p. 556.

¹⁸ Idem.

¹⁹ CALVINO, *As cidades...*, op. cit., p. 82.

²⁰ GENETTE, op. cit., p. 559.

Atendendo esse desejo de construção de um Livro infinito, Calvino busca possibilidades diferentes de expressão, propõe-se à construção de processos de escrita multidimensionais que aumentam o potencial da escrita. O paradigma de texto multidimensional se estabelece na literatura moderna ocidental distanciando-se do clássico juízo de fixidez do texto impresso, rompendo com a concepção de que a obra possui início, meio e fim, enfatizando a idéia do texto plural que se multiplica a cada olhar do leitor, um texto como hipertexto: “a noção de hipertexto passa, assim, pela idéia de hipertextualidade, uma potência — que pode ou não ser ativada — e está embutida na capacidade de a escrita e a leitura alcançarem um espaço fluido de produção textual e agenciamento de percursos, a partir de uma base de lexias que oferece múltiplas possibilidades de arranjo para a narrativa”.²¹

Lucia Leão entende que “um dos limites impostos pela escrita (quer seja ela em barro, papiro ou papel) é que ela promove uma fixação estável do pensamento. Com os computadores, estamos vivendo um outro tipo de experiência, a da ilimitada mutabilidade”.²² Essa proposição é bastante discutível, pois como vimos demonstrando ao longo desta tese, o escritor dispõe, no meio impresso, de estratégias discursivas e de composição textual — como a criação de uma narrativa em blocos dissociados e conectados, a utilização de estruturas *mise en abyme*, o emprego de anáforas e anacronias, entre outros — que permitem uma elasticidade e uma mobilidade ao texto.

Na análise de *O jogo da amarelinha* vimos que o livro é movimento se pensarmos que o leitor possui a tarefa de unir as partes. Com diversas estratégias de composição

²¹ WANDELLI, Raquel. *Reconstituição do corpo nas narrativas hipertextuais*. Dissertação de mestrado. Florianópolis, abril de 2000, p. 19.

²² LEÃO, Lucia. *O labirinto da hipermídia: arquitetura e navegação no ciberespaço*. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 65.

textual, Cortázar criou mecanismos que encaminham o leitor para a frente e para trás, através do jogo e da montagem. No texto, há marcas visíveis dessa potência hipertextual, principalmente pelas aberturas efetuadas com a introdução de novos textos, visivelmente lá presentes. A cartografia de *As cidades invisíveis* não traz surpresas, à primeira vista, pois não representa ter uma superfície tão saltitante. Aparentemente não há quebra de linearidade, e Calvino não faz uso da maioria das experiências estéticas com as quais Cortázar trabalha e retrabalha incessantemente.

Mas à medida que avançamos na leitura descobrimos que *As cidades invisíveis* não obedece a um traçado linear de escrita; em vez disso, a obra oferece uma movimentação que pode ser mental ou física, pois em muitos casos o leitor precisa folhear o livro, pulular de uma página a outra, retornar a citações anteriores ao encontrar fragmentos repetidos, enfim tergiversar, não só virtual, mas também fisicamente. Segundo Bachelard, “o atomismo da linguagem conceptual reivindica razões de fixação, forças de centralização. Mas o verso tem sempre um movimento, a imagem se escoia na linha do verso, levando a imaginação, como se a imaginação criasse uma fibra nervosa”.²³ Toda leitura é movimento, pois a narrativa enquanto jogo de sentidos tende sempre à expansão, e “seu movimento constitutivo é a *travessia* (ele pode especialmente atravessar a obra, várias obras)”.²⁴

2.3 – Escrevendo cidades, revivendo ritos de construção

A peculiaridade fundamental da poética de Calvino não reside na unificação dos elementos mais heterogêneos possíveis, como em *O jogo da amarelinha*. Calvino, para comunicar o sentido da multiplicidade, valoriza o aspecto simbólico e imaginativo da

²³ BACHELARD, op. cit., p. 13.

²⁴ BARTHES, “Da obra ao texto” ..., op. cit., p. 73.

literatura, abrindo a narrativa para relações dialógicas ao construir uma rede de subjetividades. Esta rede é construída através de alguns procedimentos, tais como:

- a) Emprego de símbolos que colaboram para a sua construção fantástica;
- b) Ambigüidades sintáticas que elevam a relatividade do significado;
- c) Imprecisões semânticas

Ao compor cada cidade, o autor a coloca sob um invólucro de símbolos de valor mágico, distanciada do plano real: são ruas em forma de escadas, teatros de cristal, galos de ouro, grifos, quimeras, dragões, hircocervos, harpias, hidras, unicórnios e basiliscos, palácios de metal com uma esfera de vidro em cada cômodo, ruas que giram em torno de si mesmas como um novelo, cidades que não possuem telhados, paredes, mas possuem encanamentos de água suspensos no ar. Estas e muitas outras descrições fazem o leitor sair do nível do solo, descer do sótão em direção ao porão e deste ao sótão da linguagem em busca de tesouros invisíveis. É esta busca que nos faz ancorar em *As cidades invisíveis*, pois a imaginação é a pedra-de-toque da obra.

A intenção não é ir até a pré-história para garimpar o significado arcaico de cada símbolo, ou de interpretá-los reduzindo-os a um conjunto cultural que é reatualizado pela literatura. Antes, interessa-nos destacar: a) sua função, que é a de “transformar um objeto ou ato em *algo diferente* daquilo por que este objeto ou ato são tidos na experiência profana”,²⁵ indicando portanto uma revelação, uma passagem; b) que seu entrelaçamento no texto transporta para este sua essência mágica, sua estrutura cosmológica; c) que suas múltiplas ramificações levam a processos de interpretação diversos (processo caracterizado

²⁵ ELIADE, Mircea. “A estrutura dos símbolos”. In *Tratado de História das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 363.

por Eliade como Infantilismo), o que compõe sua variabilidade; d) que a sua assimilação no texto exige do escritor um apurado raciocínio geométrico.

Como “um dos traços característicos do símbolo é a simultaneidade dos sentidos que ele revela”,²⁶ ele se apresenta sempre como uma multivalência. Ele é responsável pelo distanciamento da chamada descrição objetiva do mundo exterior e pela revelação de um mundo microscópico que se desenrola em campos internamente diversos e muitas vezes opostos, passando do mundo sonhado ao construído e novamente ao sonhado, num processo de circularidade que, pelo poder sugestivo dos símbolos, determina espaços voláteis, de combate e hostilidade, mas também de concórdia e harmonia.

A combinação do elevado simbolismo das palavras com a fantasia livre constitui uma forma de abrir uma brecha na ordem natural dos acontecimentos e livra o ser humano das normas que o predeterminam. Neste universo, portanto, tudo é possível. Como num delírio, a lógica é rompida pelo discurso fantástico, que extrapola a rede de significações e representações dos signos renovando e subvertendo os fatos, explorando tempos e espaços sagrados.

Cenas como as que imaginamos ao ler a descrição de Perínia e Ândria promovem encadeamentos paradoxais, um espaço ótico e tátil que não se refere a um real preexistente, modelando-se uma literatura do falso, da fabulação, sem verdades absolutas, livre das representações do vivido. No primeiro parágrafo da narrativa se comenta que ambas as cidades sofreram minuciosa regulamentação e não estão sujeitas ao arbítrio humano; seus mecanismos de engrenagem e funcionamento foram construídos segundo a arte dos astrônomos. Ândria foi edificada de forma que cada “uma de suas ruas segue a órbita de um

²⁶ *Idem*, p. 367.

planeta e os edifícios e os lugares públicos repetem a ordem das constelações e a localização dos astros mais luminosos: Antares, Alpheratz, Capela, as Cefeidas. O calendário da cidade é regulado de modo que trabalhos e ofícios e cerimônias se disponham num mapa que corresponde ao firmamento daquela data: assim, os dias na terra e as noites no céu se espelham”.²⁷ Seus moradores acreditam que a correspondência entre Ândria e o céu é tão perfeita que qualquer movimento em Ândria provoca uma novidade no ritmo astral. Sendo assim, “cada mudança implica uma cadeia de outras mudanças”,²⁸ e a cidade e o céu não são imutáveis nem imóveis no tempo.

Entretanto, a proposição inicial no decorrer da narrativa é violada, contraposta. Como tudo o que é sujeito ao devir, as cidades apresentam manifestações que fogem do controle aferidor do projetista. Períntzia, cidade que “espelharia a harmonia do firmamento” em que o destino dos habitantes seria determinado pela “razão da natureza e a graça dos deuses”, surpreende os visitantes com suas ruas e praças ocupadas por “aleijados, anões, corcundas, obesos, mulheres com barba. Mas o pior não se vê: gritos guturais irrompem nos porões e nos celeiros, onde as famílias escondem os filhos com três cabeças ou seis pernas”.²⁹

Este não é o único relato de Marco Polo em que ele inicia a descrição afirmando uma dada situação, a qual no decorrer do discurso é negada, como acontece também na descrição de Zoé e Pentasiléia:

Quem viaja sem saber o que esperar da cidade que encontrará ao final do caminho, pergunta-se como será o palácio real, a caserna, o moinho, o teatro, o bazar. Em cada cidade do império, os edifícios são diferentes e

²⁷ CALVINO, *As cidades...*, op. cit., p. 136.

²⁸ *Idem*, p. 137.

²⁹ *Idem*, p. 130.

dispostos de maneiras diversas: mas, assim que o estrangeiro chega à cidade desconhecida e lança o olhar em meio às cúpulas de pagode e clarabóias e celeiros, seguindo o traçado de canais hortos depósitos de lixo, logo distingue quais são os palácios dos príncipes, quais são os templos dos grandes sacerdotes, a taberna, a prisão, a zona. Assim — dizem alguns — confirma-se a hipótese de que cada pessoa tem em mente uma cidade feita exclusivamente de diferenças, uma cidade sem figuras e sem forma, preenchida pelas cidades particulares.

Não é o que acontece em Zoé. Em todos os pontos da cidade, alternadamente, pode-se dormir, fabricar ferramentas, cozinhar, acumular moedas de ouro, despir-se, reinar, vender, consultar oráculos. Qualquer teto em forma de pirâmide pode abrigar tanto o lazareto dos leprosos quanto as termas das odaliscas. O viajante anda de um lado para o outro e enche-se de dúvidas: incapaz de distinguir os pontos da cidade, os pontos que ele conserva distintos na mente se confundem. Chega-se à seguinte conclusão: se a existência em todos os momentos é uma única, a cidade de Zoe é o lugar da existência indivisível. Mas então qual é o motivo da cidade? Qual é a linha que separa a parte de dentro da de fora, o estampido das rodas do uivo dos lobos?³⁰

Essa estratégia discursiva encaminha o leitor a uma ação iterativa: repetir a leitura, pois o texto foi construído como um conjunto de anotações que possuem uma feição indefinida, a feição de um engodo, um desvio. O leitor se depara com uma escrita borrão, provisória, que diante de seus olhos pode ser modificada, alterada; o impresso perde a aura de escrita inflexível, imóvel. O escritor afirmou para poder negar, e assim um jogo de ambigüidades, um deslize entre verdades e não-verdades é semeado no texto. Uma visão multiforme da escrita podendo oferecer uma simultaneidade de sentidos, que acabam não por se fundir, apenas por se entrelaçar. O texto impresso é composto segundo uma lógica de sentidos que pode ser interrompida, desgastada, alterada, uma reescritura atualizada.

Buscando a melhor expressão que ofereça de forma simultânea uma multiplicidade de significações, Calvino intensifica o uso da conjunção alternativa “ou”: “Tudo isso para que Marco Polo pudesse explicar ou imaginar explicar ou ser imaginado explicando ou

³⁰ Idem, p. 34-35.

finalmente conseguir explicar a si mesmo que aquilo que ele procurava estava diante de si”.³¹ Essa escrita privada de uma palavra conclusiva institui um pensamento fecundo: o mundo não é uma magnitude final e definida, precisamos ter consciência de sua falta de acabamento, de seu fazer-se constante. Para aumentar esse alargamento dos significados, Calvino continua instaurando a incredulidade, a incerteza nas estruturas fráscas: “Não se sabe se Kublai Khan acredita em tudo o que diz Marco Polo quando este lhe descreve as cidades visitadas em suas missões diplomáticas, mas o imperador dos tártaros certamente continua a ouvir o jovem veneziano com maior curiosidade e atenção do que qualquer outro de seus enviados ou exploradores”.³²

A atribuição de sentido é, pois, movimento, e se assim pensarmos, esta é uma atividade que não pode manter-se atada à idéia dicionarística que remete à existência de um texto original, completo e acabado, um inventário onde adentramos toda vez que necessitamos atribuir sentido a algo. Esse exercício não é um simples substituto dos termos signo/sentido, justamente porque os signos são refúgios que para serem (re)significados dependem do olhar, do querer ver. Essas subjetividades, produzidas pela instauração de uma semiótica perceptiva, um jogo do mostra-esconde, constróem momentos de descoberta e portanto de movimento.

Poucas vezes as relações entre os elementos que Marco Polo utiliza para descrever as cidades e dar corpo à narrativa parecem claras ao leitor. Seu discurso sempre se serve de palavras ramificadas que adentram por labirintos e inserem o leitor num quebra-cabeça. Por isso, a melhor idéia é percorrer as cidades não fisicamente, mas com o pensamento, pois a travessia não é física, mas interior. Para conhecer e entender as cidades é necessário manter

³¹ *Idem*, p. 28.

³² *Idem*, p. 9.

o espírito em movimento, o olhar sempre novo, investigador, procurando descortinar o aqui mas também o ali, o outro lado, o atrás, o acolá.

As imprecisões semânticas são mantidas através da vaguidade das informações. Elas apontam para uma realidade transcendente e anulam os limites concretos do mundo profano. Esse tipo de construção, precisando um tempo e um espaço no além, invoca um tempo e um espaço primitivos, sagrados, permitindo a circulação de sentidos vagos, desvinculados do passado, fundando uma existência a-histórica. Um calendário variável, que não tem como modelo o tempo astronômico, mas que depende dos ritmos cósmicos. Esta dimensão hierofânica do tempo se manifesta em contigüidade aos espaços que são recriados continuamente, e cada cidade aponta uma nova era; portanto a idéia de que o mundo está sujeito a regenerações é retomada: “o cosmos e o homem regeneram-se, o passado consuma-se, as faltas e os pecados são eliminados... Todos esses meios de regeneração têm a mesma finalidade, por diferente que seja sua formulação: trata-se de anular o tempo passado, de abolir a história por um regresso contínuo *in illo tempore*”.³³ Observemos, alguns fragmentos que demonstram como são localizadas no tempo e no espaço as seis cidades abaixo:

a) A três dias de distância, caminhando em direção ao sul, encontra-se Anastácia, cidade banhada por canais concêntricos e sobrevoada por pipas;

b) Partindo dali e caminhando por três dias em direção ao levante, encontra-se Diomira, cidade com sessenta cúpulas de prata, estátuas de bronze de todos os deuses, ruas lajeadas de estanho, um teatro de cristal, um galo de ouro que canta todas as manhãs no alto de uma torre;

c) Caminha-se por vários dias entre árvores e pedras. Raramente o olhar se fixa numa coisa, e, quando isso acontece, ela é reconhecida pelo símbolo

³³ ELIADE, “A estrutura dos símbolos”..., op. cit., p. 329.

de alguma outra coisa: a pegada na areia indica a passagem de um tigre; o pântano anuncia uma veia de água; a flor do hibisco, o fim do inverno;

d) Ao se transporem seis rios e três cadeias de montanhas, surge Zora, cidade que quem viu uma vez nunca mais consegue esquecer;

e) Irene é a cidade que se vê na extremidade do planalto na hora em que as suas luzes se acendem e permitem distinguir no horizonte, quando o ar está límpido, o núcleo do povoado...

f) Vadeado o rio, transposto o vale, o viajante encontra-se, subitamente, diante da cidade de Moriana, com as portas de alabastro transparentes à luz do sol...

As estruturas iniciais lembram o “Era uma vez” das narrativas fantásticas, um mecanismo destinado a abolir o tempo e o espaço profanos e instaurar um tempo novo, atualizado a cada leitura, como lembra Marco Pólo: “Se digo que a cidade para a qual tende a minha viagem é descontínua no espaço e no tempo, ora mais rala, ora mais densa, você não deve crer que pode parar de procurá-la”³⁴.

Nos exemplos oferecidos acima, nota-se que os lugares não são determinados por palavras que indiquem um referente (este espaço, aquela rua, no país tal), pois a idéia é que eles revelem-se ao leitor como passagens de um mundo a outro. São imagens e territórios visitados na imaginação, capturados pelos sentidos e armazenados num espaço da mente. As cidades não possuem anatomia absoluta, cada narrativa é uma viagem através da memória. Para percorrê-las, precisamos superar a cisão que normalmente há entre o olhar e o mundo, permitindo-nos conhecer um universo jamais visto, um universo que se desdobra, que se cria em movimentos muitas vezes caóticos, num fluxo vertiginoso de imagens entrelaçadas em circuitos de comutações.

³⁴ CALVINO, *As cidades ...*, op. cit., p. 149.

Os fragmentos acima sinalizam a existência de um texto que se desenha com palavras que “caminham” e indicam horizontes apelando para os sentidos, palavras portadoras de mundos possíveis, distanciados do real. A descrição das cidades não se detém em detalhar seus aspectos mais pitorescos, e sim de liberá-las do torpor da representação do real e multiplicar suas dobras, construindo um texto dilatatório que nos permitirá viver em dimensões diferentes, cada cidade com sua forma de existência que muitas vezes nos levará a um mundo dominado pela não-visão, além de nosso sistema perceptivo.

Observando os espaços em que as cidades se proliferam, vemos que cada uma surge num território diverso a ser explorado: montanhas, covas, sótãos, torres, fossos, canais, planaltos, subsolos, lagos, o céu, rios, mares, o ar, a terra, a chama que arde, um mundo que “a un sens et il faut le découvrir ou il n’en a pas et il faut le constater, le dire”!³⁵ Cidades escondidas nas frinchas como Tecla, protegida “atrás dos tapumes, das defesas de pano, dos andaimes, das armaduras metálicas, das pontes de madeira suspensas por cabos ou apoiadas em cavaletes, das escadas de corda, dos fardos de juta”.³⁶ Uma cidade em constante construção, cujo objetivo não é outro que o próprio fazer, o próprio construir:

—Qual o sentido de tanta construção? — pergunta. — Qual é o objetivo de uma cidade em construção senão uma cidade? Onde está o plano que vocês seguem, o projeto?

—Mostraremos assim que terminar a jornada de trabalho; agora não podemos ser interrompidos — respondem.

O trabalho cessa ao pôr-do-sol. A noite cai sobre os canteiros de obras. É uma noite estrelada.

—Eis o projeto — dizem.³⁷

³⁵ DAROS, Philippe. “Petite typologie du regard”. Revista *Europe*, n. 815, Paris, março 1997, p. 42.

³⁶ CALVINO, *As cidades...*, op. cit., p. 117.

³⁷ *Idem*.

A obra de construção e reconstrução da cidade, em um contínuo movimento, é a metáfora que emprega Calvino para apresentar a história humana que se mantém em constante devir. Construindo emaranhados impensados, Calvino, com leveza e concisão, abre abismos para descrever o homem contemporâneo como aquele que “é dividido, mutilado, incompleto, hostil a si mesmo”.³⁸ Segundo Eliade, “construir uma cidade, uma nova casa, é imitar mais uma vez e, em certo sentido, repetir a criação do mundo. Com efeito, cada cidade, cada casa, encontra-se no ‘centro do universo’ e, nessas circunstâncias, a sua construção só é possível graças à abolição do espaço e do tempo profanos e à instauração do espaço e do tempo sagrados. A casa é um microcosmos, do mesmo modo que a cidade é sempre uma *imago mundi*.”³⁹

Pietro Citati nos convida a olhar a obra de Calvino tateando por entre esses espaços tentaculares que ele próprio cria e abandona ao sabor do leitor, “ouvre des parenthèses dans les parenthèses, qui s’insinuent et s’ enchevêtrent les unes dans les autres,” uma estratégia que confirma que Calvino

aimait plus que quiconque la littérature: il voyait en elle le règne absolu de la possibilité. Toute forme était possible: tout contenu pouvait être essayé; toute entreprise cognitive pouvait être conduite à bon port — à force d’angoisse et de désespoir. Mais malgré cela, la littérature ne résidait pas, à ses yeux, en elle-même: elle descendait toujours d’un lieu, d’un *au-delà*, d’un imprévu, d’un destin, d’un hasard, d’un don, d’un espoir, d’une grâce, d’une énigme, d’un vide. Ecrire ne représentait rien d’autre pour lui que de tendre vers ce lieu, que d’attendre ce lieu.⁴⁰

Assim, *As cidades invisíveis* é um espaço textual que oferece um conjunto de significados em potência que ao ser explorado mostra uma escrita que se compõe segundo o

³⁸ CALVINO, Italo. “La galerie de nos ancêtres”. Revista *Magazine littéraire*, n. 274, Paris, fevereiro 1990, p. 35, tradução minha.

³⁹ ELIADE, op. cit., “A estrutura dos símbolos”, op. cit., p. 305.

⁴⁰ CITATI, Pietro. “Le cercle de la vie totale”. Tradução Martine Van Geertruyden. Revista *Magazine Littéraire*, n. 274, Paris, Février, 1990, p. 50.

processo expansível de leitura. Os mecanismos de expansão da leitura hipertextual possuem as mesmas funções, apesar de se mostrarem diferentes. No texto impresso não há links luminosos, mas palavras que possuem sobre-sentidos, apontando para lexias que se abrem a cada refletir, a cada processo combinatório, procedimento que Philippe Daros descreve como uma “estratégia do olhar”. Esse olhar “étonne par la déroutante variabilité de son ‘pouvoir de résolution’, des ‘angles de vue’ qu’il embrasse, des sortilèges qu’il instaure”.⁴¹ E é essa estratégia que propicia ao leitor descortinar cada nó proposto, cada mundo microscópico através de um “olhar distanciado”, necessário aos que buscam a percepção desse mundo que se forma nos interstícios, como a fauna que sai dos porões da biblioteca de Teodora.

Nós entramos em interação com o império do Grande Khan não só com nossas mãos que folheiam o livro e nossos olhos que o percorrem, mas com outros canais de ação e sensação. Um mundo saturado de intenções se mostra ao leitor, mas se mantém fora do alcance dos olhos, daqueles que só conseguem enxergar a aparência, o que está na superfície das coisas. Esse mundo que nasce das fendas, dos subterrâneos, quer nos fazer perceber a solidarização do homem com os ritmos cósmicos, abolindo assim os “limites do ‘fragmento’ que é o homem no seio da sociedade e no meio do cosmos e a sua interação (...) numa unidade mais vasta: a sociedade, o universo”.⁴²

⁴¹ DAROS, op. cit., p. 36.

⁴² ELIADE, “A estrutura dos símbolos”..., op. cit., p. 368.

2.3.1 – A construção segundo um apurado espírito de geometria

Para compor um romance enciclopédico, um romance “como método de conhecimento, e principalmente como rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo”,⁴³ aceitando o desafio de tecer em conjunto, como faz o tecelão, textos vertiginosos e ramificados que fazem do livro uma “máquina de multiplicar as narrações”,⁴⁴ é necessário do autor um apurado raciocínio dedutivo, um pensamento guiado pela exatidão.

Um dos postulados da obra potencial é o encorajamento à descoberta, não pensando no texto como um enigma a ser decifrado, mas como um organismo a ser desenvolvido através da relação com outros textos, estabelecendo anáforas com “o poder de corresponder a menções anteriores, posteriores ou exteriores, a outros pontos do texto (ou de outro texto)”.⁴⁵ O leitor é constantemente convidado, solicitado, a fazer uso da imaginação para que as riquezas secretas da obra se mostrem nesta exploração. Ainda que a potencialidade gravite num campo minado de incertezas, de sentidos que vêm a se constituir com a ajuda do intérprete, isso não significa que o romance seja construído sem rigor, fora da esfera das regras fixas:

Je partageais avec l’Oulipo plusieurs idées et prédilections: l’importance des contraintes dans l’oeuvre littéraire, l’application méticuleuse de règles du jeu très strictes, le recours aux procédés combinatoires, la création d’oeuvres nouvelles en utilisant des matériaux préexistants. L’Oulipo n’admet que des opérations conduites avec rigueur, dans la confiance que

⁴³ CALVINO, *Seis propostas ...*, op. cit p. 121.

⁴⁴ *Idem*, p. 135.

⁴⁵ BARTHES, Roland. *S/Z* — uma análise da novela *Sarrasine* de Honoré de Balzac. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992, p. 42.

la valeur poétique peut se dégager de structures extrêmement contraignantes.⁴⁶

A princípio, a idéia de narrativas geométricas, calculadas parece opor-se às narrativas fantásticas, mas essa polaridade é falsa, pois o discurso subjetivo também é inseparável da lógica matemática, e esta pode também resultar numa riqueza inventiva. Vimos no capítulo 2 que para Perec, a construção de um romance baseado em regras fixas não sufoca a liberdade narrativa, mas a estimula. Perec defende o princípio da precisão, das regras fixas, como uma condição para a construção da obra fundada no princípio da liberdade. Também Calvino mostra uma predileção pela exatidão, pelo rigor de uma idéia matemática, afirmando que “para se alcançar a imprecisão desejada, é necessário a atenção extremamente precisa e meticulosa (...) na composição de cada imagem, na definição minuciosa dos detalhes, na escolha dos objetos, da iluminação, da atmosfera”.⁴⁷ Para ele, uma obra literária que segue o princípio da exatidão é um projeto

- a) bem definido e calculado;
- b) que evoca imagens visuais nítidas, incisivas e memoráveis;
- c) que seleciona uma linguagem precisa capaz de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação.

Essa postura de Calvino diante da obra, um projeto a ser definido e calculado, vem reforçar uma das premissas que se lançou no início da tese a respeito dos fundamentos da obra hipertextual. Argumentou-se que para uma criação literária ser considerada como hipertexto, ela precisa ser organizada pelo seu idealizador segundo alguns princípios que

⁴⁶ CALVINO, Italo. In BENABOU, Marcel. “Si par une nuit d’hiver un oulipien”. Revista *Magazine littéraire* n. 274, Paris, Fevereiro, 1990, p.44.

⁴⁷ CALVINO, op. cit., *Seis propostas...*, p. 75.

permitem ao leitor ser um participante, co-autor da obra. Nesse sentido, a hipertextualidade da obra dependeria também desse projeto do autor.

As cidades invisíveis inscreve-se no horizonte da técnica, resultado de um apurado espírito de geometria, uma rigorosa precisão de construção. Ao abrir o livro, o leitor observa que as narrativas são agrupadas em onze blocos. Cada bloco apresenta cinco cidades, perfazendo um total de 55. Esta estrutura, a princípio rígida, estabelece fronteiras entre os grupos e nos faz perceber um fio condutor entre as narrativas de um mesmo bloco, mas não só entre elas. Existe ao mesmo tempo uma interconectividade entre as cidades e uma independência estrutural; elas podem ser deslocadas dentro da obra e a leitura pode ser iniciada por Berenice ou por Diomira, sem prejuízo de compreensão. Ou ainda, o leitor pode experimentar ler somente a narração do diálogo entre Marco Polo e o Grande Khan, ignorando o relato das cidades. Outro percurso seria a leitura apenas dos relatórios de Marco Polo sobre as cidades, iniciando-a por onde achar melhor. Temos ainda a sugestão de leitura obedecendo um princípio, meio e fim. Se o leitor optar por essa última alternativa, pode se frustrar diante de parágrafos inteiros repetidos, os quais o fazem regredir na narrativa, mesmo porque o veneziano Marco Polo entrecorta sucessivas vezes seu discurso com o do Grande Khan e com a descrição das cidades. Compõe-se, assim um romance interrompido. E ao chegar nas últimas páginas, a surpresa: não há um fim; a última narrativa não encerra o sentido da história, mas remete a outras narrativas num processo circular, como o do palíndromo, num tempo compreendido de forma cíclica. Assim, como histórias avulsas a qualquer enredo, estas vão se somando e tecendo paulatinamente um fio que atravessa todo o romance, da primeira a última página.

A cada relato encontramos uma descrição que prima pela exatidão e revela ao mesmo tempo a criatividade pela escolha do léxico, dos temas, dos espaços utópicos, dos

elementos fantásticos que compõem a estrutura narrativa. Assim, por trás da vaguidade de muitas das informações que detonam e recriam os limites geográficos e o tempo do relógio, há a categorização das cidades, o rigor das classificações, a sistematização dos nomes, a seleção de símbolos, enfim, a organização de um projeto literário.

A literatura, mesmo enquanto laboratório de idéias, sujeita às inserções dos leitores, adquirindo um estatuto de obra aberta ou em movimento, também é resultado de um feixe de princípios, de regras fixas. O texto não é só fonte de inspiração, provocação, mas modelo de organização. O soneto é um exemplo de estrutura textual organizada segundo uma combinatória sistematizada de sentidos; ele existe quando sustenta uma composição poética de 14 versos, composta por dois quartetos e dois tercetos ou em três quartetos e um distico.

Escrever ou ler um hipertexto exige uma atitude criativa, mas também de lógica, pois é necessário “hierarquizar e selecionar áreas de sentido, tecer ligações entre essas zonas, conectar o texto a outros documentos, arrimá-lo a toda uma memória que forma como que o fundo sobre o qual ele se destaca e ao qual remete”.⁴⁸ Também o leitor possui a necessidade de planificar e sistematizar sua leitura. Mesmo quando esta é entendida como um ato de invenção, construção de sentidos, é necessário que o leitor se submeta a um processo de organização desse universo de possibilidades que o texto expõe. E desnudar os esquemas textuais do texto não significa privilegiar esse tipo de agenciamento em detrimento da produção de subjetividades.

⁴⁸ IÉVY, Pierre. *O que é virtual?* Tradução Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 37.

2.3.2 – O cratilismo do texto literário

Recém-chegado e ignorando totalmente as línguas do Levante, Marco Polo só podia se exprimir extraindo objetos de suas malas: tambores, peixes salgados, colares de dentes de facoqueros e, indicando-os com gestos, saltos, gritos de maravilha ou de horror, ou imitando o latido do chacal e o pio do mocho.⁴⁹

Marco Polo é um informante que desconhece a língua dos Levantes e por isso necessita dominar a linguagem dos símbolos, descobrindo uma forma de falar as coisas que viu e sentiu. Ele inventa formas de representação das cidades associando aos seus gestos, gritos, saltos, pantominas, objetos que as referenciam. Ele identifica o “querer dizer” com objetos, um elmo, uma concha, um coco, um leque, plumas de avestruz, zarabatanas, quartzos. Uma linguagem que não leva vantagem sobre a palavra falada, mas aponta para a coexistência de linguagens várias, verdadeiras charadas que exigiam do Grande Khan a atenção para a tradução, o ato de interpretar.⁵⁰ Essas imagens se enraízam de imediato em sua memória e despertam-lhe o prazer; são realizações que derivam do espírito e o fazem rememorar um mundo talhado de formas incomuns, algo semelhante ao gozo que sente o leitor diante do texto.⁵¹

Marco Pólo substitui a palavra pelo objeto, e estes têm o poder de suscitar significados, de acordar a imaginação produtiva do Grande Khan. A relação entre estes objetos e os lugares visitados era incerta: “nunca [se] sabia se Marco queria representar uma aventura ocorrida durante a viagem, uma façanha do fundador da cidade, a profecia de

⁴⁹ CALVINO, *As cidades...*, op. cit., p. 41.

⁵⁰ O texto “é o espaço em que nenhuma linguagem leva vantagem sobre outra, em que as linguagens circulam (conservando o sentido circular do termo)”. BARTHES, “Da obra ao texto”..., op. cit., p. 78.

⁵¹ “O texto está ligado ao gozo, isto é ao prazer sem separação”. Id. *Ibid.*

um astrólogo, um rébus ou uma charada para indicar um nome”.⁵² A significação de cada objeto está, portanto, em cada um de nós e não necessariamente ligada a um objeto, assim como cada cidade está fisicamente inscrita em nós, como resultado de nossos hábitos humanos.

Mesmo após o veneziano aprender a língua dos tártaros, Kublai Khan, ao ouvi-lo, continuava a fazer associações mentais entre os objetos outrora trazidos pelo veneziano e as novidades acerca das cidades; “cada notícia a respeito de um lugar trazia à mente do imperador o primeiro gesto ou objeto com o qual o lugar fora apresentado por Marco”.⁵³ Para representar o pensamento, tanto o Grande Klan como Marco Polo substituem continuamente as palavras pelos objetos; a linguagem escolhida para traduzir a profundidade dos pensamentos não é a fala: “se quisermos compreender a linguagem em sua operação de origem, teremos de fingir nunca ter falado, submetê-la a uma redução sem a qual ela nos escaparia mais uma vez, reconduzindo-nos àquilo que ela nos significa, *olhá-la* como os surdos olham aqueles que estão falando, comparar a arte da linguagem com as outras artes de expressão, tentar vê-la como uma dessas artes mudas”.⁵⁴ Assim, “o novo dado ganhava um sentido daquele emblema e ao mesmo tempo acrescentava um novo sentido ao emblema”.⁵⁵

A significação dos objetos trazidos por Marco Polo brota de uma motivação intrínseca e natural, alheia a normas, retomando o problema do cratilismo: “ce grand mythe séculaire qui veut que le langage imite les idées et que contrairement aux précisions de la

⁵² CALVINO, *As cidades...*, op. cit., p. 26.

⁵³ *Idem*.

⁵⁴ MERLEAU-PONTY, op. cit., p.47.

⁵⁵ CALVINO, *As cidades...*, op. cit., p. 26.

science linguistique, les signes soient motives”.⁵⁶ O diálogo *Crátilo* de Platão discute a relação entre as palavras e as coisas que elas denominam, considerando ainda aquilo que determina a atribuição de sentidos à linguagem. Para Crátilo essa relação se institui de forma natural enquanto para Demócrito essa relação se baseia no estabelecimento de uma convenção, o que estabelece a arbitrariedade do signo lingüístico.

Essa passagem pode ser lida como uma contestação da convencionalidade do sinal lingüístico, um sistema carente, que não consegue exprimir a intensidade de certos sentidos encantatórios. Mas o que nos interessa de fato é enfatizar que a escrita se caracteriza como um sistema de correlações não só de textos que subjazem o texto, mas como resultado de correlações com motivações (textualidades) externas e internas. Existe, portanto uma vinculação intrínseca e natural entre o significante e a realidade (contexto), que torna-se uma motivação externa ao significado. Esse laço de motivação externa é importante no estabelecimento de uma identidade, principalmente no campo poético, porque a relação entre as palavras e as coisas brota também de sensações que extrapolam o campo conceitual dos signos lingüísticos.

Ao observar o tabuleiro de xadrez de Kublai Khan, Marco Polo revela uma leitura só percebida pelos sentidos: pelo nó do tabuleiro de madeira, ele percebe que um broto tentou despontar mas que a geada tolheu sua vontade. Um outro poro, mais largo, revela em sua visão que uma larva de lagarta provavelmente ali tenha se alojado. Um mundo miúdo e prolífero é descoberto em meio à lógica e à razão que geralmente relacionamos ao tabuleiro. Kublai se abismava com “a quantidade de coisas que se podia tirar de um

⁵⁶ BARTHES, Roland. *Le degré zero de l'écriture suivi de nouveaux essais critiques*. Paris: Seuil, 1972, p. 134.

pedacinho de madeira lisa e vazia”.⁵⁷ Essa matéria filosófica é a matéria movente, a parte não física das palavras, o significante que verte das motivações externas ao signo.

Alguns teóricos do hipertexto em meio eletrônico ressaltam que as motivações na composição do significado na textualidade literária, entendidas agora como o aspecto não verbal do texto, são enfatizadas nas narrativas hipertextuais em meio eletrônico, porque neste, o plano da sonoridade e o da visualidade fazem parte da fisicalidade dos significantes:

The visual appearance of the text assumes a new status in hypertext systems. By integrating the currently separate worlds of pictures and words, hypertext exposes our western cultural bias towards information which can be measured by pages and paragraphs comprised of words. Writers have internalized the belief that verbal information is more valuable than non-verbal information, and that nonverbal elements are the business of publishers, designers and printers, not of writers. Much more than word processing, however, hypertext demands that writers pay careful attention to the non-verbal.⁵⁸

A utilização por Marco Polo de objetos para contar suas experiências pode nos ajudar a desmistificar essa concepção do texto impresso como um sistema que pouco explora o aspecto não-verbal. Os objetos que Marco Polo extrai de sua mala são como uma ferramenta de navegação básica, ou um sistema de ícones como aqueles dos aplicativos hipermediáticos que também orientam a navegação. Lucia Leão chama a atenção para alguns experimentos poéticos que “ocultam esses botões e oferecem ao leitor o desafio da descoberta de como interagir com o aplicativo”,⁵⁹ responsáveis muitas vezes por um alto grau de entropia na obra. O hipertexto impresso se utiliza desse sistema de ocultação de ícones: cada peça trazida dos confins pelo veneziano é um ícone que aponta sentidos, um

⁵⁷ CALVINO, *As cidades...*, op. cit., p. 122.

⁵⁸ SNYDER, Ilana. *Hypertext: the electronic labyrinth*. New York: New York University Press, 1997.

⁵⁹ LEÃO, op. cit., p. 28.

sinal que pode orientar o leitor a prosseguir no espaço labiríntico em que ele se encontra no processo de leitura.

Com relação à atribuição de sentido a esses objetos, o Grande Khan não lança mão de significações já prontas, mas se aprimora na técnica da combinatória de sentidos, e a motivação entre significante e significado obedece a vontade do intérprete. A necessidade de se falar através das coisas expõe o quanto as operações expressivas entre pensamento e linguagem podem variar e depender da comunicação intercorporal. É como se ao olhar para o objeto o Grande Khan desse vazão a um “pensamento falante”,⁶⁰ pois para ele os objetos são uma linguagem que se deixa construir e desconstruir pelo pensamento. Os objetos trazidos por Marco Polo produzem em Kublai Khan uma ressonância de sentidos múltiplos e na próxima narrativa do veneziano, independente da linguagem usada, é dos objetos que o imperador se lembra: uma lembrança colhida como repercussão: “na ressonância, ouvimos o poema, na repercussão nós o falamos, pois é nosso. A repercussão opera uma revirada do ser”.⁶¹ E nesse sentido, o eixo ressonância-repercussão faz também do leitor/ouvinte um produtor de suas próprias histórias.

Os objetos são a fonte dos seus pensamentos, eixos secretos, abertura para a outra extremidade do mundo sensível, o universo invisível, um falar além das coisas já ditas. As palavras deixam de ser o único meio para o pensamento se manifestar e proliferar, pois nossa capacidade de absorção através da percepção transcende o mundo das palavras. Em torno dos objetos se constrói um conjunto aberto de significações, concebendo-se uma galáxia que nem sempre define a relação final do signo com o sentido:

⁶⁰ MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, p. 18.

⁶¹ BACHELARD, *op. cit.*, p. 9.

Nem sempre as relações entre os diversos elementos da narrativa resultavam claras para o imperador; os objetos podiam significar coisas diferentes: uma fâretra cheia de flechas ora indicava a proximidade de uma guerra, ora uma abundância de caça, ou então a oficina de um armeiro; uma ampulheta podia significar o tempo que passa ou que passou, ou então a areia, ou uma oficina em que se fabricavam ampulhetas.⁶²

Merleau-Ponty nos fala que “a gênese do sentido nunca está terminada”,⁶³ porque não podemos ignorar que existe uma opacidade da linguagem que se relaciona com a nossa forma de lidar com o sentido, a qual depende da interação dos signos com o leitor, de sua verdade, a qual depende do olhar que a examina:

No próprio momento em que a linguagem enche nossa mente até as bordas, sem deixar o menor espaço para um pensamento que não esteja preso em sua vibração, e exatamente na medida em que nos abandonamos a ela, a linguagem vai além dos ‘signos’ rumo ao sentido deles. E nada mais nos separa desse sentido: a linguagem não *pressupõe* a sua tabela de correspondência, ela mesma desvela seus segredos, ensina-os a toda criança que vem ao mundo, é inteiramente mostração. Sua opacidade, sua obstinada referência a si própria, suas retrospecções e seus fechamentos em si mesma são justamente o que faz dela um poder espiritual: pois torna-se por sua vez algo como um universo capaz de alojar em si as próprias coisas — depois de as ter transformado em sentido das coisas.⁶⁴

Como ler equivale a construir o sentido que nos habita, recorrer aos objetos quando se necessita descrever uma cidade é uma forma de reviver dinamicamente o caminho percorrido, é refazer o percurso que compõe o espaço mental. E sempre que Marco Polo inicia a narração de uma de suas viagens, os objetos emergem na consciência de Kublai como um produto do coração.

⁶² CAI.VINO, *As cidades...*, op. cit., p. 41.

⁶³ MERLEAU-PONTY, op. cit., p. 42.

⁶⁴ Idem, p. 43.

2.4 – Cidades virtuais

Num exercício de construção “para além das coisas já ditas ou já vistas”,⁶⁵ para atribuir ao texto uma potência diabólica e uma fecundidade ilimitada que permita ao leitor escapar das visões de um mundo dominado pelas dicotomias do espírito cartesiano, Calvino, obedecendo ao seu abençoado demônio busca, pelo viés do fantástico, o “sentido nascente na borda dos signos”⁶⁶ de que nos fala Merleau-Ponty, que gera uma conversação imaginária e frutuosa entre obra, leitor e autor. É interessante notar que os objetos dessa ficção, as cidades, agem, metamorfoseiam-se, têm vida, não são inanimados. Dilatando os limites do fantástico, Marco Polo descreve as cidades não como objetos imóveis, mas como seres vivos que se proliferam, se alargam e se ajustam. Seu discurso desestratifica “le monde de référence’ auquel ce procédé devait conférer une lisibilité perdra de sa consistance, de sa ‘nécessité’”.⁶⁷

Calvino confessa em seu artigo “La galerie de nos ancêtres”: “le roman historique ne m’intéressait pas (encore)”,⁶⁸ justificando a opção por produzir uma narrativa enciclopédica cujo universo é composto por criaturas e lugares mágicos. Não se trata de ter de um lado o referente e de outro seu substituto, pois as cidades não encontram seus espelhos no mundo real; elas se desenvolvem dentro de um contexto bastante utópico, construindo imagens que têm existência apenas nos limites do fantástico: “Le fait est que nombre de mes nouvelles ne se situent en aucun lieu repérable. (...) pour moi les processus

⁶⁵ Idem, p. 53.

⁶⁶ Idem, p. 41.

⁶⁷ DAROS, op. cit., p. 40.

⁶⁸ In *Magazine Littéraire*, n. 274, Paris, février, 1990; p. 35.

de l'imagination suivent des itinéraires qui ne coïncident pas toujours avec ceux de la vie".⁶⁹

O leitor encontra-se integrado a uma poética que o convida a olhar o mundo sob uma outra ótica, uma lógica que opera com a imagem do conhecimento como algo constituído de uma multiplicidade de contribuições capaz de transmutar e de acolher a abundância. São sugestões que excedem o território do realismo e que, ao se lançarem a um contexto utópico, criam cidades situadas em lugares impossíveis, um lugar virtual, como Otávia, cidade-teia-de-aranha, situada no vazio, num "precipício no meio de duas montanhas escarpadas",⁷⁰ que se mantém "ligada aos dois cumes por fios e correntes e passarelas".⁷¹

Logo que iniciamos o romance, percebemos a forma de composição fantástica das cidades. Evocando o mito de Proteu, símbolo da imprecisão, Calvino constrói uma narração que provoca a todo instante um olhar de espanto, não só por seus mistérios e segredos subterrâneos, mas principalmente pelo halo de indeterminação, imagens fugidias, que as envolvem. As cidades se apresentam interconectadas, cada uma possui uma potência para lembrar a outra, gerá-la, completá-la, logo são possuidoras de uma potência virtualizante. Por exemplo, entre Zoé e Pentasiléia existe uma conexão pela indeterminação geográfica: ambas não apresentam rotas de acesso, estradas de entrada ou de saída. Em Pentasiléia "você avança por horas e não sabe com certeza se já está no meio da cidade ou se permanece do lado de fora".⁷² E Zoé oferece um quadro similar, pois nela "o viajante anda

⁶⁹ CALVINO, Italo. "La formation d' un écrivain". Entrevista concedida a Maria Corti, publicada na revista *Magazine Littéraire*, n. 274, Paris, fevereiro, 1990. p. 21.

⁷⁰ CALVINO, *As cidades...*, op. cit., p. 71.

⁷¹ Idem.

⁷² Idem, p. 142.

de um lado para o outro e enche-se de dúvidas: incapaz de distinguir os pontos da cidade, os pontos que ele conserva distintos na mente se confundem”.⁷³ Quando o leitor estabelece essa conexão mental, quando ele opera o ato de atribuir sentidos, ele produz uma atualização que encaminha o texto a um leque de possibilidades:

As cidades descritas surgem sempre situadas num não-lugar, num espaço que não pode ser cartografado, o que reafirma a potência virtual do texto: “ao se transporem seis rios e três cadeias de montanhas surge Zora, cidade que quem viu uma vez nunca mais consegue esquecer”.⁷⁴ É o resultado de sua tendência maneirista que o faz mestre da fantasia, da arte visionária, explorando e sondando territórios diversos, empregando expressões poéticas para criar situações mágicas. Segundo Giudice,

La veine de Calvino était celle du *maniérisme*, non pas dans le sens négatif d’art maniéré qu’il acquit à partir du dix-septième siècle, mais dans le sens plus ancien qu’il eut chez les Grecs d’art de la *phantasia* (c’est-à-dire, littéralement ‘visionnaire’) opposé à l’art de la *mimesis*, c’est-à-dire naturaliste. (...) C’est le sentiment d’une ‘extériorité’, de l’être externe des mots aux choses; c’est le sentiment d’une non coïncidence entre mots et choses, entre vision et réalité, ou mieux d’une coïncidence ‘augurable’, que l’on recherche, à travers le caractère rituel de l’alphabet, de la langue, des structures narratives.⁷⁵

Um texto que se constrói desviando-se da verdade, estabelecendo uma “abundância de morfemas dilatatórios: *o engodo* (espécie de desvio deliberado da verdade), *o equívoco* (mescla de verdade e de engodo que frequentemente, limitando o enigma, contribui para encorpá-lo), *a resposta parcial* (que apenas irrita a espera da verdade), *a resposta suspensa* (parada afásica da revelação) e *o bloqueio* (constatação de insolubilidade)”.⁷⁶ Esse jogo

⁷³ Idem, p. 34.

⁷⁴ Idem, p. 19.

⁷⁵ GIUDICE, Daniele Del. “Un écrivain diurne”. Revista *Magazine Littéraire*, n. 274, Paris, fevereiro, 1990. p. 28.

⁷⁶ BARTHES, S/Z..., op. cit., p. 105.

estrutural estabelece uma pausa no discurso mantendo o enigma sempre em construção, protelando sua solução, uma forma de manter a dinâmica da narrativa:

(Polo) Pode ser que os terraços deste jardim só estejam suspensos sobre o lago das nossas mentes...

(Kublai) E por mais longe que as nossas atribuladas funções de comandante e de mercador nos levem, ambos tutelamos dentro de nós esta sombra silenciosa, esta conversação pausada, esta tarde sempre idêntica.⁷⁷

A construção de uma narrativa com elementos atados à invenção e à imaginação é usada em muitas épocas não somente por aumentar os pontos porosos e de perfuração da obra, mas também como mecanismo de contestação. Uma produção de subjetividades que escapa ao controle dos dispositivos de poder e de saber que normalmente cerceiam a produção do escritor, configurando-se uma modalidade de subjetividade como “quelque chose essaie de sortir du silence, de signifier à travers le langage, comme des coups frappés contre les murs d’une prison,”⁷⁸ que denotam a vontade de esquivar-se dos rolos compressores desses dispositivos coercitivos. A subjetividade para Félix Guattari

permanece hoje massivamente controlada por dispositivos de poder e de saber que colocam as inovações técnicas, científicas e artísticas a serviço das mais retrógradas figuras da sociabilidade. E, no entanto, é possível conceber outras modalidades de produção subjetiva — estas processuais e singularizantes. Essas formas alternativas de reapropriação existencial e de autovalorização podem tornar-se, amanhã, a razão de viver de coletividades humanas e de indivíduos que se recusam a entregar-se à entropia mortífera, característica do período que estamos atravessando.⁷⁹

Toda essa construção da obra literária calcada na subjetividade nos encaminha para repensar a natureza da imagem virtual sem sustentação maquínica, tendo apenas como

⁷⁷ CALVINO, *As cidades...*, op. cit., p. 109.

⁷⁸ CALVINO, Italo. “Monde écrit et monde non-écrit”. Revista *Europe* (Italo Calvino), n. 815, Paris, março, 1997, p.119.

⁷⁹ GUATTARI, Félix. “Da produção da subjetividade”. In PARENTE (org.), op. cit., p. 190-192.

suporte a memória visual e mental; “o virtual só eclode com a entrada da subjetividade humana no circuito, quando num mesmo movimento surgem a indeterminação do sentido e a propensão do texto a significar, tensão que uma atualização, ou seja, uma interpretação, resolverá na leitura”.⁸⁰

A questão do virtual é importante e aqui é colocada “porque ela remete às ligações que se estabelecem entre linguagem e mundo,”⁸¹ principalmente numa literatura como a de Calvino, na qual o escritor “passe une grande partie de ses heures de veille dans un monde spécial, un monde fait de lignes horizontales où les mots se succèdent un à un, où chaque phrase et chaque alinéa occupent une place déterminée: un monde qui peut s’avérer très riche, peut-être encore plus riche que le monde non-écrit, mais qui requiert cependant une accommodation particulière pour s’y orienter”.⁸²

Diomira, Isidora, Dorotéia, Zaíra, Anastácia, Zirma, Isaura, Maurília, Zoé, Zenóbia e tantas outras são exemplos de cidades que escapam do controle do olhar aferidor e oferecem surpresas constantes a todos os sentidos. Suas ruas e vielas nunca podem ser fixadas no papel, sendo comparadas por Marco Polo aos “caminhos das andorinhas, que cortam o ar acima dos telhados, perfazem parábolas invisíveis com as asas rígidas, desviam-se para engolir um mosquito, voltam a subir em espiral rente a um pináculo, sobranceiam todos os pontos da cidade de cada ponto de suas trilhas aéreas”.⁸³ Esse processo de comunicação onírica, essa incorporação de elementos fantásticos num espaço utópico, virtual, é resultado de uma literatura “projetée lors d’elle-même pour pouvoir

⁸⁰ LEVY, op. cit., *O que é o virtual?*, p. 40.

⁸¹ DENTIN, Serge. “O virtual nas ciências”. In PARENTE, André (org.). *Imagem Máquina; a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993, p. 135.

⁸² CALVINO, *Monde écrit...*, op. cit., p. 112.

⁸³ CALVINO, *As cidades ...*, op. cit., p. 84.

parler le monde, autotéliquement tournée vers son dedans pour pouvoir être; géométriquement située dans un lieu impossible, un lieu virtuel, 'entre les deux', u-topique exactement".⁸⁴

E comendo esse "lugar virtual", muitas das cidades se vêem refletidas, duplicadas ou triplicadas, revelando a veia visionária dessa composição, bem como o espaço potencialmente dinâmico das páginas escritas. Histórias como a de Olinda, que vê brotar em seu interior sempre uma nova Olinda, que cresce em círculos concêntricos, aumentando a cada ano sua circunferência, Olindas despontando uma dentro da outra, guardando também as Olindas vindouras que despontarão posteriormente:

as velhas muralhas se dilatam levando consigo os bairros antigos, ampliados, mantendo as proporções sobre um horizonte mais largo nos confins da cidade; estes circundam os bairros um pouco menos velhos, também maiores no perímetro mas afinados para ceder lugar aos mais recentes que fazem pressão de dentro para fora; e assim por diante até o coração da cidade: uma Olinda inteiramente nova que em suas dimensões reduzidas conserva os traços e o fluxo de linfa da primeira Olinda e de todas as Olindas que despontaram uma de dentro da outra; e no meio desse cercado mais interno já despontam — mas é difícil distingui-las — as Olindas vindouras e aquelas que crescerão posteriormente.⁸⁵

Esse exercício de descrições exclui qualquer casualidade, mostrando-se liberto de quaisquer exigências da verossimilhança. A palavra é vista como uma possibilidade latente que opera com significados virtuais. Segundo Lévy, "o virtual, rigorosamente definido, tem somente uma pequena afinidade com o falso, o ilusório ou o imaginário. Trata-se, ao

⁸⁴ DAROS, Philippe. "Les parcours d'écriture - du modèle du conte à l'hyperréalisme fragmenté des dernières années, l'itinéraire romanesque d'Italo Calvino". Revista *Magazine Littéraire*, n. 274, Paris, fevereiro, 1990, p. 30.

⁸⁵ CALVINO, *As cidades...*, op. cit., p. 119-120.

contrário, de um modo de ser fecundo e poderoso, que põe em jogo processos de criação, abre futuros, perfura poços de sentido sob a platitude da presença física imediata”.⁸⁶

Entretanto, se observarmos a origem latina da palavra, *virtus*, também apontada por Lévy, a qual significa força, potência, perceberemos que existe uma relação estreita entre o virtual e a atividade imaginária, principalmente se atentarmos para uma de suas principais modalidades, o despreendimento do aqui e do agora. Uma despregadura do tempo que é trabalhada a todo instante em *As cidades invisíveis*, como na descrição de Zaíra, uma

cidade [que] se embebe como uma esponja dessa onda que refluí das recordações e se dilata. Uma descrição de Zaíra como é atualmente deveria conter todo o passado de Zaíra. Mas a cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos pára-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras.⁸⁷

Além disso, se considerarmos que a escrita dessincroniza e deslocaliza — pois as mensagens são recebidas fora do contexto em que foram produzidas, num espaço e tempo diferentes —, podemos encontrar nela a característica virtualizante dos textos digitais. Os textos poéticos em ambientes informatizados são designados como virtuais porque existem na memória dos computadores e não possuem existência material. Para Barbosa, texto virtual “é um texto em potência que contém o programa genético das obras a gerar”.⁸⁸ Barbosa se refere aqui à Literatura Gerada por Computador, uma estrutura combinatória aberta, do tipo helicoidal, uma arte combinatória que aparentemente não obedece a nenhuma lei, regendo-se pela casualidade mecanicista, onde o computador se utiliza de uma

⁸⁶ LÉVY, *O que é virtual?* op. cit., p. 12.

⁸⁷ CALVINO, *As cidades...*, op. cit., p.14-15.

⁸⁸ BARBOSA, *A renovação...*, op. cit.

constelação de palavras dadas e as dispersa na estrutura de um repertório determinado, movimentando-as independentemente do autor.

Para Balpe texto virtual “é uma estrutura literária associada a um motor informático que a põe a funcionar. E o autor institui-se, por conseguinte, em ‘meta-autor’”.⁸⁹ Também Balpe se refere à Literatura Gerada por Computador, essa nova forma de texto nascida com o surgimento das tecnologias digitais, que engendra automaticamente textos em função da interação do leitor. Ao diferenciar o texto impresso do digital, Snyder cita a virtualidade como uma característica que os distingue, detendo-se apenas no aspecto físico do texto. Para ela, a imaterialidade do texto digital é suficiente para conceituá-lo como virtual, uma postura que considera apenas o significante, a parte física, e não leva em consideração a parte imaterial das palavras, seu significado:

Although the letters on the screen look like those on pages, they are in fact ‘the temporary, transient representations of digital codes stored in a computer’s memory’ (Landow, 1993:7). In other words, texts on the screen are ‘virtual’ in the sense that they are perceived to be different from what they really are. Unlike the printed text, which can be held, the electronically produced virtual text is abstract; it is always ‘a simulacrum for which no physical instantiation exists’ (Landow, 1994:6). ‘Virtuality’ represents a new mode of existence that is neither actual nor imaginary but a simulated existence resulting from computation.⁹⁰

Mas o texto virtual pode ser entendido também como um território além da informática, “fora-da-lei,”⁹¹ que alarga nosso campo de observação no decorrer da leitura, pois “la parole relie la trace visible à la chose invisible, à la chose absente, à la chose

⁸⁹ In BARBOSA, *A renovação...*, op. cit.,

⁹⁰ SNYDER, op. cit.

⁹¹ “O virtual é entendido como um para além do real, um domínio fora-da-lei”. DENTIN, Serge. “O virtual nas ciências”. In PARENTE (org.), op. cit., p. 135.

désirée ou redoutée, comme une fragile passerelle jetée sur le vide”.⁹² Lévy, diferentemente de Snyder, considera todo texto como “um objeto virtual, abstrato, independente de um suporte específico. Essa entidade virtual atualiza-se em múltiplas versões, traduções, edições, exemplares e cópias. Ao interpretar, ao dar sentido ao texto aqui e agora, o leitor leva adiante essa cascata de atualizações”.⁹³ Platão, em “Fedro”, fazendo uma apologia à oralidade e uma crítica severa à escrita, também trata o texto como uma virtualidade:

O uso da escrita, Fedro, tem um inconveniente que se assemelha à pintura. Também as figuras pintadas têm a atitude de pessoas vivas, mas se alguém as interrogar conservar-se-ão gravemente caladas. O mesmo sucede com os discursos. Falam das coisas como se as conhecessem, mas quando alguém quer informar-se sobre qualquer ponto do assunto exposto, eles se limitam a repetir sempre a mesma coisa. Uma vez escrito, um discurso sai a vagar por toda parte, não só entre os conhecedores mas também entre os que o não entendem, e nunca se pode dizer para quem serve e para quem não serve.⁹⁴

A citação de Platão celebra a constante revitalização e ao mesmo tempo o anonimato do discurso: ele “sai a vagar por toda parte” numa metástase diegética, formando uma cartografia refratária ao todo. À medida em que o texto passa “de boca em boca” ou “de mãos em mãos”, sem que se possa “dizer para quem serve e para quem não serve”, a escrita desenvolve seu potencial de engendrabilidade e de dinamicidade, constituindo-se assim um texto virtual, porque a partir de um texto primeiro, original, passou-se a acolher diversas interpretações, ampliando-o, conectando-o a outros textos, todos frutos de diegeses individuais, que somadas formam uma “coletividade pensante”. Cada passagem do texto

mantêm entre si virtualmente uma correspondência, quase que uma atividade epistolar, que atualizamos de um jeito ou de outro, seguindo ou

⁹² CALVINO, In BELPOLITI, Marco. “Le clair miroir de l’esprit”. *Revista Europe*, n. 815, Paris, março 1997, p. 90.

⁹³ LÉVY, op. cit., p.35.

⁹⁴ PLATÃO. *Diálogos: Banquete e Fedro*. Tradução Jorge Paleikat. Rio de Janeiro: Ediouro [s.d.]. p. 179.

não as instruções do autor. Carteiros do texto, viajamos de uma margem à outra do espaço do sentido valendo-nos de um sistema de endereçamento e de indicações que o autor, o editor, o tipógrafo balisaram. Mas podemos desobedecer às instruções, tomar caminhos transversais, produzir dobras interditas, estabelecer redes secretas, clandestinas, fazer emergir outras geografias semânticas.⁹⁵

Compartilhando dessa concepção de virtual vimos observando que *As cidades invisíveis* possui uma característica virtualizante, mas acrescentamos que essa característica se firma principalmente por sua criação fantástica (acentuada pelo tempo e pelo espaço sagrados) e por sua hipertextualidade.⁹⁶ Uma virtualidade textual que se estabelece (a) pela escrita, como um projeto que se filia ao romance fantástico, o qual permite um descolamento do real; e (b) pela leitura, ou seja, pelas relações que o leitor opera, as quais alimentam o texto provocando um sistema que engendra automaticamente outros textos.

O título da obra já acena para uma potência: cidades que se escondem e não ocupam um espaço determinado, mas virtual. A leitura de cada cidade exige uma investigação sobre o que se encontra ao lado, em volta, atrás ou além das letras, multiplicando suas dimensões através do desejo de conhecimento especulativo e mágico. Se as cidades são ruínas sem fim e sem forma, não é apenas porque nelas formigam erros humanos, mas porque elas são compostas de forma imaterial e porque oferecem janelas para outras leituras.⁹⁷ As cidades do império do Grande Khan são móveis, evanescentes, múltiplas, variadas, sujeitas a

⁹⁵ LÉVY, op. cit., p. 36.

⁹⁶ Assim como o hipertexto eletrônico torna mais visível a intertextualidade (pelos links luminosos), a escrita visionária ou fantástica torna mais possível (ou paradoxalmente visível) a virtualidade.

⁹⁷ As expedições de Marco Polo, travessias de regiões e de mundos virtuais, promovem moradas especulativas da filosofia. As cidades são moldadas sobre uma sustentação que indica uma profundidade. Na leitura, elas revelam seus estratos: entre eles, o alegórico, o filosófico, o mágico, o simbólico, todos dispostos de modo combinado e entrelaçado. Sua voz anuncia a existência de um cosmo inconstante, geralmente despercebido por aqueles que se deixam contagiar somente pelo que o olhar capta. Marco Polo além de navegador é observador do mundo e desvelador de emblemas; são vários os mundos que integram o romance. Ele representa o homem em seu desejo de ir e vir de um lugar a outro, e seu papel é mostrar a mutabilidade do universo.

combinações aleatórias que modificam o estatuto de território. Elas se constroem em diferentes extensões e profundidades, elas se esfacelam e se reconstroem, pois são representações transitórias da memória humana, e na leitura elas se revelam diferentes do que elas realmente são, um simulacro para o qual não existe instância física.

Sua significação é difícil de localizar: estará na memória do escritor, na conexão estabelecida pelo leitor, no banco de dados do dicionário, em seu aspecto físico? Como localizar seus sentidos, selecioná-los, apropriá-los aos mais diversos enunciados? A única marca física são as palavras, caracteres gráficos que há muito abandonaram o estatuto de unidades constituídas por grafemas, delimitadas por espaços em branco e/ou sinais de pontuação para assumirem sua carga hipotética. A palavra literária sempre está na perseguição de algo inexplorado, recôndito, ela “associa o traço visível à coisa invisível, à coisa ausente, à coisa desejada ou temida, como uma frágil passarela improvisada sobre o abismo”.⁹⁸

2.4.1 – Um texto caleidoscópico

Marco Belpoliti, em seu artigo “Le clair miroir de l’esprit”,⁹⁹ lembra o texto de Giorgio Manganelli, “Profond en surface”, que trabalha a metáfora do espelho que se reflete dentro de um outro espelho, assim como a literatura dentro da literatura, num processo de exploração metaficcional, colocando um acento na auto-reflexividade da literatura. Belpoliti, por sua vez, argumenta que essa metáfora se acomoda bem às obras de Calvino, por várias razões, entre elas, a de que vivemos num verdadeiro labirinto

⁹⁸ CALVINO, *Seis propostas...*, op. cit., p. 90.

⁹⁹ BELPOLITI, op. cit., p. 95.

desprovido de centro, com seus nós e seus entrelaçamentos, e o espelho reflete a imagem deste mundo prolífico. Também o fervilhar de símbolos que sempre remetem a outros símbolos, construindo uma estrutura móvel, viva, em constante mutação, bem como a invisibilidade de todas as funções que avançam gradualmente e constroem o fundamento de nossas relações sociais e políticas, são, além de outros, elementos que podem ser compreendidos a partir da imagem do espelho, “en tenant compte toutefois du fait que pour Calvino, le miroir dans lequel tout se réfléchit n’est autre que l’esprit”.¹⁰⁰

Cada cidade que compõe o grande mapa do império do Khan é um fragmento, peça de um quebra-cabeça que ao somar-se às outras peças-cidades forma um jogo de espelhos. Moriana é uma cidade que exemplifica esse jogo de espelhos estabelecido pelo confronto de pares opostos. Existe uma Moriana cujas portas são de alabastro transparentes à luz do sol, cujas aldeias são inteiramente de vidro como aquários. E seu avesso, sua face obscura: “uma ampla lâmina enferrujada, pedaços de pano, eixos hirtos de pregos, tubos negros de fuligem, montes de potes de vidro, muros escuros com escritas desbotadas, caixilhos de cadeiras despalhadas, cordas que servem apenas para se enforcar numa trave podre”.¹⁰¹ As cidades invisíveis projetam, através das imagens fractais, mundos que se repetem, se multiplicam, se metamorfoseiam, plenos de pausas e silêncios, conduzindo-nos a um mergulho no caos da aparência, errância por um imaginário cujas imagens variadas não obedecem às leis físicas; como escritos ao vento, são possuidoras de uma virtualidade criadora.

Os fractais constroem uma linguagem geométrica que promove novas figuras, e cada uma delas, somada a sua parceira, gera uma cadeia expressiva, uma relação movente e

¹⁰⁰ Idem.

¹⁰¹ CALVINO, *As cidades...*, op. cit., p. 91.

analógica entre as cidades, pois o espelho dentro da obra repete a história. Fractais e espelhos possuem imagens marchetadas dentro de outras imagens formando uma espécie de livro-labirinto, provocando a expansão, a polissemia. São como mensageiros que anunciam a multiplicação de imagens e com esta a fragmentação de identidades, formando uma produtividade que advém da linguagem simbólica, e que ao mesmo tempo é responsável por nossa imersão nesse mundo virtual, uma navegação que se dá antes de tudo, mentalmente.¹⁰²

Essas cidades-espelhos permitem um desdobramento que lembra a construção hipertextual eletrônica; elas formam uma verdadeira floresta de páginas que se prolongam subterraneamente ou nos arranha-céus. Cidades que permitem a visão de uma dupla polaridade vertical: seus telhados e seus porões. Ao falar de Zembrude, cuja composição dupla depende de quem olha; de Aglaura, que é o resultado das virtudes e dos defeitos proverbiais ditados por seus habitantes (existindo, portanto, duas Aglauras, sendo a segunda que se vê, diferente da primeira, que se descreve); de Valdrada, uma cidade construída de forma perpendicular sobre o lago cujos reflexos projetam uma outra Valdrada, refletida de cabeça para baixo; e de Raissa, cidade infeliz que contém uma cidade feliz; podemos pensar no espelho como retrovisor do mundo: dois campos visuais opostos, frente e trás. O reflexo contém um certo aspecto de ilusão, oferece uma imagem invertida da realidade e possui duas faces sendo uma delas obscura.

O espelho enquanto superfície que reflete possui uma ligação forte com a revelação da verdade, apesar de indicar uma ambigüidade. Essas cidades-espelhos formam um cenário que evoca uma imagem contraditória do universo. Elas fazem nascer de seus

¹⁰² VIRILIO, Paul. "A imagem virtual mental e instrumental". In PARENTE (org.), op. cit., p. 135.

reflexos representações utópicas, e a utopia que procura Calvino é “moins solide que gazeuse: c’est une utopie pulvérisée, corpusculaire, une utopie en suspension”.¹⁰³

A descrição espacial da cidade envolvida nessa esfera de duplicidade é representativa da condição humana, das oscilações pelas quais o homem passa. Ao navegar de uma cidade a outra, essas histórias deflagram um pensar incessante, uma viagem por verdadeiros micromundos ficcionais inseridos numa estrutura maior, cuja organização individual é problematizada, numa fortificação perfeita das partes e do todo, mas uma totalidade que leva à multiplicidade.

As cidades invisíveis é modelo de obra que explora à exaustão o quarto princípio, o engaste, um dos responsáveis pela composição de um texto como textualidade múltipla, que coopera para a efetivação de uma obra hipertextual. O engaste se torna o responsável pela integração dos textos caleidoscópicos e espelhados, textos que se formam paralelamente uns aos outros e oferecem uma estrutura de profundidade à obra que só as narrativas hipertextuais integralmente plurais (ou seja, que são dotadas de uma hipertextualidade integral) são capazes de proporcionar.

É ele que nos faz distinguir um hipertexto integralmente plural de um dicionário, por exemplo, que é uma obra aberta a intervenções do leitor, com entradas e saídas em qualquer parte, composta de forma parcialmente interconectada em que um verbete às vezes leva a outro interconectando-os, sem entretanto possuir uma seqüência de engastes. O engaste opera uma articulação entre os elementos linguísticos migradores, fixados em vários pontos do texto, os quais possuem a função das lexias e podem em muitos casos, ser a própria lexia.

¹⁰³ PARA, Jean-Baptiste; BOZZETTO, Roger. “L’écureuil de la plume”. Revista *Europe*, op. cit., p 05.

O quarto princípio possui, portanto a função de articulação. O engaste garante a ordenação dos períodos mais caóticos, dos elementos e sentidos mais díspares, soldando esses sentidos dispersos, garantindo que a coexistência e a simultaneidade de ações, tempos e espaços numa mesma narrativa produza significados. Essas operações articulatórias estão distantes daquelas denominadas por Barthes de “operações de solidariedade” que levam não ao texto escrevível, mas ao texto legível. Seu objetivo não é eliminar as imprecisões nem os ruídos que textos providos de natureza muito heterogênea podem promover, mas manter a convivência destes, a convivência das antíteses. O engaste conjuga não só termos adversativos, mas efetua o entrelaçamento de diversos aspectos da obra cuidando para manter suas ambigüidades perceptivas, o que a coloca aquém das construções unívocas.

Isto não significa que o engaste possui a função de propor um sentido verdadeiro à obra, ao contrário, ele acentua a sua pluralidade porque a harmonia não se impõe de forma unilateral, autor-obra-leitor (o autor disseminando estruturas combinatórias pela obra que são codificadas pelo leitor), mas se manifesta pelo dialogismo bakhtiniano, e neste a autonomia do leitor frente ao texto é peça fundamental. Essa articulação frente ao texto se propõe diferente da que estabelece o leitor, por exemplo, em textos que se utilizam de técnicas experimentais como a técnica do *cut up*. Nesta, nunca podemos falar deste tipo de engaste porque na sua concepção não houve um projeto para que a harmonia entre as partes oferecesse sentidos, se eles surgem são altamente dependentes do leitor.

Nesse sentido, o hipertexto se distingue radicalmente de outros textos por ser um processo de escrita que multiplica as narrações, cuja estrutura as inserem num espírito de desordem, de crescimento tubercular, sem se limitar a decomposições internas, mas a decomposições de todo tipo, heterogêneas, as quais evoluem num processo de reprodução dinâmica, fractal, uma narrativa que não cessa de produzir novas narrativas sobre si mesma.

Um território formado por partículas espelhadas que são frações de um grande romance, impossível de ser cartografado pelas suas centenas de percursos possíveis e pela sua mutabilidade, mas que no processo de *escrileitura* vão se articulando e produzindo conclusões ramificadas, plurais.

2.5 - Cidades de areia

Ao chegar a Fílide, tem-se o prazer de observar quantas pontes diferentes entre si atravessam os canais: pontes arqueadas, cobertas, sobre pilares, sobre barcos, suspensas, com os parapeitos perfurados; quantas variedades de janelas apresentam-se diante das ruas: bífores, mouriscas, lanceoladas, ogivais, com meias-luas e florões sobrepostos; quantas espécies de pavimento cobrem o chão: de pedregulhos, de lajotas, de saibro, de pastilhas brancas e azuis. Em todos os pontos, a cidade oferece surpresas para os olhos: um cesto de alcaparras que surge na muralha da fortaleza, as estátuas de três rainhas numa mísula, uma cúpula em forma de cebola com três pequenas cebolas introduzidas em sua extremidade. “Feliz é aquele que todos os dias tem Fílide ao alcance dos olhos e nunca acaba de ver as coisas que ela contém”, exclama-se, triste por ter de deixar a cidade depois de tê-la olhado apenas de relance.

Sucede, no entanto, de permanecer em Fílide e passar ali o resto dos dias. A cidade logo se desbota, apagam-se os florões, as estátuas sobre as mísulas, as cúpulas. Como todos os habitantes de Fílide, anda-se por linhas em ziguezague de uma rua para a outra, distingui-se entre zonas de sol e zonas de sombra, uma porta aqui, uma escada ali, um banco para apoiar o cesto, uma valeta onde tropeça quem não toma cuidado. Todo o resto da cidade é invisível. Fílide é um espaço em que os percursos são traçados entre pontos suspensos no vazio, o caminho mais curto para alcançar a tenda daquele comerciante evitando o guichê daquele credor. Os passos seguem não o que se encontra fora do alcance dos olhos mas dentro, sepultado e cancelado: se entre dois pórticos um continua a aparecer mais alegre é porque trinta anos atrás ali passava uma moça de largas mangas bordadas, ou então é apenas porque a uma certa hora do dia recebe uma luz como a daquele pórtico de cuja localização não se recorda mais.

Milhões de olhos erguem-se diante de janelas pontes alcaparras e é como se examinassem uma página em branco. Muitas são as cidades como Fílide que evitam os olhares, exceto quando pegas de surpresa.¹⁰⁴

¹⁰⁴ CALVINO, *As cidades...*, op. cit., p. 85-86.

Fílide é uma cidade que apresenta diversos pontos de entrada, cujas partes proliferam-se sem que nunca consigamos ter ao alcance de nossos olhos tudo o que ela contém, e uma boa parte dela é invisível. Sustenta-se sobre um entrelaçamento de corredores que cansa um visitante, enquanto outro se mantém maravilhado pelas coisas que ela oferece. Cidades excêntricas, invisíveis e inesgotáveis como Fílide — cujos trajetos são arquitetados entre lugares suspensos no vazio, cujas janelas apresentam-se em formatos “bifores, mouriscas, lanceoladas, ogivais, com meias-luas e florões sobrepostos”,¹⁰⁵ e cujo pavimento também exhibe grande variedade de composição, pedregulhos, lajotas, saibro, pastilhas brancas e azuis, cujas pontes que ligam uma margem do canal a outra, diferentes uma da outra, encontram-se sobre os pilares, sobre os barcos, suspensas ou ainda com os parapeitos perfurados — são modelos para se pensar a construção de narrativas hipertextuais.

A abundância de suas entradas, sua variedade e oscilação de composição, as conexões entre seus elementos, a impossibilidade de cartografá-las, seus percursos labirínticos, compõem uma estrutura fluida e multidimensional. Uma viagem por cidades como Fílide indica sempre um começo, uma partida, mas nunca uma chegada, pois Calvino ao descrevê-las cria uma ilusão de contínuo. O vazio de suas composições (normalmente uma parte da cidade é invisível) enfraquece a propensão ao texto legível e instaura uma função perturbadora (transgressora) que deflagra o texto escrevível.

Essa experiência vivida em *As cidades invisíveis* oferece a experiência da navegação num hipertexto contido entre duas capas; um livro fasciculado em blocos, cujas entradas e saídas podem se dar em qualquer capítulo, pois são histórias fragmentadas que não

¹⁰⁵ Idem.

apresentam uma ordem de leitura necessária. Como nos sistemas hipertextuais eletrônicos não há nenhum caminho físico que conduz às cidades, elas são como ilhas flutuantes, móveis, cujas ligações se fazem ao imaginar. Essa leitura-navegação, sem ancoragem delimitada, obedece um ritmo flutuante encaminhando o leitor a diversos percursos, e somente ele determinará em que porto ancorará.

As expedições de Marco Polo são incursões em territórios sem fim e sem forma, esfacelados. Qual a trajetória seguida por Marco Polo? Não há indícios, ele não parte de um ponto “a” para chegar ao “b”, pois os continentes percorridos são móveis, logo a metáfora da navegação é aqui bastante pertinente. O complexo tecido criado pelo navegador veneziano nos faz pensar que, ao contrário do que afirma Quéau, não são necessárias “novas formas de navegação mental (...) para reencontrar-se nos labirintos informacionais em constante regeneração”,¹⁰⁶ pois o sistema de centros móveis que a escrita hipertextual impressa criou, baseada em unidades interconectadas, permite que o leitor também vivencie experiências semelhantes às daquele que entra na estrutura labiríntica do texto informatizado.

Com a leitura hipertextual passamos a conviver com a experiência do nó. Cada cidade quebra o movimento contínuo da leitura, assumindo portanto a função do nó, marcando um salto, um movimento em cada conexão; o leitor precisa muitas vezes dar marcha à ré, traçando seu próprio caminho, interagindo. Segundo Leão, o nó é a “imagem metafórica do impasse, da paralisia e do enredamento, o nó é aquilo que nos faz parar, que nos impede de prosseguir, é o não-lugar que nos suga, a inércia violenta e poderosa”.¹⁰⁷ Ele

¹⁰⁶ QUÉAU, Philippe. “O tempo do virtual”. In: PARENTE (org.), *Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed 34, 1993, p. 96.

¹⁰⁷ LEÃO, op. cit., p. 29.

está presente no sinuoso itinerário de leitura-navegação que o leitor efetua ao seguir as descrições de Marco Polo. Elas compõem um espaço topológico que é não propriamente a escrita de um lugar, mas a escrita com lugares, conceituação que nos oferece Bolter da escrita hipertextual.¹⁰⁸

Na estrutura da escrita hipertextual eletrônica existem diferentes tipos de actemas, um conceito desenvolvido por Jim Rosenberg e explorado por Lucia Leão. Segundo esta, o primeiro tipo de actema corresponde ao ato de seguir um link, o segundo ao mecanismo de retornar à página anterior, e por último o leitor pode explorar diversas telas, descobrindo as suas relações de simultaneidade. A existência de actemas não é exclusividade do texto digital. O que é um link senão uma entrada para um capítulo, uma porta para um texto suplementar, uma janela para um ponto qualquer do texto entrelaçando os documentos?

O hipertexto impresso pode também oferecer um mundo composto pela contigüidade e pela simultaneidade. Barthes já ofereceu em *S/Z*, com o estabelecimento dos cinco códigos que indicam as lexias, inúmeros exemplos de como seguir um link num hipertexto impresso. O segundo tipo de actema, mecanismo de retorno ao texto (*go back*), é um recurso também amplamente utilizado na literatura moderna, preocupada em violar as seqüências sintáticas, quebrando a linearidade da produção textual. Nas páginas 112 e 113 de *As cidades invisíveis* temos uma passagem que ilustra esse processo:

O Grande Khan tentava identificar-se com o jogo: mas agora era o motivo do jogo que lhe escapava. O objetivo de cada partida é um ganho ou uma perda; mas do quê? Qual era a verdadeira aposta? No xeque-mate, sob os pés do rei derrubado pelas mãos do vencedor, resta um quadrado preto ou branco. Com o propósito de desmembrar as suas conquistas para reduzi-las à essência, Kublai atingira o extremo da operação: a conquista

¹⁰⁸ Segundo Bolter a escrita hipertextual implica em uma descrição visual e verbal: "It is not the writing of a place, but rather a writing with places." BOLTER, J. D. *Writing Space: the computer, hypertext, and the history of writing*. Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1991, p. 25.

definitiva, diante da qual os multiformes tesouros do império não passavam de invólucros ilusórios, reduzia-se a uma tessela de madeira polida: o nada...

Essa mesma passagem é repetida na página 121 com poucas variações lexicais:

...O Grande Khan tentava concentrar-se no jogo: mas agora era o porquê do jogo que lhe escapava. O objetivo de cada partida é um ganho ou uma perda: mas do quê? Qual era a verdadeira aposta? No xeque-mate, sob os pés do rei derrubado pelas mãos do vencedor, resta o nada: um quadrado preto ou branco. À força de desincorporar suas conquistas para reduzi-las à essência, Kublai atingira o extremo da operação: a conquista definitiva, da qual os multiformes tesouros do império não passavam de invólucros ilusórios, reduzia-se a uma tessela de madeira polida.

Essa repetição é apenas um exemplo de como é possível obter-se mobilidade também no meio impresso, e de como a introdução de links no texto não compõe um processo de escrita tão revolucionário como muitos apregoam. Sua função de quebra da linearidade da leitura e de deslocamento espacial do leitor já é praticada pela cultura impressa nas obras hipertextuais. A digressão é uma técnica para retardar o curso do tempo. Não é só em pensamento que o leitor segue a mesma trilha duas vezes, mas fisicamente; ele folheia o livro, salta, retrocede, avança ao se encontrar diante da dúvida de estar lendo novamente o mesmo fragmento, levanta a possibilidade de o autor ter se equivocado e repetido o mesmo parágrafo, como se isso fosse proibido.

Essa estratégia é anunciada em outra obra de Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*, quando o personagem Leitor se depara sucessivas vezes com o mesmo parágrafo: “Eis de novo a página 31, 32... E o que vem depois? De novo a página 17, pela terceira vez! Mas que raio de livro lhe venderam? Encadernaram juntas diversas cópias do mesmo caderno, não há mais nenhuma página boa no livro inteiro”. Como se anunciando um ensandecimento, a repetição prenuncia um universo distanciado da razão e das dicotomias que dispõem o que está certo ou errado, o que é falso ou verdadeiro. O leitor pára a leitura,

retrocede, avança, confronta as páginas e busca sentido para todo esse emaranhado, que acontece como se o autor estivesse sugerindo que o mundo não tem princípio nem fim, e que vivemos todos num eterno movimento pivotante.

O leitor, como se estivesse olhando para pequenos fragmentos de um espelho, percebe o encavalamento de presente, passado e futuro e se depara com páginas que o convidam a participar desse vicioso jogo literário, exigindo-lhe uma postura interativa. Despina é uma cidade que põe em evidência a necessidade de manter-se uma estrutura interativa na narrativa, uma construção de imagens e percursos decididos pelo leitor. Ela recebe a forma de um navio ou de camelo, dependendo do olhar do sujeito que a deseja. O cameleiro a imagina como navio, uma embarcação que pode afastá-lo do deserto. Já o marinheiro a deseja na forma de um camelo, animal que pode afastá-lo do mar.

Essa escrita aberta nos remete a uma concepção da obra literária não como portadora de um conhecimento intocável, mas como obra em gestação. No exemplo dado na página 162, a reversibilidade do texto deixa de ser virtual para ser física, apesar de Calvino nos lembrar que “uma escrita propensa às divagações, a saltar de um assunto para outro, a perder o fio do relato para encontrá-lo ao fim de miseráveis circunlóquios”,¹⁰⁹ indica que tratamos o tempo com prodigalidade, multiplicando-o no interior da obra com rapidez de estilo e de pensamento, isto é, com agilidade, mobilidade e desenvoltura.

Com respeito ao terceiro actema, a descoberta das relações de simultaneidade entre diversas telas (no caso do impresso, páginas), aproveitaremos a descrição da cidade de Leônia, para exemplificá-lo. Num gesto absurdo, Leônia remove os restos de sua existência todos os dias, jogando fora algumas coisas, para que dêem lugar às novas. Nada fica detido,

¹⁰⁹ CALVINO, *Seis propostas...*, op. cit., p. 59.

tudo é substituído incessantemente. Assim ela refaz a si própria ininterruptamente, sempre vestida do novo, na constância de sua inconstância. Mas o passado é conservado através do lixo, este é sua memória. Existem portanto duas Leônias: uma que sempre acorda nova e a outra que se veste de seu lixo. Quanto mais Leônia se despe de suas recordações enterrando o que é velho, mais fortifica a Leônia que se nutre do passado, pois a memória está guardada nos objetos que o representam no dia seguinte. A coexistência de duas Leônias num mesmo espaço torna essa estrutura textual bifurcada e encaminha o leitor para três campos temporais, passado, presente e futuro.

Se a descrição de Leônia fosse feita no espaço digital, cada Leônia poderia ocupar uma página distinta, e com um dos comandos do menu “Janela”, o leitor poderia visualizar as duas telas simultaneamente. No meio impresso, as descrições das duas Leônias são efetuadas numa mesma página. Não é, portanto, a sobreposição de páginas de que se utiliza o meio eletrônico que determinará a duplicação do espaço da escrita; a simultaneidade de informações pode ser obtida até na concisão de um epigrama. Eles são portadores de uma profundidade que supera muitas vezes densos tratados filosóficos.¹¹⁰

O navegador ao percorrer as ruas das cidades estabelece elos entre estas (uma montagem elíptica) construindo um diagrama associativo individual e único e, parodiando Barthes ao falar de Verne, podemos completar que esse navegar é uma forma de mobiliar o mundo segundo nosso sabor, de forma mais aconchegante para nós.¹¹¹ Todas as narrativas isoladamente são inconclusas, cada uma sugere uma descrição que só se completa com a

¹¹⁰ Calvino lembra que mesmo a concisão do epigrama pode encerrar cosmologias, sagas, epopéias. *Seis propostas...*, op. cit., p. 63.

¹¹¹ BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989. p 56.

voz de outra cidade, existindo sempre uma relação entre elas, e “esse estabelecimento de um elo, essa atividade de unir dois pontos distintos é o *actema*”.¹¹²

Vistas individualmente, as cidades apresentam arranjos proteiformes, mas no conjunto percebe-se que são entretecidas com as intermitências de vozes que mantêm um círculo de conexões complementares: “Ces villes relèvent d’une cartographie imaginaire, superposent les temps et les espaces en un labyrinthe où se quête non un point d’arrivée mais une infinité de parcours — ici encore il s’agit d’abord d’activité de connexions”.¹¹³ Cada cidade é um elo de uma série que se completa na outra e cada uma apresenta um aspecto peculiar; juntas elas constroem uma representação múltipla de um universo que está em constante mutação e que convive com as diferenças, construindo uma visão do texto como filigrana.

Se a escrita se constitui por conexões internas ou externas, ela é um sistema em expansão, inacabado: “quanto mais plural é o texto, menos está escrito antes que o leia”.¹¹⁴ Em *As cidades invisíveis* cada cidade representa uma “estrutura facetada em que cada texto curto está próximo dos outros numa sucessão que não implica uma consequencialidade ou uma hierarquia, mas uma rede dentro da qual se pode traçar múltiplos percursos e extrair conclusões múltiplas e ramificadas”.¹¹⁵ Uma narrativa aparece entrelaçada com outras; são parábolas que oferecem passagens labirínticas sem que possamos distinguir entre o fora e o dentro, o direito e o anverso.

¹¹² LEÃO, *op. cit.*, p. 125.

¹¹³ DAROS, *Les parcours...*, *op. cit.*, p. 32.

¹¹⁴ BARTHES, *S/Z...*, *op. cit.*, p. 43.

¹¹⁵ CALVINO, *Seis propostas...*, *op. cit.*, p. 86.

Por exemplo, Pentasiléia e Cecília são cidades contínuas, esvaecidas no planalto, escondidas, que podem ser aqui ou lá, do outro lado ou em volta, cujo centro está em todos os lugares. Nelas você nunca chega, mas nelas você sempre está, mesmo seguindo em linha reta, pois os espaços se intercambiam e se entremeiam, estando elas em todos os lugares. Por isso, não possuem muralhas que as protejam ou delimitem seu espaço. Você nunca sabe se está dentro ou fora, se passou por elas sem perceber. Não há começo nem fim, você simplesmente está nas malhas da cidade. Por suas ruas se caminha sem jamais se conseguir sair delas. São cidades diluídas, que ocupam o espaço do fora, do dentro, do outro lado, do acolá, passando-se por elas sem perceber. Apesar de ambas participarem do mesmo grupo, cidades contínuas, elas dialogam com todas as outras, pois segundo Marco Polo “o mundo é recoberto por uma única Trude que não tem começo nem fim, só muda o nome no aeroporto”.¹¹⁶

Um lugar pode ser alcançado de outro lugar pelas mais diversas rotas, por mar, por terra, por ar, ou simplesmente pela imaginação: “Sabe-se que o nome dos lugares muda tantas vezes quantas são as suas línguas estrangeiras; e que cada lugar pode ser alcançado de outros lugares, pelas mais variadas estradas e rotas, por quem cavalga guia rema voa”.¹¹⁷ Esses lugares-cidades enviesados, apesar de possuírem um nome parecem não lugares porque acentuam sua própria indefinição, sempre construindo novas cartografias ou cartografias descontínuas, retornando à metáfora de Bachelard, que ora representam os porões de uma casa, ora representam o sótão ou o andar térreo.

Como grãos de areia, as cidades são moventes, donas de uma engendrabilidade que as faz mutantes: “Ocorre também que, margeando os sólidos muros de Marósia, quando

¹¹⁶ CALVINO, *As cidades...*, op. cit., p. 118.

¹¹⁷ *Idem*, p. 125.

menos se espera se vislumbra uma cidade diferente, que desaparece um instante depois. (...) naquele momento todos os espaços se alteram, as alturas, as distâncias, a cidade se transfigura, torna-se cristalina, transparente como uma libélula”.¹¹⁸ Um mundo muitas vezes em dissolução se apresenta a nós, porque Calvino quer intensificar o aspecto não acabado da obra, tornando-a sujeita a alterações constantes, longe da fixidez em que normalmente inserimos as coisas.

O poder de metamorfose das cidades, bem como os vastos territórios aos quais elas nos encaminham, nos faz pensar a obra não como cópia do mundo, mas como criação que remete a ele e ao conhecimento que o cerca. Essa estratégia é, segundo Darós, resultado da combinação de um olhar irônico com um olhar mágico que Calvino empresta à sua produção:

l’un et l’autre créent des mondes imaginaires, mais tandis que le premier élabore ces contre-modèles selon une stratégie cognitive visant à ‘éclairer’ le ‘monde réel’ (et à le ‘corriger’, à le rendre ‘meilleur’ dans une perspective idéologique plus ou moins définie), l’autre renonce à ce mouvement dialectique pour faire de ces contre-mondes fictionnels nés du fil de l’écriture des ‘mondes supplémentaires’ relativisant l’importance du ‘monde de référence’ à partir duquel (ou plutôt à l’*encontre* duquel) ils ont été élaborés.¹¹⁹

As cidades invisíveis trabalha com mundos imagináveis que apontam mundos que não têm como ser multiplicados e propalados no real; uma atitude cognitiva do autor na exploração, através das percepções sensoriais, dos espaços invisíveis, uma estratégia que vê “l’oeuvre littéraire comme ‘carte du monde’; l’oeuvre littéraire comme ‘carte du connaissable.’”¹²⁰

¹¹⁸ Idem, p. 141.

¹¹⁹ DAROS “La petite typologie”..., , op. cit., p. 43.

¹²⁰ Idem, p. 38.

Outro exemplo podemos colher em Procópio. A paisagem descrita por Marco Polo inicialmente é estática: “um fosso, uma ponte, um pequeno muro, uma sorveira, um campo de espigas de milho, um espinhal com amoras, um poleiro, um costado amarelo de colina, uma nuvem branca, um pedaço do céu azul em forma de trapézio”.¹²¹ A descrição parte do subterrâneo, encaminha-se para o horizonte e termina no elevado. Marco Polo narra a proliferação de gentis que acontece a partir daquela data; de uma cara redonda passa para três, depois seis, dezesseis, quarenta e sete e a seguir, não é mais possível contá-los por tornaram-se uma multidão. No último parágrafo, ele revela que ele próprio faz parte dessa multidão, de narrador passa a personagem: “No meu quarto, somos vinte e seis pessoas: para mover os pés, preciso incomodar os que estão agachados no chão, abro espaço entre os joelhos daqueles sentados sobre a cômoda e os cotovelos daqueles que se revezam para se apoiar na cama — todas pessoas gentis, felizmente”.¹²²

Calvino investe, portanto, com um estilo arejado e uma capacidade de traduzir seus pensamentos e imaginação em composições breves, concisas, densas, no potencial inventivo e criativo das palavras, explorando mundos atrás de espelhos, construindo universos alternativos, um modelo mágico cujas visões caleidoscópicas e fugidias edificam sua arte de contar, “donnant forme et rythme à une fiction où la fantaisie (*la fantasia*) opère grâce à la magie d’un mécanisme structural: le renversement”.¹²³ O leitor abre o lacre de um império sem fim e sem forma, um domínio muitas vezes em ruínas, mas também em constante construção.

¹²¹ CALVINO, *As cidades...*, op. cit., p. 132.

¹²² *Idem*, p. 133.

¹²³ DAROS, “La petite typologie”..., op. cit., p. 39.

Essa tendência de ver o mundo em interação e através do seu reverso revela um método de contraposições dialógicas, uma forma inconclusiva de mostrar o mundo e o homem, de considerar a palavra do outro enquanto outro ponto de vista, construindo um discurso sobre o mundo enquanto imagem inacabada, destituindo os fatos de uma casualidade, envolvendo-os numa esfera fantástica que não exige posições existentes e sólidas. Algumas obras literárias costumam negar ou afirmar uma certa idéia, tomando um tema apenas como simples matéria de comunicação, o que lhes atribui um tom único. Em *As cidades invisíveis* todas as idéias nascem de relações dialógicas, elas não são idéias prontas, mas “um *acontecimento vivo*, que irrompe no ponto de contato dialogado entre duas ou várias consciências”.¹²⁴

A todo tempo nos deparamos com cidades que, apesar do esforço humano de imobilizá-las num mapa, rebelam-se e mostram-se em constante mutação. Assim é Eudóxia, que, apesar de seu desenho no tapete representá-la de forma simétrica, com linhas retas e circulares, sua urdidura rebelam-se, não quer estar contida no tapete, e constata-se que este nada mais é que uma visão parcial da cidade. Esse esforço de agrimensar os territórios, de encarcerar as cidades num grande atlas, inclusive as regiões ainda não descobertas, mas imagináveis, como a Nova Atlântida, Utopia, a Cidade do Sol, Oceana, Tamoé, Harmonia, New-Lanark, Içaria, corresponde ao desejo do Grande Khan. São cidades que fazem parte dos mapas de suas terras prometidas, apesar de jamais terem sido alcançadas com a vista, e são visitadas somente na imaginação. Diante da impossibilidade de cartografá-las por sua volubilidade, sempre sujeitas ao devir, o grande Khan se angustia. A afirmação de que é possuidor de um atlas onde estão desenhadas todas as cidades do império e dos reinos

¹²⁴ BAKHTIN, op. cit., p. 73.

vizinhos demonstra seu desejo de possuir o inapreensível. Ele quer cartografar todo o reino, obcecado pela idéia do conhecimento como posse.

O percurso que o leitor segue, pulando de cidade em cidade, encontrando espaços rarefeitos que formam uma geometria caótica, ramificada, com as imagens que surgem e se impõem diante de seu olhar perfurante, faz parte da estética literária que trata a obra como uma grande rede, dentro da qual cada conceito se apresenta ambíguo, suscetível a combinações, porque a idéia é levar o leitor a traçar um itinerário móvel para que dele possa colher deduções múltiplas. Uma das formas de apresentar um texto plurilobulado é visando seu duplo, deslizando para dentro de um imaginário que faz esse texto ondular e se expandir, proliferar.

Assim, encontramos cidades que se desdobram, que apresentam sua dupla imagem, mostrando muitas vezes seu contrário, constituindo um “autêntico sistema de espelhos deformantes: espelhos que alongam, reduzem e distorcem em diferentes sentidos e em diferentes graus”,¹²⁵ como Berenice. Há uma Berenice injusta e uma dos justos, oculta, e ainda uma outra Berenice que é o resultado da fermentação dos rancores e rivalidades nascidos da certeza dos cidadãos da segunda Berenice de serem justos. É a materialização de sentimentos em que o mal campeia, um inventário das coisas ruins, invocando a imagem da *coisa dentro da outra*, nos mostrando que “coisa alguma, lado algum da coisa não se mostra senão ocultando ativamente as outras, denunciando-as no ato de encobri-las”.¹²⁶

Apesar de estarmos habituados a separar os domínios, essa imagem da coisa que sai de dentro da outra se repete em várias cidades, formando uma matriz imagética muito importante na obra, pois ela forma um conjunto de imagens que se reproduzem em estados

¹²⁵ Idem, p. 110.

¹²⁶ MERLEAU-PONTY, op. cit., p. 21.

sucessivos, que se repetem analogicamente. Algo concretizado surge no meio de algo móvel e em constante devir nas cidades invisíveis, mostrando como o contrário pode sobrevir do seu contrário. Como a linguagem possui no mínimo um duplo significado, literal e o figurado, essa sugestão de multiplicidade, através da imagem que contém algo, apela para a tentativa de representar uma escrita literária que, através da subjetividade, quer dizer o indizível.

Essa multiplicação “il ne s’agit nullement d’un fantasme de complétude, mais d’un fantasme de continuité. Le but visé n’est pas d’écrire dans un seul text tout ce qui pourrait être un jour écrit, mais de faire en sorte que la production littéraire ne cesse jamais, que le texte, à l’infini, éternellement, engendre du text. Il s’agit pas de *tout dire en un seul texte* (Marc Petit à propos du texte de Kuhlmann), mais de pouvoir ne pas cesser de dire”.¹²⁷ Uma ficção que estoca reservas de sentidos propõe primeiro uma ilegibilidade do mundo fundado, pois tateando pelas cidades você jamais encontra uma imagem acabada, mas sempre um mundo provisório e descontínuo, cujo habitante é o habitante do mundo, para escapar da superposição de verdades clássicas, chegando a alcançar a utopia de um texto autogerado, porque a leitura sempre exige movimento; ler é um ato de produção, equivale, pois, a construção.

Cada cidade é portanto um organismo vivo que se multiplica, e nesse processo ela se dilui para se compor novamente, e diferentemente, mas com o mesmo intuito, a criação de mundos suplementares, formando uma floresta labiríntica, sem a preocupação de deixar rastros da existência anterior. Para compreender essas cidades é necessário deixar-se levar pelo movimento sem querer subjugar-las à ordem normal, já que elas apresentam um duplo

¹²⁷ BALPE, Jean-Pierre. “La tentation de l’infini”. *Études romanesques 1 - littérature et technologie* (séminaire-colloque des 24 et 25 avril 1989). Paris: Lettres modernes, 1993, p. 37.

conteúdo: a vida e a morte, o lado positivo e negativo, o claro e o escuro, revelando as duas faces de uma mesma moeda, invocando momentos de plenitude, mas paralelamente de conflito.

Esse é o sentido que impregna todas as cidades: a Marósia dos bandos de ratos, num piscar de olhos, como que por acaso, num murmurar ou num gesto lépido, desaparece e dá lugar a uma Marósia diferente, cristalina, que se transfigura num espaço de andorinhas. Raíssa, cidade infeliz, mas com a esperança de se lhe poder perfurar a barreira, encontrar-lhe uma fenda, “de modo que a cada segundo a cidade infeliz contém uma cidade feliz que nem mesmo sabe que existe”.¹²⁸ Essas cidades são exemplos de como algo contrário pode emergir de seu contrário, como tudo é portador de um princípio positivo, mas admitindo-se sempre a existência de um princípio negativo que pode aflorar a qualquer momento. Sugestão de algo destrutivo que surge do fundo, pois a natureza tem um lado repulsivo e misterioso, mas ela também traz em seu bojo o germe da prosperidade, instaurando-se um processo de incertezas, em que “tudo é e não é”.

Afinal, depois dessa exploração de *As cidades invisíveis* a idéia de se utilizar as técnicas informáticas a serviço da literatura, especialmente da hiperficção, não nos parece mais um procedimento que pode ser dificultado pela falta de habilidade dos leitores ou escritores. Ler e escrever de forma hipertextual são técnicas que podem ser desenvolvidas sobre as peles de animais ou na tela do computador. Com a postura da personagem Dom Quixote frente à obra literária, abstraímos que é a situação fruitiva do leitor que viabilizará a exploração de sua hipertextualidade.

¹²⁸ CALVINO, *As cidades...*, op. cit., p. 135.

De uma palavra, frase ou página o leitor vê brotar uma outra, um texto que contém uma infinidade de outros textos, uma simultaneidade de informações que nascem semelhantes ao processo dos meios informatizados, imagens que se desdobram dando a conhecer um mundo hipertextual gerativo:

O espaço de produção textual, uma vez hipertextualizado, se desdobra incessantemente e nos dá acesso concreto a uma multiplicidade do possível. (...) Em um único espaço de leitura (se é que se pode considerá-lo único), textualidades diversas se entrecruzam, propõem variadas configurações de mundos possíveis e explodem definitivamente com a ilusão unitária e monolítica que o texto impresso poderia ainda sugerir aos mais incautos.¹²⁹

Portanto, a literatura eletrônica ocupa hoje um espaço de continuidade no interior da instituição literária, cujas potencialidades estão em estado nascente, e essa tecnologia pode abrir campos de possibilidades para a literatura:

a literatura informática produziu mudanças radicais como a ruptura da linearidade, a participação interactiva, a leitura no ecrã, etc., mas estas experiências entroncam no domínio literário no qual, já antes do advento da informática, alguns movimentos literários se tinham esforçado em ampliar o campo poético pela introdução de elementos e concepções provenientes de outras artes ou mesmo de domínios considerados não artísticos.¹³⁰

Em nenhum momento procurou-se negar a fecundidade cultural do computador, nem considerá-lo apenas mais um instrumento para produzir textos, sons ou imagens.¹³¹ Procuramos nos contrapor tanto à apologia das propriedades vantajosas da escrita e da leitura eletrônicas, quanto ao preconceito sofrido pelo meio impresso, mostrando as

¹²⁹ SANTOS, Alckmar Luiz dos. *Textualidade literária e hipertexto informatizado*. Publicação eletrônica: <http://www.cce.ufsc.br/~alckmar/texto1.html>, em 15 agosto 2000.

¹³⁰ REIS, Pedro. *A ler? ALIRE 10 - literatura (e) informática*. In Ciberkiosk, n 2, maio 1998.

¹³¹ LÉVY afirma: “Considerar o computador apenas como um instrumento a mais para produzir textos, sons ou imagens sobre suporte fixo (papel, película, fita magnética) equivale a negar sua fecundidade propriamente cultural, ou seja, o aparecimento de novos gêneros literários ligados à interatividade”. *O que é virtual?* op. cit., p 41.

possibilidades hipertextuais da escrita impressa. O ato de clicar o mouse sobre um link não pode ser considerado mais dinâmico e ativo de que o ato de saltar as páginas do impresso (mental ou fisicamente), recolher subsídios aqui e acolá, para enfim obter um texto-montagem que a cada leitura se renova.

Numa época intitulada por alguns de pós-moderna, quando defendemos a importância de não se classificar esta ou aquela criação como pertencentes a este ou aquele gênero, quando nos curvamos diante das produções que ousam experimentar as alquimias de gênero, muitos teóricos do hipertexto literário eletrônico querem classificá-lo como um novo gênero. O gênero sempre enclausura o texto num determinada estrutura. O texto, porém, “não pode ser abrangido numa hierarquia, nem mesmo numa simples divisão de gêneros. O que o constitui é, ao contrário (ou precisamente), a sua força de subversão com relação às antigas classificações”.¹³² Se o hipertexto eletrônico não conseguir fugir das categorizações de gênero, se não lograr sua paternidade, ele não obterá êxito na afirmação do pluralismo de seu sistema: “Se quisermos estar atentos ao plural de um texto (por mais limitado que seja), devemos renunciar a estruturar esse texto em grandes blocos, como faziam a retórica clássica e a explicação escolar: não há *construção* do texto: tudo significa sem cessar e várias vezes, mas, sem delegação a um grande conjunto final, a uma estrutura derradeira”.¹³³

Ao idealizar um sistema hipertextual, Bush não empregou recursos de computação, mas um sistema de associação que conjugava microfichas e células fotoelétricas. Esse princípio combinatório está no cerne de toda operação que envolve a linguagem. Apesar desse sinalizar a multiplicidade de alternativas que possui o leitor num processo

¹³² BARTHES, “Da obra ao texto”, op. cit., p. 73.

¹³³ BARTHES, *S/Z...*, op. cit., p. 45.

hipertextual, bem como as possibilidades virtuais de leitura presentes no texto (uma superposição de leituras que se roçam em determinados pontos), esse conjunto de “escritas associadas não-sequenciais, conexões possíveis de se seguir, oportunidades de leitura em diferentes direções”,¹³⁴ não poderá libertar o homem da “prisão da obra e do beco sem saída dos discursos da verdade”,¹³⁵ porque a verdade sempre encerra o significado, instaura a ordem e a univocidade.

Esse compartilhar de idéias de forma fragmentária e associada de que nos fala Ted Nelson não é o único elemento responsável pela pluralização do texto. Para se tornar efetivo, o processo hipertextual de leitura e escrita depende de um trabalho constante de suspensão de verdades, de respostas que admitam que cada operação combinatória não é única. O adentrar por diferentes trilhas pode acorrentar o texto à “tagarelice do sentido”,¹³⁶ e esta não concorre para a abertura da obra, mas marcha em direção contrária. O hipertexto corre este risco: oferecer um emaranhado de percursos leiturais que esgotam a significação, impondo “uma plenitude compacta do sentido”.

A concretização do hipertexto passa pela leitura, e é esta que vai definir sua amplitude. Ler um hipertexto não pode ser apenas desdobrar suas páginas, um abrir de leques de seqüências, um clicar de links para entrar numa multiplicidade de textos, visitando nomes, atribuindo-lhes verdades. A leitura é um “ato de transcendência lexical”,¹³⁷ ultrapassa os limites impostos pela língua, pelo escritor, pelo próprio texto,

¹³⁴ NELSON, Theodor Holm. “Virtual world without end”. JACOBSON, L. (org). *Cyberarts: exploring art & technology* (.). São Francisco, Miller Freeman, 1992, p. 161. Tradução minha.

¹³⁵ “Poderá a forma combinatória e hipertextual do *Livre* nos livrar da prisão da obra e do beco sem saída dos discursos da verdade?” MACHADO, op. cit., p. 191.

¹³⁶ Segundo Barthes a tagarelice de sentido é marcada pela repetição excessiva da significação, “pelo medo obsessivo de perder a comunicação do sentido”. *S/Z...*, op. cit, p. 108.

¹³⁷ *Idem*, p. 111.

porque a atribuição de sentido dependerá da postura do leitor, a ambigüidade da obra só é mantida quando ele entrega-se à leitura como expansão, e para isso é necessário operar o retalhamento do texto, violar suas verdades. Por isso, o modelo de obra aberta é um modelo dependente do processo de leitura.

Marco Polo é exemplo de leitor curioso e ousado que prossegue investigando as coisas, explorador das profundidades do império de Kublai Khan. Ele segue fazendo indagações, revelações, tentando atravessar as aparências, passando de um labirinto a outro, de uma margem a outra, à descoberta de um mundo outro, desmesurado, compondo e desvelando enigmas. Com a descoberta de cidades móveis, evanescentes e variáveis, inseridas numa ordem recôndita ou desordem própria, onde as coisas não têm formato muito definido, Calvino inicia o leitor numa árdua aprendizagem: a utilização de um olhar mágico que mina as certezas e o encaminha para viagens descontínuas no espaço e no tempo, jornadas livres do controle, da verdade, desertos significativos que seduzem-no ao trabalho de interação. E este nos permite tratar a obra literária como “une stratégie d’ouverture autorisant des infinités de lectures qui, constamment, la renouvellent”.¹³⁸

Para finalizar essa etapa, gostaria de evocar o semblante de Jano, na moeda romana, que apresenta dois rostos, um que contempla o passado e outro o futuro. Desse olhar bidimensional, podemos extrair um terceiro, que nos dá a visão do presente, e este nos diz que manter-mo-nos atados ao passado é tão vicioso quanto reprimirmos os avanços tecnológicos que ontem faziam parte do futuro e que hoje já formam o presente. A visão do semblante de Jano mostra que, a soma desses três tempos, passado, presente e futuro, um tempo tríplice, pode nos oferecer uma visão livre de apologias ou de reproches, um olhar

¹³⁸ BALPE, *La tentation...*, op. cit., p. 35.

crítico que colabore na fortificação dessa visão hipertextual que vimos pesquisando e construindo, uma visão desprovida de efeitos demolidores. É com essa visão que o convidamos a adentrar no mundo dos bits.

CAPÍTULO 3

Leitura e produção em meio eletrônico

3.1 - A invasão da informação na era da Internet

Falando do destino da leitura na era da web, Alberto Manguel aponta um dos grandes problemas de nossa sociedade atual: o desinteresse das pessoas pelos livros.¹ Para ele, a Internet não opera nem operará um alargamento da classe de leitores porque “não somos uma sociedade letrada. O ato de ler, outrora considerado útil e prestigioso, agora é aceito com condescendência como o passatempo lento que não tem eficiência e não contribui para o bem comum”.² Esse tratamento do livro como passatempo seria o responsável pela ineficiência da web, proposição que antecipa a visão do autor em relação ao universo digital. Além de apontar com ênfase as falhas da internet, ele discute o tratamento que a indústria cultural conseguiu atribuir ao livro: um objeto mercadológico e não apenas cultural.

Posicionando-se assim, Manguel não leva em conta que se o livro fizer parte do cotidiano das pessoas como passatempo, ele passa a integrar suas vidas, podendo ocupar um espaço de destaque. Seu cultivo cioso é o primeiro estágio para a conquista de leitores; da imagem do livro como atração pode-se alcançar a imagem do livro pensador. O que é um passatempo senão um momento de lazer e, portanto, de prazer? Por que a leitura que apraz deverá ser considerada desprestigiada? A fruição da leitura faz parte do jogo literário,

¹ “O destino da leitura na era da WEB”. *Veja* especial. São Paulo: Abril, ano 33, n 52, 27 dez 2000, p. 100-106.

² *Idem*, p. 100.

que abre “a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma *imprevisão* do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja jogo. (...) A escritura é isto: a ciência das fruições da linguagem, seu *kama-sutra*”.³

Para Manguel, apesar de o livro ser um objeto que se banalizou, encontrado nas mãos daquele que espera um avião ou descansa no banco de uma praça, continuamos a ser uma sociedade iletrada porque o livro vulgarizou-se ao tornar-se um passatempo. Querer atribuir à leitura apenas a função utilitária é tratar o livro como objeto sagrado, como outrora fizeram as instituições religiosas. Se a aura do livro, na era da reprodutibilidade técnica, se atrofia, quando o retiramos de seu invólucro permitimos sua emancipação do ritual de que vinha fazendo parte. Evidentemente, a partir do “momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política”.⁴

Se hoje o jornal, a televisão, a internet, a imprensa colocam os bens culturais à disposição da maioria, é porque o ato de ler, antigamente dirigido a um público restrito, passou de “depósito supérfluo (que) guarda apenas o passado”,⁵ a objeto de consumo e discussão. Sua reprodução derrubou as barricadas que reduziam seu espaço de circulação, e não nos cabe uma recusa a sua popularização, pois “o universo das comunicações de massa é — reconheçamo-lo ou não — o nosso universo; e se quisermos falar de valores, as condições objetivas das comunicações são aquelas fornecidas pela existência dos jornais,

³ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 9,11.

⁴ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. Vol. 1; tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo; Brasiliense, 1996, p. 171, 172.

⁵ MANGUEL, op. cit.

do rádio, da televisão, da música reproduzida e reproduzível, das novas formas de comunicação visual e auditiva”.⁶

Parece que os conceitos-feitiche de Manguel sobre a popularização do livro (e esta é uma das objeções que ele faz à WWW), sobre sua ocupação peregrina nas camadas populares, o levam a ver a decadência do livro a partir do momento em que este é partilhado por um contingente que vai se alargando paulatinamente. Sua visão da reprodutibilidade do livro nos remete à da antiguidade grega, especificamente à de Heráclito: “Por que quereis levar-me a toda parte, ó iletrados? Não escrevi para vós, mas para quem me pode compreender. Um, para mim, vale cem mil, e a multidão, nada”.⁷

Como toda recusa implica também numa aceitação, é necessário estabelecer um colóquio entre os autores que se detêm mais às deficiências desse alargamento da área cultural, mostrando-se muitas vezes incapazes de aceitar as mudanças, negando a reelaboração de seus conceitos acerca da cultura, e os autores que não colocam esse universo de comunicação sob a égide da catástrofe, mas no limiar de novos tempos. O valeduto mercadológico levou à banalização do objeto livro, mas também favoreceu a corrosão dos processos autoritários de centralização do saber, os quais colaboravam para mantê-lo nas mãos de um grupo limitado.

Afigura-se que a tônica do problema, tanto para Heráclito quanto para Manguel, é a ameaça de o livro se tornar uma cultura de massas, principalmente com o advento das modernas tecnologias, que o colocam à disposição de quase todos. Esse prenúncio leva Manguel a inventariar um bom número de deficiências da comunicação eletrônica,

⁶ ECO, Umberto *Apocalípticos e integrados*. Tradução Pérola de Carvalho. 5 ed. São Paulo: Perspectiva. 1993, p. 11.

⁷ *Idem*, p. 8.

paralelamente às eficiências do meio impresso. Apesar de apontar que hoje somos uma sociedade iletrada que considera “o livro como um dado comum, mesmo antiquado”, Manguel afirma que “ler não passa de um ato ancilar em nossa sociedade, e o grande repositório de nossa memória e experiência, a biblioteca universal, mais é um depósito incômodo que uma entidade viva”.⁸

Com foros de boa fé, ele argumenta que a forma de comunicação que o computador conectado à WWW propõe é diferente e distante daquela que oferece o livro, um novo modelo que não pode competir com o impresso, que possui outras funções e utiliza outros recursos. Assim, o meio eletrônico, “não será ele o receptáculo de nosso passado cosmopolita, tal qual o livro, eis que não é um livro e jamais o será, malgrado tantos truques e disfarces inventados para enfiá-lo nesse papel”.⁹

Apesar do tom escatológico de suas colocações, Manguel oferece contribuições aos estudos sobre a leitura e escrita em meio eletrônico, estabelecendo um diferencial entre o livro impresso e o digital. O texto de Pedro Barbosa vem concordar com o de Manguel reforçando que estamos nos debruçando sobre uma nova noção de criação, cujo instrumento operacional é o computador. Barbosa procura enfatizar as diferenças entre a criação literária em meio eletrônico e aquela em meio impresso salientando que a difusão da literatura gerada em computador “parece indicar uma verdadeira nova tendência literária: não o fim do livro, mas seguramente uma outra maneira de ler, uma nova maneira de escrever e de intervir sobre a palavra”.¹⁰

⁸ MANGUEL, op. cit., p. 102.

⁹ Idem, p. 105.

¹⁰ BARBOSA, Pedro. *A ciberliteratura: criação literária e computador*. Lisboa: Cosmos, 1996, p. 20.

Numa exposição sucinta, ele procura formular os alicerces dessa nova modalidade de criação artística e literária classificando essa produção como Literatura Gerada por Computador (LGC). Ela abrange duas grandes vertentes: de um lado, a InfoArte e a InfoLiteratura (uma atitude de simulação da literatura clássica disponibilizada em meio eletrônico); de outro, a ciberliteratura (uma nova forma de produzir). Esta, por sua vez, compreende três gêneros: o hipertexto, os geradores automáticos e o texto animado.

Apesar de indicar que a produção em meio eletrônico difere e muito daquela do meio impresso, aceitando a primeira como uma inovação, Manguel, não admite que essas duas possibilidades de comunicação possam coabitar o mesmo espaço, podendo compartilhar do mesmo público; ele as coloca em pontos extremos, como se obrigatoriamente uma tivesse que oferecer resistência à outra. E isto não é difícil de fazer, pois ela vem ocupando em nossa sociedade um lugar de excelência, é uma tradição milenar, mesmo que o número de não-leitores seja maior do que o de leitores.

Acreditando que “nos exclusivos *scriptoria* da Suméria ou da Europa medieval, na Londres do século XVIII ou na Paris do século XX, é bem pequeno o número daqueles de cuja essência a leitura é parte”,¹¹ Manguel afirma que “o que varia não é a proporção, em termos muito gerais, entre esses dois grupos da humanidade, mas o modo como as diferentes sociedades vêem o livro e a arte de ler”.¹² Mas não é justamente o tratamento que as sociedades dão ao livro que vai determinar seu uso em maior ou menor escala? Na estante ou nas mãos do leitor, entre duas capas ou no universo digital, o livro é sinônimo de conhecimento, portador de uma tradição, entretanto só quando ele é visitado, explorado,

¹¹ MANGUEL, op. cit., p.102.

¹² *Idem*.

quando passa de mãos em mãos ou de olhos em olhos, quando esse conhecimento é sociabilizado que ele exerce plenamente sua função.

Com relação a essa democratização da leitura através da tecnologia, da impressão à era eletrônica, Luckesi sustenta que “perpetua-se, hoje, embora revestida de outras circunstâncias, a realidade da ‘leitura’ do Brasil colônia. Uns poucos lêem e têm reconhecido efetivamente seu direito de ler. Aos outros é usurpado este mesmo direito”...¹³ Essa afirmação de Luckesi, apesar de se referir ao livro impresso, obtém eco nas palavras de Manguel, que trata a democracia na Internet como uma utopia, afirmando que ela não é, de formam alguma, universal, pois apenas os grupos mais poderosos economicamente a têm. Ela

define-se como um espaço que pertence a todos e exclui um senso do passado. Não há nacionalidades na internet (exceto, é claro, pelo fato de sua língua franca ser o inglês) nem censura (exceto, de novo, pelo fato de governos estarem achando modos de banir o acesso a certos sites, numa censura por omissão). Para o usuário da web, o passado (a tradição temporal que conduz a nosso presente eletrônico) não é habitado por ninguém. O espaço eletrônico é (aparentemente) sem fronteiras.¹⁴

Ambos elaboram suas argumentações segundo um olhar político-ideológico, mas quando se fala em democratização do saber pela internet pode-se também pensar na maneira como este conhecimento é exposto. Por ser uma rede de informações, onde um site mantêm-se conectado a outro, onde portanto um texto é concebido como *network*, a internet oferece um tipo de democratização que “not only reduces the hierarchical separation between the so-called main text and the annotation, which now exist as independent texts,

¹³ LUCKESI, Cipriano. *Fazer universidade: uma proposta metodológica*. São Paulo: Cortez, 1989, p. 131.

¹⁴ MANGUEL, op. cit., p. 103.

reading units, or lexias, but it also blurs the boundaries of individual texts”.¹⁵ As lexias que compõem o texto digital promoveriam também a democratização do saber, uma vez que “hypertext does not permit a tyrannical, univocal voice”.¹⁶

Evidentemente que não se pode abster de um posicionamento ao lidar com questões de dominação e poder. Temos de pensar também na organização cultural, social e política do país, e nos elementos constitutivos de nossa formação cultural, pois essa nova forma de comunicação está circunscrita numa esfera de disputa de poder e de prestígio. Fomos todos arrastados por um momento de euforia, mas nessa arena, é necessário não só falarmos das benesses da modernização, mas despir as modernas tecnologias das “roupas festivas da democratização”¹⁷ da qual se vestem, e refletir sobre esse movimento que nos arrasta aos padrões do capitalismo tecnológico.

3.1.1 - O poder dos gestos

No presente contexto de globalização e multiculturalismo, depara-se com uma tecnologia como a da informática que, através da Internet, desterritorializa o conhecimento. A WWW é um espaço errante, é a rua em que o indivíduo vagueia como um nômade e se reproduz num contexto diverso, plural; um lugar que se mostra uniforme para todos os cidadãos de qualquer parte dos continentes. Nesse sentido, ela se define como uma “aldeia global” e assim se pode vislumbrar sua face democrática, pois ela aproxima povos de

¹⁵ LANDOW, George P. *Hypertext, the convergence of contemporary critical theory and technology*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1993, p. 23.

¹⁶ *Idem*, p. 11.

¹⁷ SANTIAGO, Silvano. “Democratização no Brasil — cultura versus arte”. In ANTELO, Raul et al (org). *Declínio da arte/ascensão da cultura*. Florianópolis: Abralic/Letras Contemporâneas, 1998.

diferentes nações.¹⁸ A emergência desse novo *medium*, a Internet, parece colaborar, à primeira vista, para a democratização da cultura, criando um espaço de produção e leitura, uma vez que são mais de 150 milhões de usuários em todo o mundo. Um espaço aberto a múltiplas culturas e tradições, independente de raça ou religião, estatuto social ou econômico. As culturas abraçam-se, entrecruzam-se, coabitam o mesmo espaço compondo um quadro multicultural.

Entretanto, como todo *medium*, a Internet apresenta seu reverso, as dificuldades de acesso. Hoje seu acesso, doméstico ou público, ainda é privilégio de poucos. O usuário da Internet é o público alfabetizado e acadêmico (porque a tem a sua disposição nas universidades), ou o usuário de poder aquisitivo mais elevado (que tem uma linha telefônica e pode manter um provedor). Dessa forma, a Internet estabelece uma fissura entre os que dominam a escrita alfabética e os que não a dominam, que oficialmente são 14% da população brasileira,¹⁹ além de ser mais um artefato cultural cujo alcance depende do poder econômico. Ao mesmo tempo em que a atual evolução científico-técnica liberta o homem de inúmeros limites, oferecendo por exemplo, “uma enorme quantidade de informação a um baixo custo”,²⁰ ela não garante uma sociedade emancipada da pobreza,

¹⁸ Existe, assim, todo um movimento para acelerar a democratização da Internet e introduzir a informática não só nos espaços do trabalho e da família, mas também no das instituições educacionais, numa visão otimista, como se seu emprego pudesse rejuvenescer instituições. A inquietação com a emergência da informática e da exclusão de alguns segmentos desse círculo levou à organização de grupos, governamentais ou não, que elaboraram programas de inclusão das minorias, como por exemplo o PROINFO — Programa Nacional de Informática na Educação — que visa, entre outros objetivos, a criação de uma nova ecologia cognitiva nos ambientes escolares brasileiros mediante a incorporação adequada das novas tecnologias da informação pelas escolas públicas.

¹⁹ Segundo o IBGE, entre 1986 e 1997 a taxa de analfabetismo da população brasileira acima de 15 anos de idade diminuiu de 20% para 14,7 %. Mudou também o conceito de analfabeto. Este passa a ser a pessoa que não sabe ler e escrever um bilhete simples no idioma que conhece. <http://www.ibge.org/informacoes/Indicadoresminimos> em setembro 1999.

²⁰ ECO, Umberto. “O dilúvio da informação”. *Veja*, vida digital. São Paulo: Abril, ano 33, n° 52, 27 dez. 2000, p. 11.

pois a utilização dessa tecnologia se volta geralmente para a concentração de renda. Ao mesmo tempo em que é tutor desse avanço técnico alcançado, o capitalismo se vê impossibilitado de cumprir tarefas sociais.

Além disso, muitos se colocam espontaneamente à margem desse processo, mantendo-se num grande ostracismo, numa recusa cega à tecnologia. Essa posição de exclusão reforça a idéia da Internet como mais um gueto. Passando a ser privilégio de pequenos grupos, a Internet intensifica o surgimento de novas formas de divisão de classes: “as classes não serão mais baseadas em dinheiro, mas sim em quem tem acesso à informação. Teremos aqueles que vão acessar, manipular e interagir, aqueles que usarão a rede apenas passivamente e aqueles que serão excluídos, os proletários”.²¹ Isto porque muitas comunidades se mantêm distantes de toda essa tecnologia, e nesse sentido, “a internet não é universal. Para milhões de pessoas deste planeta, a web é tão inacessível quanto a lua mais distante do universo. Mas nós, que a possuímos, falamos dela como se fosse substituir todas as tecnologias, inclusive a do livro.”²²

Dessa forma, se a Net não aprisiona o indivíduo pelas fronteiras do país, ela exerce um poder coercitivo de várias formas. Como Manguel declara acima, uma de suas faces não-democráticas é a utilização de forma maciça da língua inglesa, em que mais de 50% das comunicações são feitas, o que reforça o processo de dependência cultural. Não se está falando de minorias sociais, mas de uma população brasileira, aproximadamente de 160 milhões de habitantes, dos quais apenas uma pequena parcela é falante e/ou leitor em língua

²¹ ECO, “O dilúvio”..., op. cit., p. 11-15.

²² MANGUEL, op. cit., p. 103.

inglesa.²³ Nesse sentido, o espaço da Internet é autoritário na medida em que a língua inglesa ocupa um lugar privilegiado, e os usuários não bilingües são excluídos. Ela já vinha desempenhando um papel hegemônico no meio impresso e agora expande esse domínio para o meio eletrônico.

Um dos aspectos negativos da Internet, segundo Eco, é a abundância de informação. Trata-se de um espaço para publicações canônicas, mas também para publicações alternativas, periféricas, uma produção intelectual independente de filiações a escolas ou gêneros e fica difícil separar e filtrar o que é útil e interessante do lixo cultural.²⁴ Por outro lado, existe na Internet uma dinâmica de contatos culturais, de trocas, que oferece uma atividade interdisciplinar: “a criação de novos cruzamentos intelectuais e institucionais que produzam o efeito político de expandir a sociedade civil”,²⁵ bancos de dados em conexão, denominados hipertextos, traçando caminhos transversais que dão acesso a áreas quase irrestritas do conhecimento, em qualquer parte do mundo, numa velocidade nunca antes conseguida por nenhum meio de comunicação.

No Brasil, o surgimento e o crescimento da Internet podem ser vistos no contexto da indústria cultural como uma resposta à tão reclamada modernização do país, que segundo Silviano Santiago “era o cerne do projeto modernista e estava nos programas políticos tanto

²³ Eco afirma que “o inglês é o esperanto da internet”. E aponta que “não é a primeira vez que um idioma se transforma num veículo do mundo. Antes era o grego, depois foi o latim. Para algumas pessoas, a rede pode ser a oportunidade de descobrir outras línguas. Existem ferramentas, horríveis por sinal, de tradução, mas talvez um americano traduzindo algo do francês e comparando as traduções passe a entender um pouco de francês”. “O dilúvio”..., Op. cit., p. 15.

²⁴ ECO, “O dilúvio”..., op. cit., p 11-15.

²⁵ HOLLANDA, Heloisa Buarque de. “A conferência”. Revista *Terceira Margem* - Revista da Pós-graduação em Letras da UFRJ. Rio de Janeiro: UFRJ. N° 2, 1994.

da direita quanto da esquerda nos anos 30”.²⁶ O “mandonismo centralizador”²⁷ das mídias é apontado por Silviano Santiago como parte de sua história no Brasil, uma forma de mascarar o autoritarismo de determinados grupos, como deu-se no período pós-64, quando a televisão iniciou seu processo de transmissão, dominação e manipulação da opinião pública.

As discussões avançam, e cresce o número de revistas e livros especializados, bem como de colóquios, seminários e congressos que tratam de temáticas acerca da produção em meio eletrônico, mas as manifestações nessa área na América latina estão ainda em estado nascente. No Brasil, os estudos sobre as modernas tecnologias e a literatura informatizada estão começando com a criação de núcleos como o NUPILL — Núcleo de Pesquisas em Informática, Lingüística e Literatura — da Universidade Federal de Santa Catarina. O projeto inicial deste núcleo é lançar à WWW uma parte da produção cultural canônica em Língua Portuguesa, uma produção que passa assim a fazer parte desse campo cosmopolita que é a Internet.

Colocar na WWW o que se tem produzido em literatura impõe nossa presença nesse espaço globalizador, e cria alternativas de leitura aos falantes e/ou leitores em língua portuguesa, pois a Internet não pode se tornar um campo restrito de intercâmbios entre falantes e/ou leitores da língua inglesa. Esta é uma ação que faz com que cresça o número de internautas que não se comunicam em inglês. Até 1988, 56 milhões de pessoas, mais de

²⁶ SANTIAGO, Silviano. “Poder e alegria — a literatura brasileira pós-64 — reflexões”. In *Nas malhas da letra*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p.17.

²⁷ Idem, p. 20. Nossos olhos precisam estar bem abertos para a censura velada que muitos fabricantes de equipamentos eletrônicos ou comerciantes da rede virtual nos impõem. Refiro-me ao episódio acontecido em março de 1999 com a Intel ao colocar no mercado um processador, Pentium III, que demarcava os sites visitados pelos usuários desse equipamento. Também houve o incidente com a Microsoft, que registrava os passos dos usuários do programa Windows 98 e o registro que as lojas virtuais fazem de nossas escolhas, de nosso comportamento, visando expandir suas vendas num atendimento futuro personalizado. Ou ainda, ao mercado negro dos cadastros de pessoas físicas efetuados sem nossa prévia autorização.

um terço do total de usuários utilizavam outras línguas na Internet, sendo que 24% deste percentual comunicava-se em espanhol.²⁸

A internet brasileira também vem crescendo de forma galopante. Por exemplo, um dos maiores sites de busca nacional, criado em 98, *o cadê*, (www.cade.com.br) fechou 1998 com 110.000 sites cadastrados. Em 1997 não passavam de 45.000²⁹. No ano 2000, o Brasil contava com 5,8 milhões de internautas e em 2001 ultrapassou os 8 milhões. Este é um bom termômetro para observarmos nosso crescimento, que de certa forma demonstra que uma das formas de oferecer resistência ao imperialismo na rede é participar desse processo. A sua superação pode ser na produção, pois o não fazer só relega a nação cada vez mais ao anonimato, à exclusão.

Com a publicação da literatura canônica em meio eletrônico inicia-se um processo de internacionalização de bens culturais, que passam a navegar em mão dupla, num sistema de trocas, e não mais de imposição mercadológica dos países desenvolvidos aos países em desenvolvimento. A posição do usuário resvala da esfera da recepção para o circuito da produção, e aí fica mais concebível falar-se de democratização na Internet. Pode-se pensar, numa perspectiva política, na ocupação desse sítio aberto que é a Internet, ainda que já marcado pelo conhecimento hegemônico americano, como a reivindicação não de substituição de centros, mas de um “entre-lugar” para a produção latino-americana, nesse espaço.

Pensando segundo uma lógica suplementar, podemos considerar o hipertexto eletrônico como aquele que está inserido numa ordem de suplementação, não enquanto soma, complemento, uma vez que se trabalha com o todo e não com a falta, mas como

²⁸ *Veja*. São Paulo: Abril, nº 29, 22 jul 1998.

²⁹ *Veja*. São Paulo: Abril, nº 2, 13 jan 1999.

transgressão. Segundo Santiago, “o complemento dá a impressão de ter em mãos alguma coisa incompleta que você estaria completando. Suplemento é alguma coisa que você acrescenta a algo que já é um todo”.³⁰ Nesse sentido, o hipertexto literário eletrônico oferece orifícios de entrada para inserção de nossas produções no espaço internacional, ao lado do cânone ocidental.

No contexto em que se vive de globalização econômica e tecnológica, lançar nossa literatura em rede demonstra um desejo não só de compartilhar dos espaços já demarcados em um campo internacional, mas principalmente de divulgar algumas particularidades locais, promover a legitimação de produções, construir uma idéia diferente de dependência cultural, enfim, assentar os alicerces de um “entre-lugar”:

A discussão sobre a dependência impede, ainda, que esta entrada no universal, a nossa, se dê com as cores fáceis do ufanismo, ou seja, com a ingenuidade de quem acredita que uma vez mais o mundo se curvará diante do Brasil. O mundo se curvará, sim, no momento em que pudermos apresentar uma produção que traduza o contemporâneo, que indique estarmos livres das censuras culturais e que ateste que já acreditamos que o pensamento nosso não é autóctone.³¹

3.1.2 – O hipertexto informatizado

O processo complexo de leitura e escrita de romances hipertextuais, cuja pedra de toque foi lançada por Cervantes no século XVII, toma fôlego, e, no século XXI estamos nos relacionando com a escrita eletrônica, que segundo muitos de seus adeptos é uma escrita num suporte novo, que exige portanto uma nova postura de leitura. Com o advento da

³⁰ SANTIAGO, “Poder e alegria”..., op. cit., p. 115.

³¹ SANTIAGO, Silvano. *Vale quanto pesa* (Ensaio sobre questões político-culturais) Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 193-194.

escrita eletrônica, muitos anseiam por um lugar completamente original, “moço”, um gênero literário novo.

Entretanto, o hipertexto eletrônico (entendido aqui como aparato textual) oferece um outro espaço de escrita e não uma nova escrita; “o meio não é condição suficiente para se falar de uma nova poesia. Isso só é possível pela exploração das potencialidades criativas proporcionadas por esse meio. (...) A mera divulgação de poemas em ambiente eletrônico, sendo condição necessária, não é de modo algum suficiente para uma genuína renovação literária”.³²

Muitos escritores que testam esse novo aparato textual colocam-se numa posição de continuidade e não de ruptura em relação às formas de escrita impressas. Pedro Reis afirma que alguns grupos que se dedicam às experiências em meio eletrônico, citando como exemplo o L.A.I.R.E., não põem em causa a literatura; pelo contrário, reclamam “pertencer-lhe e inspirar-se nela, nomeadamente na tradição de experimentalismo literário e particularmente na poesia visual”.³³ Entretanto, com relação às concepções que envolvem as três dimensões do espaço textual, o sujeito da escrita, o destinatário e os textos exteriores, alguns acreditam que no circuito eletrônico eles surgem radicalmente alterados.³⁴

A trilogia autor/ texto/ leitor há muito vem sofrendo modificações em sua concepção, e o circuito literário atual não é alterado nos componentes autor/texto, texto/leitor, autor/leitor, nem na própria noção de texto, apenas por ser inserido num novo aparato textual. Diante da tela do computador, nossa bagagem de leitores do hipertexto

³² REIS, Pedro. “A ler?” *Alire 10 - literatura (e) informática*. In *Ciberkiosk*, n 2, maio 1998.

³³ Idem.

³⁴ Como SNYDER e BARBOSA.

impresso (e não necessariamente de todo e qualquer escrito) pode facilitar nossa ação de navegação diante do écran.

Michel Bernard afirma que nossas atitudes de leitores de livros impressos só vêm a incomodar a leitura eletrônica a ponto de que “nous ne savons, en réalité, pas plus écrire de véritables hypertextes que nous ne savons les lire”.³⁵ Ao mesmo tempo, ele afirma que “le procédé hypertextuel n’ est pas issu du néant. Il n’ est que le perfectionnement de techniques déjà mises au point pour le papier”.³⁶ Apesar de Michel Bernard inventariar um bom número de escritos que prefiguram a leitura hipertextual eletrônica, ele conclui o parágrafo afirmando que “l’opération intellectuelle et l’image mentale que nous nous en faisons n’a pas changé”.³⁷

Com relação à primeira questão sustentada por Bernard, já se demonstrou ao longo dessa pesquisa que a forma de leitura que o hipertexto em meio eletrônico exige — uma leitura não-linear, fragmentada, interativa — há muito vem sido praticada, a ponto de a experiência de leitores em hipertextos impressos nos permitir tratar o hipertexto eletrônico apenas como mais uma forma de expandir as potencialidades da escrita.

A forma de composição material do hipertexto eletrônico apresenta um campo de possibilidades de leitura e escrita, um tipo ideal de liberdade que há muito vem se tentando obter não só com o texto impresso, mas com as artes em geral. Por exemplo, o período da produção brasileira barroca buscou construir o objeto artístico de forma que as massas plásticas barrocas nunca permitissem que o fruidor obtivesse uma visão privilegiada,

³⁵ BERNARD, Michel. “Lire l’hypertexte” In VUILLEMIN A.; LENOBLE, M. (orgs.) *Littérature et informatique - La littérature générée par ordinateur*. Artois, França: Artois Presses Université, 1995, p. 323.

³⁶ Idem.

³⁷ Idem, p. 323.

frontal, definida, mas buscasse o movimento, levando-o “a deslocar-se continuamente para ver a obra sob aspectos sempre novos, como se ela estivesse em contínua mutação”.³⁸

A respeito da última observação de Bernard, sobre a operação intelectual e a imagem mental à qual estamos acostumados no decorrer do processo de leitura, é necessário lembrar que não é somente mediante o processo de leitura hipertextual eletrônica que operamos em nosso cérebro uma dinâmica mental associativa e combinatória. Platão já usava esquemas de alternativas binárias no *Sofista*. Neste, tanto as alternativas são excluídas como se bifurcam na tentativa de definir o pescador de anzol.

Visto como um texto preche de estados de possibilidades, a leitura de um hipertexto exige uma atitude de investigação de suas potencialidades. Esse conceito tomou fôlego quando Queneau surpreendeu os leitores com a criação combinatória *Cent mille milliards de poèmes*. Esta obra passou a ser o arquétipo que exprime o que vem a ser potencialidade: “Une oeuvre potentielle est une oeuvre qui ne se limite pas à ses apparences, qui contient des richesses secrètes, qui se prête volontiers à l’exploration. (...) La littérature potentielle serait donc celle qui attend un lecteur, qui l’espère, qui a besoin de lui pour se réaliser pleinement.”³⁹

Queneau, Jacques Bens, Italo calvino, entre outros, dedicaram-se por um bom tempo ao Oulipo⁴⁰, e apesar de não negligenciarem o impresso, detiveram-se por um período na criação em meio eletrônico, demonstrando a necessidade da utilização do

³⁸ ECO, Umberto. *Obra aberta*. Tradução Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 44.

³⁹ BENS, Jacques. “Queneau oulipien”. In *Oulipo - atlas de littérature potentielle*. Paris: Gallimard, 1981, p. 23-24.

⁴⁰ *Ouvroir de Littérature Potentielle*: grupo francês de pesquisas de literatura experimental que se constituiu em 1960, em torno de François Le Lionnais e Raymond Queneau.

computador como ferramenta na criação literária para realizações combinatórias exponenciais que somente ele podia realizar com tão grande número de opções.

Calvino, em seu ensaio *Prose et anticombinatoire*, fala da novela-romance com a qual trabalhou durante sua passagem pelo Oulipo, um exemplo de como utilizar o computador como ferramenta na criação literária. As opções formuladas pelo escritor são restritas, mas as realizações possíveis são combinatoriamente exponenciais. Ele afirma que “seul l’ordinateur peut réaliser un nombre (plus ou moins grand) de ces potentialités”.⁴¹ Esse sim é um diferencial do hipertexto em meio eletrônico com relação ao meio impresso. Experimentando a arte combinatória no meio impresso e no meio eletrônico, Calvino se lançou ao desafio de escrever dois romances combinatórios, um em cada meio. Assim nasceram *Mystères de la maison abominable* e *Se um viajante numa noite de inverno*, duas produções oulipianas.

O primeiro é um experimento em meio eletrônico conhecido como o romance da viúva Roessler. É um exemplo da ajuda que o computador pode oferecer para a criação literária, especificamente a ficção. A idéia é arrolar um grande número de possibilidades as quais serão selecionadas pelo computador e introduzidas numa determinada estrutura escolhida pelo leitor. São quatro personagens, A, B, C e D, submetidos a doze ações transitivas que são divididas em quatro classes. A compatibilidade entre as relações determinará a escolha. Por exemplo, se o personagem A estrangula o personagem B, não há necessidade de se fazer presente a opção de B ser apunhalado ou cometer suicídio. O detalhamento dessa forma de composição encontra-se no *Atlas de littérature potentielle*.

⁴¹ CALVINO, Italo. “Prose et anticombinatoire”. In *Oulipo - atlas de littérature potentielle*. Paris: Gallimard, 1981, p 319.

Dessa experiência, Calvino declara que “cela montre bien, pensons-nous, que l’aide de l’ordinateur, loin d’intervenir en *substitution* à l’acte créateur de l’artiste, permet au contraire de libérer celui-ci des servitudes d’une recherche combinatoire, lui donnant ainsi les meilleurs possibilités de se concentrer sur ce ‘clinamen’ qui, seul, peut faire du texte une véritable oeuvre d’art”.⁴² Essa proposição de Calvino reflete uma visão da máquina computacional com a qual compartilhamos. Em alguns casos o computador é instrumento essencial para a leitura, pois a produção é elaborada no computador, e ao ser impressa perde o leitor as vantagens do hipertexto eletrônico interativo; a máquina, neste caso, desempenha um papel essencial.

O segundo é um experimento em meio impresso. Calvino apresenta dez histórias inacabadas, interrompidas com cortes abruptos no enredo, propondo ao leitor narrativas que nunca coincidem com as que ele aguarda. Sua proposta é escrever o necessário para indicar o sentido da multiplicidade. A idéia é escrever romances apócrifos e oferecer ao leitor protagonista obstáculos na continuação da leitura. Um livro que explora a metalinguagem à exaustão e trata do prazer de ler romances. Construído em blocos, seus fragmentos aparecem entrelaçados.

Ambas são obras-rizomas que se situam no território da arte combinatória e da composição aberta, da exploração transtextual, exigindo um processo hipertextual de leitura. Nos dois casos, para que a hipertextualidade do texto seja desvelada, é necessária uma atitude de busca do leitor, diferente da atitude de Quixote frente ao livro. “É preciso que o leitor tenha um gesto desconstrutor de ultrapassar a aparente seqüencialidade imposta

⁴² Idem, p. 331.

pela encadernação do livro e pela numeração das páginas para empreender diferentes combinações entre os verbetes e entre as múltiplas histórias que eles contêm”.⁴³

Calvino, no artigo *La galerie de nos ancêtres*,⁴⁴ refletindo sobre algumas narrativas hipertextuais que criou, questiona “qual o sentido desse tipo de narração no quadro da literatura hoje?” Pensando justamente na estética contemporânea da obra de arte teorizada por Eco, poderíamos responder que a narrativa hipertextual, principalmente com o advento da escrita eletrônica, indica que nossa modernidade literária está calcada na hipertextualidade, e que esta hoje, mais do que nunca, se compõe sob um estruturalismo aberto onde lemos vários textos em função de um outro, onde uma nova idéia se integra num corpo de idéias já delineadas.

A escrita hipertextual eletrônica é o resultado de um contínuo processo de erupção de idéias, formando hoje um imenso caldeirão cultural literário. O leitor, acostumado com as narrativas hipertextuais impressas, habituado com práticas de escrita literária fragmentadas, escritos que lhe exigem ir ao encontro de sua condição plural, de sua estrutura *mise en abyme*,⁴⁵ considera o hipertexto eletrônico uma continuidade do processo já iniciado pela escrita impressa. Não há normalidades estilhaçadas, pois as convenções e os hábitos de leituras hipertextuais já são um território bastante explorado pela cultura impressa.

⁴³ WANDELLI, Raquel. *Reconstituição do corpo nas narrativas hipertextuais*. Dissertação de mestrado. Florianópolis, SC: UFSC, 2000, p.182.

⁴⁴ CALVINO, Italo. “La galerie de nos ancêtres”. *Magazine Littéraire*, n. 274. Paris, fevereiro, 1990, p. 34-38.

⁴⁵ A estrutura *mise en abyme* confere ao texto uma propriedade labiríntica, uma vez que oferece ao leitor estruturas cujo aspecto semântico remetem a outra estrutura, e expõem o leitor a um processo de busca constante. O leitor encontra-se, então, como nos corredores da Biblioteca de Babel. Esses recursos abismais podem ser utilizados de diversas formas pelo autor para colocar o leitor frente a um quadro de especulação, de vertigem.

Se de *site* em *site* descobrimos que a Internet é uma rede potencialmente infinita de informações, pois cada link oferece uma experiência rica (e às vezes exaustiva) no campo virtual da informação, de estante em estante descobrimos a variedade e infinidade de assuntos que compõem essa biblioteca, um espaço inesgotável de escrita porque a cada dia chegam novas obras e um livro vai se somando a outro e mais outro nunca chegando a versões definitivas e completas, constituindo-se assim a biblioteca como um espaço também em constante expansão. Nesse sentido, a biblioteca pode ser vista também como um hipertexto em rede.

3.1.3 - Uma escrita em rede

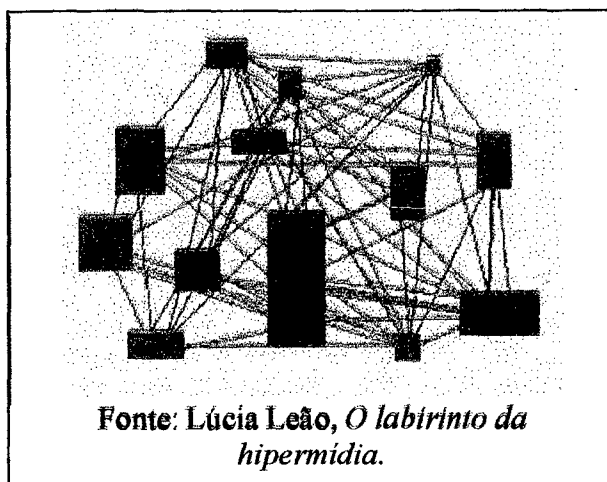
No início da tese, afirmamos que o conceito de escrita hipertextual com o qual trabalharíamos seria o de escrita em rede, escrita que se constrói em relação com o outro e que se concretiza no ato da leitura. O modelo de texto em rede possui as características da não-seqüencialidade e da recursividade, oferecendo diferentes entradas de acesso, permitindo ao usuário a navegação através de pontos diversos. Quando um texto é formado segundo a estrutura em rede, tomando-se o cuidado para que todos os pontos se interconectem, não existe ordem certa de leitura.

Abaixo, Jacques Roubaud⁴⁶ tenta compor a idéia de rede com algumas palavras-chave que traduzem sua significação não só pelo conceito, mas pelo formato pelo qual elas estão dispostas, de forma a causar algumas indagações, como por exemplo, “em que ponto

⁴⁶ ROUBAUD, Jaques. *Epreuves d'écriture*, Ouvrage publié à l'occasion de la manifestation “Les immatériaux”, présenté par Le Centre de Création Industrielle du 28 mars au 15 juillet 1985 au Centre Georges Pompidou. Paris: 1985.

o texto inicia? Existe uma ordem ‘certa’ de leitura? Onde o texto acaba? Quais são os limites do texto”⁴⁷

corps confins interface façade geste
 langage lumière miroir
 ordre preuve multiple signe souffle
 simultanèité vitesse
 temps traduire
 voix
 espace



A conceituação de rede oferecida por Jacques Roubaud aponta o caráter de conjunto da rede, soma de sítios, de linguagens, de campos semânticos diversos, compondo um espaço multidimensional que para ser assim constituído necessita do outro. Derrida reforça essa idéia de rede como o resultado de um compartilhamento de relações, responsável pelo devir do próprio texto:

Interaction générale. Connexion, donc lien, obligation. Passe communément par la représentation de ‘fils’: tissu, texte, écheveau, généalogie, arbre. Sans point central reconnu ou manifeste? Autre ‘champ sémantique’, pourtant, relié au précédent par la non-manifestation du sujet central: la clandestinité, la clandestination, la résistance cloisonnée, la crypte, le secret, le privé, le complot, l’irrédentiste dissociation: toi et moi, la conjuration. La post-modernité semble tenir également aux deux valeurs de réseau. Elle ne peut les mettre en réseau. Son concept en est peut-être dissocié, le concept de la dissociation même.⁴⁸

⁴⁷ Esses questionamentos são levantados por LEÃO, Lúcia. *O labirinto da hipermídia: arquitetura e navegação no ciberespaço*. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 61.

⁴⁸ DERRIDA, Jacques. *Epreuves de écriture*, op. cit.

Essa concepção oferecida por Derrida revela a dimensão da rede, um modelo de comunicação que se alonga ininterruptamente, difícil de ser mapeada, cartografada, porque como as criptas, oculta-se nos subterrâneos, ficando impossível determinar todos os seus pontos conectados; por isso sua dimensão não é comensurável, ela é transbordante e coordenada, independente de um centro gerador. Como a rede se apresenta segundo uma ordem mutável de leitura, ela está em constante estado de proliferação, oferecendo sempre novas e diferentes trilhas semeadas ao longo de seu corpo, apontando janelas para outras leituras.

í Um texto é uma fenda para outro; este segundo é a passagem para um terceiro, e assim sucessivamente. De vizinho em vizinho, os canais de transmissão são estabelecidos, e nesse sentido a rizomatização do texto pré-existe ao ato de sua integração. Assim, o texto se mantém numa enorme teia, os pontos de entrada fogem do controle autoral, e um texto sempre perde a composição gráfica rígida que possuía inicialmente, pois mesmo que o autor não efetue a indexação de seu texto a outros textos, outros escritores poderão fazê-lo, abrindo a possibilidade de se adentrar o texto de vários pontos do sistema.

Dessa forma, o hipertexto em rede sempre será um sistema policentrado, representando um ponto de uma estrutura cujo conjunto de posições indicam direções movediças. Com relação ao meio eletrônico, mesmo que o autor não introduza em seu texto links que conduzam o leitor a outras páginas, nem imagens de vídeo ou som digitalizado, buscando manter a maior aproximação possível com o texto impresso, o texto estará inserido na enorme teia que é a WWW, num sistema de busca que funciona 24 horas, acessível em qualquer parte do mundo. Nessa perspectiva, mesmo que um texto não possua links externos cravados no corpo do texto, é impossível ele não estar em conexão com outros sítios na rede.

As definições de Roubaud e Derridá apontam o caráter labiríntico e aleatório do texto em rede, com percursos opcionais. Uma vez no interior deste dédalo, o navegante corre o risco de cair em suas armadilhas, em seus caminhos sinuosos, perdendo-se e não conseguindo retornar pela mesma trilha a não ser que recorra ao histórico da barra de navegação. Pode-se percorrer seus domínios com autonomia, desviando-se de mapas e roteiros pré-estabelecidos. Uma viagem pode se constituir à medida em que se avança, determinando-se os próximos espaços a serem ocupados, sem planejamentos prévios; ou pode ser o resultado de um caminhar programado, um universo que “constitui não apenas um imenso ‘território’ em expansão acelerada, mas que também oferece inúmeros ‘mapas’, filtros, seleções para ajudar o navegante a orientar-se”.⁴⁹

No ciberespaço, para localizar essas informações basta o navegador digitar a URL (*uniform resource locater*) do documento e automaticamente ele receberá na tela a informação solicitada. Na biblioteca, a pesquisa poderá se dar por palavras, nome do autor, título da obra, tema, enfim, através de um sistema de microfichas impressas ou digitais. Esse procedimento não exige um conhecimento profundo do usuário, bastando apenas que este selecione as opções corretas nos menus, se estiver diante de um computador, ou que procure a informação desejada por ordem alfabética nas microfichas impressas.

O importante é notar que em ambos os casos o processo de seleção de informações, de composição de banco de dados se estabelece em rede, independente se efetuado por um programador ou bibliotecário, se está disponível num fichário ou num computador. A idéia de rede também não está restrita ao aparato tecnológico. Com as narrativas hipertextuais impressas, vimos que o processo de *escrileitura* não colabora apenas para abrir o texto a

⁴⁹ LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Tradução Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Ed 34, 1999, p. 85.

uma autoria coletiva, mas para mostrar a impossibilidade de um hipertexto em rede manter o sentido global, totalizante. Ele sempre está em contato com novas fontes de informação, sendo o resultado de comunicações transversais, de histórias que se cruzam, que se desdobram, por isso sua hipertextualidade se desenvolve de forma integral. Mas, não terá o hipertexto eletrônico uma especificidade que o distingue do hipertexto impresso, principalmente no que diz respeito a sua hipertextualidade?

3.2 - *Tristessa*: a hiperficção em bits

<http://www.quattro.com.br/tristessa>. A tela, o teclado, o mouse, o computador. Teia de bits. O texto como um organismo cibernético. Uma nova sintaxe. Páginas camufladas. Estar no âmago da esfera tecnocientífica gera questionamentos: a que tipo de viagem a hiperficção em meio eletrônico nos convida? Como serão esses personagens ciborgues? Trocamos a caneta pelo mouse, a folha de papel pelo écran, a leitura topográfica pela parcial (nunca vemos o todo do aparato textual). O leitor diante da tela, pronto para a leitura revolucionária. Um texto de outra natureza emerge de uma combinação binária algorítmica, 0 e 1, e não mais do atrito entre o lápis e o papel. É necessário resistir à impressora e deitar o olhar pelo monitor, descobrir como se opera a leitura não mais em caracteres móveis, mas em bits, eis o desafio. É essencial experimentar a sensação de ler na tela e poder, assim, investigar os procedimentos de composição da escrita digital, opor-se à tentação de ler na ordem em que nós, da cultura ocidental, fomos alfabetizados, da primeira à última página, da esquerda para a direita, de cima para baixo. Dolorosa marcha.

O encontro com a máquina textual eletrônica, à primeira vista, indica que o computador oferece possibilidades operativas de texto que divergem daquelas que usamos

na produção impressa. Por exemplo, ele permite que o autor opere correções, modificações e atualizações constantes, atribuindo ao texto uma flexibilidade que o impresso, nesse sentido, não consegue atingir, como enfatiza Landow: “Compared to a printed text, one in electronic form appears relatively dynamic, since it always permits correction, updating, and similar modification”.⁵⁰ Mesmo que novas edições impressas operem revisões, as versões anteriores continuam circulando, enquanto que no meio digital elas são apagadas. Além disso, no processo de leitura, o usuário pode manusear o texto de formas diversas, fazendo uso dos menus de que a máquina dispõe para auxiliá-lo.

A homepage, por exemplo, é o resultado da elaboração de um sistema material complexo e dinâmico de relações intertextuais e hipertextuais, e a exploração de sua capacidade intertextual não se restringe a páginas, ou a pequenas notas, como as de rodapé. Sua composição parece desautorizar qualquer leitura que não seja a operação por fragmentos e multiplicidades, desdobramentos que surgem numa rede complexa de articulações, composta a partir de blocos de textos com referências cruzadas, conectadas umas às outras.

Esses atributos do texto digitalizado geram a idéia de que “os sistemas hipermediáticos oferecem o suporte maleável e multidimensional mais adequado para exprimir o pensamento em sua complexidade do que os meios que dispúnhamos anteriormente, a oralidade e a escrita”.⁵¹ Essa posição, que sustenta o caráter revolucionário e de novidade do texto digital frente à cultura impressa, encontra respaldo principalmente nos discursos de Samuel Taylor Coleridge, Theodor Nelson e Vannevar Bush. Eles criaram a expectativa de que a classificação e a seleção de informações por associações, arroladas

⁵⁰ LANDOW, op. cit., p. 52.

⁵¹ LEÃO, op. cit., p. 65.

todas por um só mecanismo, seria uma iniciativa que alteraria o meio de conhecer o mundo, pois seria uma forma de mudar a transmissão das informações.

Coleridge achava o sistema alfabético das enciclopédias precário como forma de sistematização do conhecimento, e buscou outras alternativas para hierarquizá-lo. Bush partiu do princípio de que os textos não são somente unidades de leitura individuais, mas resultado de produções reticulares, trabalhando com a idéia de texto como somatória de outras vozes, como discurso polifônico. E Theodor Nelson, nos anos setenta, inventou o termo hipertexto para designar a idéia de escrita e leitura não-lineares em um sistema de informática que armazenasse todos os conhecimentos do mundo, uma espécie de Biblioteca de Babel, projeto que ele denominou *Xanadu*.

A partir da década de 90, com um simples clicar do mouse, temos acesso a um turbilhão de informações como Coleridge, Bush e Nelson sonharam: bancos de dados em conexão, traçando caminhos transversais que dão acesso a diversas áreas do conhecimento, em qualquer parte do mundo, numa velocidade nunca antes conseguida por nenhum meio de comunicação. O computador passa a oferecer modos de produção, os quais, muitas vezes, somente *on line* podem ser explorados ou conhecidos.

Dessa forma, a expectativa ao iniciar a leitura de *Tristessa* é encontrar enredos laterais, tramas paralelas, a narrativa construída com tecidos cujos fios se multiplicam e entrecruzam, vozes desdobradas, triplicadas que constituem esse novo modo de leitura e produção que o computador parece oportunizar. Na primeira tela, o leitor se depara com o traçado de um rosto feminino acrescido do título; um fecho de luz que corre da direita para a esquerda e chega a seus olhos sugerindo um enigma. Um recurso impossível de ser obtido no meio impresso. Abaixo da imagem, algumas informações relevantes, o autor da ficção e

da interface assina como “The passenger”, a obra data de 1998. A interface da página de entrada é composta por uma única janela:



Ficção & Interface: The Passenger
Copyright © 1998 Grupo Quatro Digital Media

Nesta tela inicial, não há outras áreas sensíveis ou botões ocultos que revelem janelas, armadilhas que dificultem o trajeto, há apenas um link que encaminha o leitor para o prefácio. Aliás, dois prefácios, separados em telas distintas. A primeira tela, com informações similares à de uma capa de livro impresso, traz dados sobre a autoria da obra, criação atribuída também ao *Grupo Quatro Digital Media*, o que aponta para uma encenação autoral. Há uma autoria que se esconde sob um codinome e sob uma coletividade, ambas responsáveis por essa sociedade de palavras, que se denomina texto, pois se sabe que “a obra textual, seja ela qual for, é sempre o resultado de um percurso combinatório realizado pelo próprio autor”.⁵²

⁵² MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: EDUSP, 1993, p.190.

Ao se falar de encenação autoral, a produção eletrônica de Elliott Earls, *O Livro de Reis*, vem à mente, porque a tela de sua contracapa tem a seguinte frase riscada: “Este livro pertence a”...⁵³ O risco também aponta a vontade de se preservar a identidade autoral e de se corromper a idéia do escrito como propriedade. Duas ações diferentes que se encaminham para o mesmo desejo: deslocar ou compartilhar a responsabilidade autoral e desmistificar a imagem do livro como imagem de um conhecimento intocável e acabado.

Essa imagem, no entanto, se consolidou na cultura ocidental, e tratar sobre um novo suporte para a escrita, com propriedades diferentes daquelas do papel, provoca reações diversas no leitor, principalmente àqueles que estão habituados à leitura ordenada, linear das obras “bem comportadas”. Com o advento do hipertexto eletrônico torna-se mais acirrada a discussão sobre algumas concepções de propriedade autoral, o que Landow chamou de “erosão do *self*”.⁵⁴ Ele sustenta que o “electronic linking reconfigures our experience of both author and authorial property, and this reconception of these ideas promises to affect our conceptions of both the authors (and authority) of texts we study and of ourselves as authors”.⁵⁵ Uma proposição que lembra também Barthes, quando declara que “a escrita é a destruição de toda a voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve”.⁵⁶

⁵³ EARL, Elliott. *The book of king's* In CD ROM *Throwing apples at the sun*. Essa indicação de leitura devo-a a Lucia Leão.

⁵⁴ LANDOW, op. cit, p. 71.

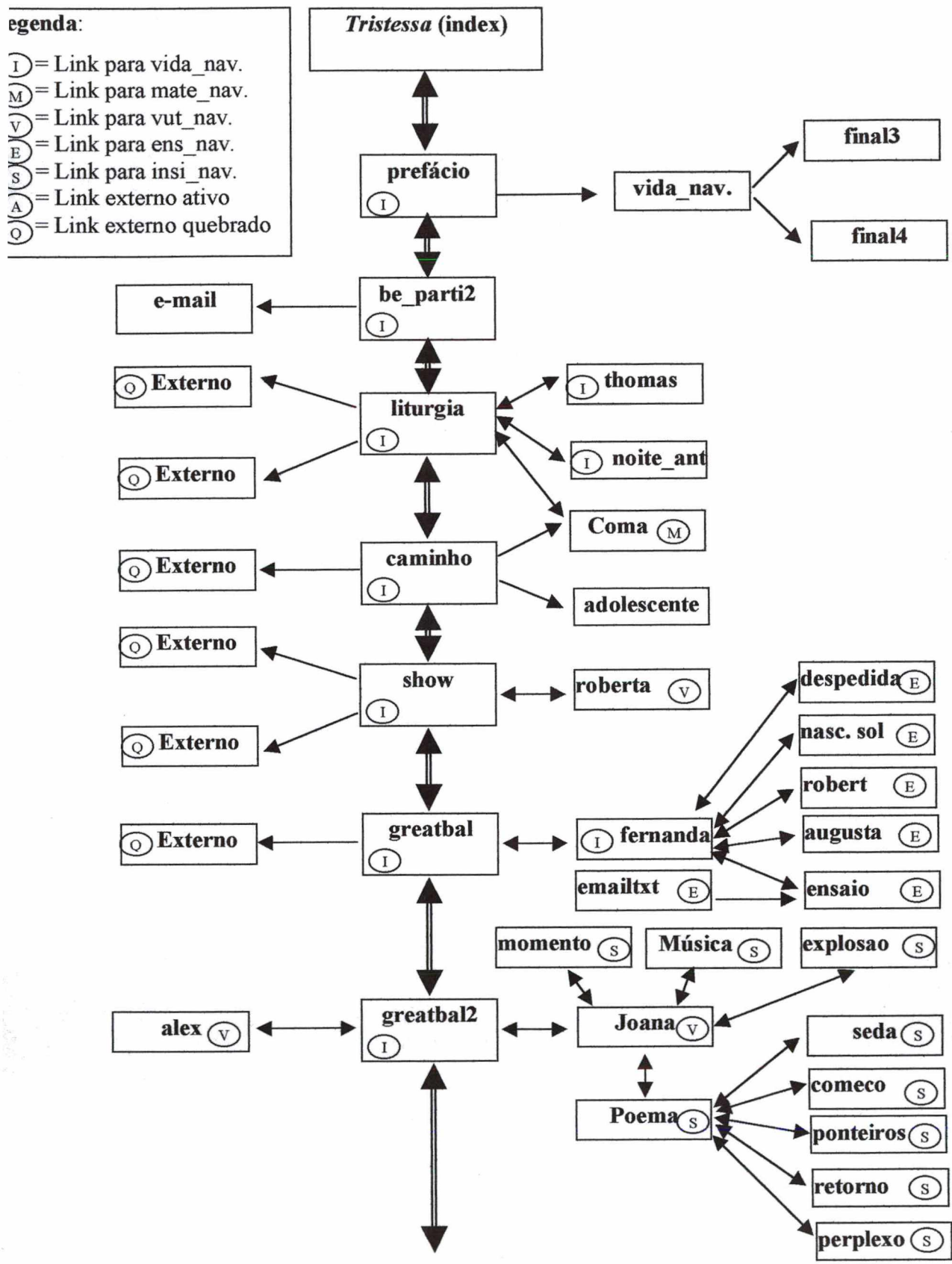
⁵⁵ Id. Ibid., p. 23.

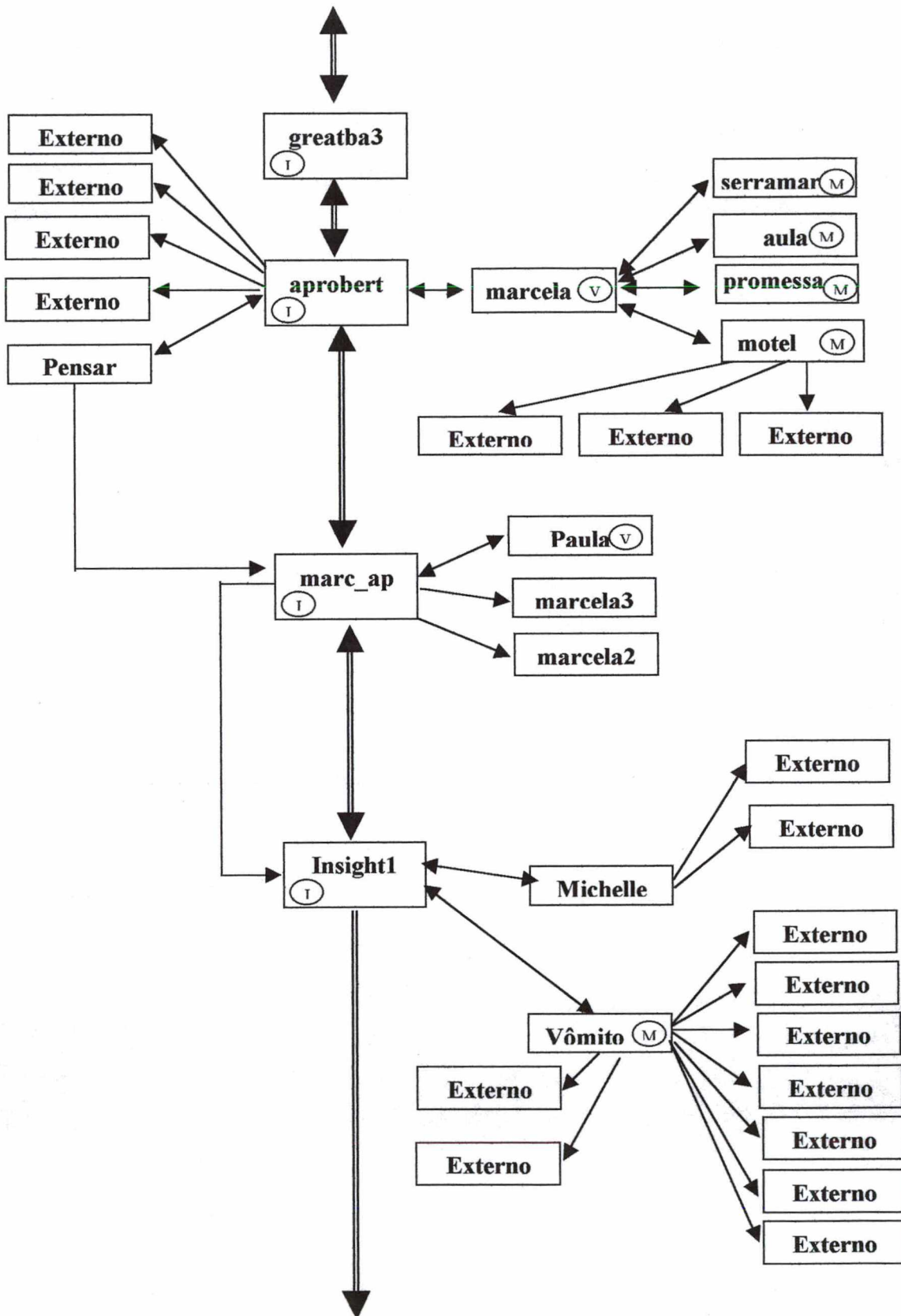
⁵⁶ BARTHES, Roland. “A morte do autor.” In *O Rumor da língua*. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988..

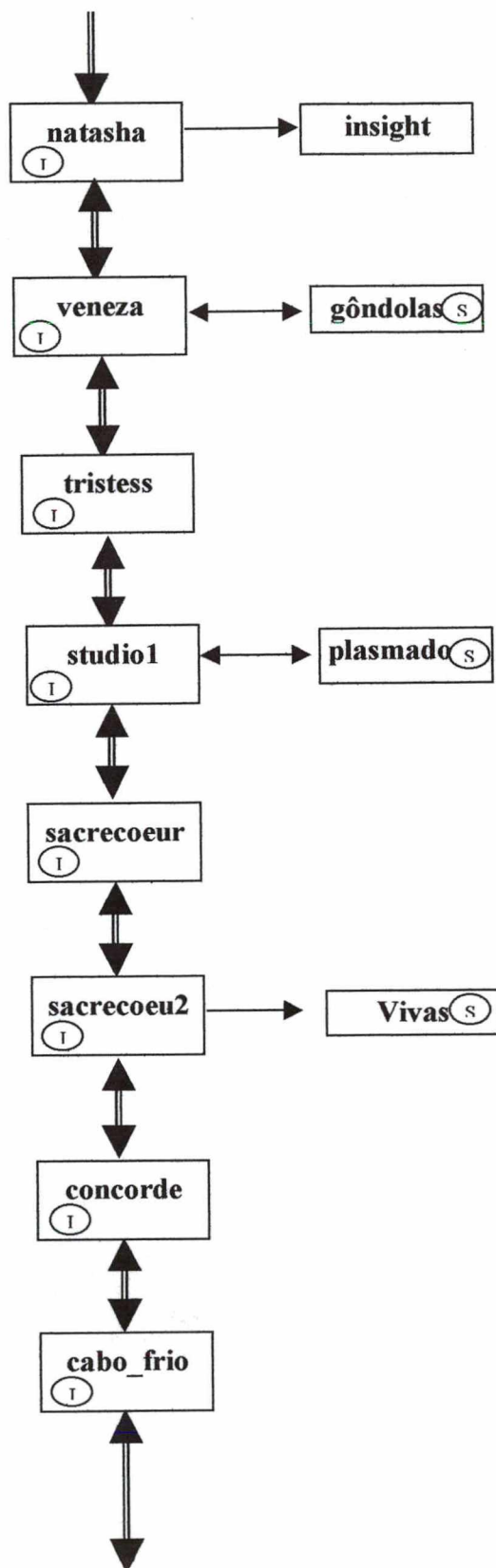
Mas não é somente o corpo que escreve que possui sua identidade abatida, pois a escrita no corpo-a-corpo do texto agora não é mais palpável. Não se pode folhear o livro com os dedos, afagá-lo, seduzi-lo, apenas clicar na barra de rolamento, uma leitura que lembra os rolos de pergaminhos, pois deixa de ser horizontal e passa a ser vertical. Não há como visualizar a obra em seu conjunto, mesmo olhando o índice; enfim, houve a “desmaterialização do corpo do livro”,⁵⁷ não conseguimos ter a percepção física e espacial do texto no écran do computador, pois só visualizamos os fragmentos do texto. Seguindo sempre a direção do fio do prumo, vai-se desenrolando a história, um texto que se esconde ou se revela não numa página virada, mas num processo de rolamento. Esse tipo de leitura vertical já está presente entre nós, antes mesmo do hipertexto eletrônico, pois os anúncios luminosos, as palavras-cruzadas, os cartazes (out-doors) e jornais exploram bastante essa tipografia vertical, sem esquecer que a escrita já se serviu de peles de animais e outros materiais flexíveis que podiam virar rolos.

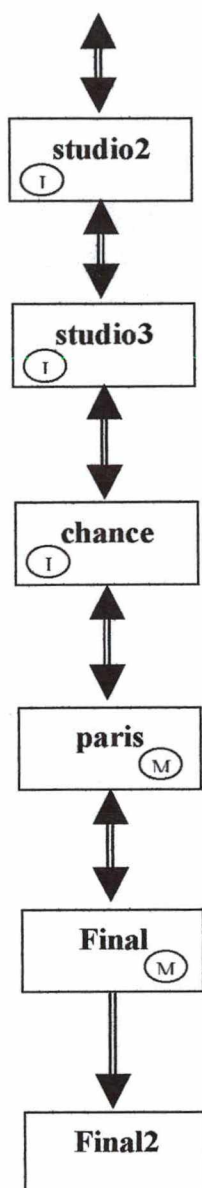
Surgem também outros velhos companheiros como o índice, o prefácio, imagens ilustrativas, títulos que demarcam os capítulos, apesar de não haver notas de rodapé, números de páginas, glossários, bibliografias. Observando de qual ponto do sistema inicia-se a leitura, percebe-se que os mecanismos de acesso a *Tristessa* são os tradicionais inícios de capítulos e parágrafos, um sistema hierárquico do tipo tronco central que sustenta seus ramos:

⁵⁷ WANDELLI, Raquel. “Entre pergaminhos e bits eletrônicos”. Revista *D. O.Leitura*. São Paulo, n. 06, ano 19, junho 2001, p. 46-50.



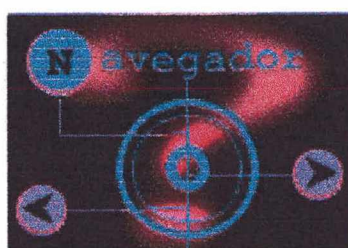






O primeiro capítulo, intitulado *Liturgia*, aparece datado, trazendo a referência do período da publicação em meio digital, 19 de dezembro de 1999, sendo o resultado de seis anos de trabalho. Nele desfilam Fernanda, Roberta, Joana, Marcela e Paula, as principais personagens femininas que farão parte da vida de Thomas, além de um grande número de fatos fragmentados dispersos, anunciando ao leitor que a leitura acontecerá aos saltos e exigirá dele um exercício de acrobacia não só física.

Todas as telas possuem fundo preto e o mesmo tipo e cor de caractere gráfico, o branco. No conjunto temos o branco no preto, uma escolha que inverte aquela normalmente utilizada no meio impresso, o preto (caractere) no branco (folha de papel). Inclusive os títulos conservam as mesmas cores, vermelho e verde, mantendo a coerência na aparência e no comportamento da interface entre usuário e máquina. No final um ponto de interrogação indica uma orientação de navegação, apontando sempre uma direção a ser seguida:



Duas setas, uma para a esquerda outra para a direita, nos convidam a retornar à página anterior ou passar para uma outra janela. Muitas vezes as duas setas indicam apenas o retorno, o que nos leva a refletir que a estrutura que a sustenta é mais radícula ou arborescente, pois as páginas parecem dipolos-unidades ou dipolos-de-ligação, como galhos-raízes, possuindo um sistema central. No alto deste ícone, a direção é estática, mudam as páginas, mas o link aponta **sempre para o endereço** http://www.quattro.com.br/tristessa/vida_nav.htm#vida, **é o índice.**

Ele apresenta cinco blocos — vida, vultos, ensaio, matéria, *insight* — e esta tela inicialmente parece indicar que o sistema segue o princípio de conexão, pois dele pode-se alcançar qualquer outro ponto. Entretanto, uma vez num de seus pontos há apenas uma ou duas alternativas, e deste novo ponto não se pode conectar qualquer outro, pois há uma ordem fixada. Tem-se a possibilidade de consultar todos os documentos que compõem essa

hiperficção, entretanto não de diversas maneiras, o que não atribui a *Tristessa* a primeira característica rizomática definida por Deleuze e Guattari, o princípio de conexão e de heterogeneidade. Por exemplo, do índice posso chegar ao arquivo `noit_ant.htm`, tela intitulada Adolescência, mas dela posso alcançar apenas o arquivo `Liturgia.htm` e o arquivo `vida_nav.htm#vida`, que é o índice. Portanto, o índice indica a existência de um centro regulador, pois ele é um mapa que mostra todas as posições e pontos da rede, e as páginas que se dobram e desdobram são, na verdade, “pseudomultiplicidades arborescentes”.⁵⁸

Duas opções ou três, no máximo, são insuficientes para sustentar a idéia de estrutura dinâmica de rede, apesar de a disposição de links no interior do texto atribuir a ele um certo movimento. Por isso, sempre que surge um sinal luminoso, decide-se interromper a narrativa e descobrir o que se oculta atrás dele, pois para construir um hipertexto é necessário conectá-lo a outros. Normalmente esse procedimento torna seu sentido móvel, pois a rede de relações que um navegador estabelece nunca é igual à de outro. Aarseth define o “texto não-linear como um objeto de comunicação verbal que não é apenas uma sequência fixa de letras e palavras, mas no qual a ordem de leitura pode diferir de um leitor para outro”.⁵⁹

Essa divergência de leitura se daria porque o número de lexias presentes no texto o encaminhariam para trilhas diversas, “all hypertext systems permit the individual reader to choose his or her own center of investigation and experience”.⁶⁰ Segundo essa concepção, a não linearidade num sistema hipermediático estaria comprometida num documento que não

⁵⁸ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol 1, Rio de Janeiro: editora 34, 1995, p. 16.

⁵⁹ AARSETH, Espen. “Nonlinearity and literary theory”. *Hypertext and literary theory* (George P. Landow, ed). Baltimore, Johns Hopkins, 1993, p. 51.

⁶⁰ LANDOW, op. cit., p. 13.

fizesse uso de links externos, pois somente através deles ocorreria o florescimento de uma rede semântica a cada leitura; eles encaminhariam o leitor para pontos diversos do sistema da WWW. “Electronic linking creates hypertext, a form of textuality composed of blocks and links that permits multilinear reading paths”.⁶¹

Tristessa é uma hiperficção composta por 96 lexias, sendo 24 links externos (dos quais apenas cinco estão em funcionamento). Ao indicar conexões com sites externos, tais nós atribuem aos textos capacidade de autogênese, de proliferação no conjunto, composição gerada pelos processos de decomposição e composição próprios dos princípios que compõem a WWW. Cada nó pode dar existência a um outro, muitas vezes independente do criador, estando o texto primeiro sempre em correlação com o fora, com pontos situados em outras direções. Esses links externos são todos intercambiáveis, estabelecendo-se junto ao leitor um jogo de escolha das possíveis trilhas, um jogo de ordem e desordem.

Isto porque na WWW, os princípios de divisão e de multiplicação aparecem atuando num corredor de modificações constantes, numa ilimitada mutabilidade, com ‘n’ dimensões, “cada página da rede é composta por palavras iluminadas que podem nos levar a outros centros, e estes a outros, e mais outros, infinitas vezes”.⁶² Sua estrutura aberta propõe ao leitor maleabilidade na leitura, podendo acontecer isoladamente ou no conjunto, permitindo assim uma leitura descontínua, uma autonomia não só para escolher o percurso, mas muitas vezes para intervir sobre o texto. Entretanto, para o texto possuir uma estrutura rizomática todos os pontos do texto devem ter o mesmo poder de comunicação.

⁶¹ Idem, p. 22.

⁶² LEÃO, op. cit., p. 70.

Em *Tristessa*, a relação entre os documentos internos é efetuada de forma que estes sempre retornem a um eixo principal, como podemos observar no gráfico 1, uma relação portanto restrita, pois os pontos do texto não possuem o mesmo poder de conexão e não formam uma cadeia de informações sucessivas. Além disso, não estão funcionando todos os links externos, apenas cinco deles se mantêm ativos, portanto as escolhas do navegador são limitadas, o que corrói a possibilidade de vulnerabilidade das rotas através deste dispositivo. Até o dia 02 de outubro de 2001 apenas cinco links do arquivo <http://www.quattro.com.br/tristessa/vomito.htm> estavam funcionando, sendo eles, beat generation, Allen Ginsberg, Kerouac, Artaud e Nietzsche, mantendo um baixo coeficiente de variação e de desterritorialização. As propriedades combinatórias do sistema são estruturadas de forma que oferecem pequenas possibilidades ao leitor de preenchimentos.

O link quebra o movimento contínuo da leitura, mas nem sempre sua inserção nas páginas é feita de forma a garantir a não-linearidade. Em *Tristessa*, percebe-se que os nós estão ligados linearmente, existindo uma fragilidade nessa conexão de documentos que mantém uma relação bastante restrita através da barra inferior de navegação, e numa posição de percurso geralmente de idas e retornos. Por mais que o indivíduo se afaste da narrativa central, seu retorno é condição *sine qua non* para a continuação do enredo. O leitor fica preso portanto a uma determinada hierarquia do texto, salvo se ele se enveredar por um link externo e decidir abandonar o site inicial (ou então optar por navegar através do índice, retornando sempre a este e escolhendo nova rota a seguir). Neste caso, os navegadores que se movem na web “continually shift the center — and hence the focus or organizing principle — of their investigation and experience”.⁶³

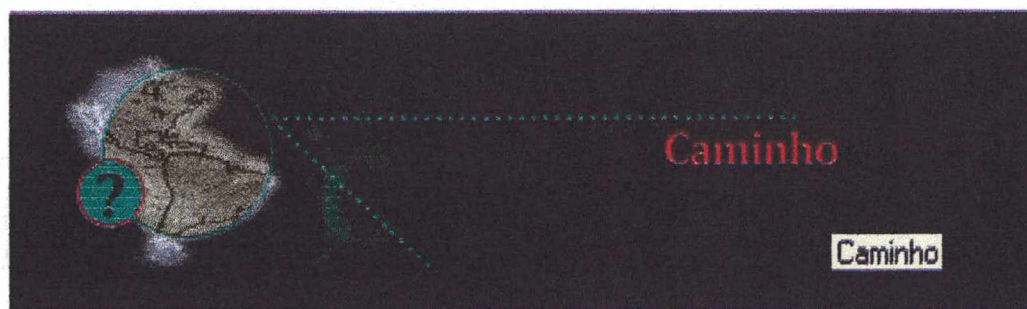
⁶³ LANDOW, op. cit., p. 11.

3.3 - Insistindo na construção de trilhas nômade

Não aceitando a sugestão do autor contida no final de cada página, podemos fugir para o índice, clicando nos títulos de forma aleatória, experimentando a sensação de instantaneidade na passagem de um link para o outro, buscando explorar o caráter não-linear do texto, no sentido atribuído por Aarseth, tentativa de construir um trajeto de leitura único. O link é um recurso que pode instituir uma estratégia de descentramento, podendo ser um exercício de fruição descontínua.

Submetido pois à desmontagem, navegando de forma errante, retornando ao índice para adentrar numa nova página, o leitor percebe que esse procedimento também pode ser feito no livro impresso, pois basta, para tal, abri-lo em capítulos diversos, não obedecendo à numeração seqüencial, numa navegação ao acaso, sem sair do ponto x e querendo chegar ao ponto y. A abundância de links, estratégia amplamente explorada pelo meio eletrônico para criar um texto não-linear, oferece igualmente uma certa mobilidade pelas diversas operações de passagem que o leitor opera no texto, desviando-se do enredo central.

Os links conjuntivos do tipo *pop up viewer*, que nos fazem experimentar a sensação de simultaneidade de informações, e os disjuntivos, que nos encaminham para outra página, nem sempre garantem um percurso não-linear e nômade. Em *Tristessa*, os links conjuntivos não oferecem informações adicionais, apenas repetem o enunciado já visível na tela:



Os links disjuntivos internos restringem-se a oferecer dados narrativos, pondo em movimento a engrenagem que sustenta o enredo, mas sem propor acesso a outras informações.

Após repetir várias vezes a operação, encerra-se o jogo de comutação de textos aleatórios, e o leitor se curvando às indicações do final da página, iniciando uma leitura não mais fortuita, mas seguindo as normas pré-estabelecidas pela equipe autoral, buscando, na verdade, alinhar os fatos lidos de forma fragmentária. Obedecendo às indicações do final da tela, observa-se que a trama hipertextual se restringe ao desenrolar das ações das personagens, comprometendo a esperada leitura politópica, aquela que possibilitaria a leitura de vários temas concomitantemente. Apesar de Thomas estilhaçar sua vida e suas relações amorosas por todo o site, e de colocar o leitor numa situação flutuante, de procura pelos sentidos desses fragmentos, toda a narrativa obedece a um comando central, todas as páginas dizem respeito a um único *leitmotiv*, a reconstrução de sua biografia.

E nesse processo, não há intrigas paralelas ou autônomas no sentido que Bakhtin atribuiu aos heróis de Dostoiévski, todas elas são vivenciadas por Thomas. Percebe-se que as intrigas dessas personagens particulares, apesar de dispersas em telas distintas, convergem para uma central, e tudo vai afluindo para um desfecho redentor. Como numa narrativa clássica, descobre-se que “as várias histórias simultâneas constituem apenas um

álibi do narrador, para fazer triunfar a unidade no momento conveniente”.⁶⁴ Essa convergência dos fatos para uma certa unidade é mascarada pela distribuição dos links e pelos recortes de cenas que ainda não aconteceram, dispersas de forma fortuita no texto.

Com relação à distributividade dos links, ela nem sempre é adequada, pois há arquivos, como o `aprobert.htm`, que possui seis links, entre os quais um dos dois internos apresenta mais quatro links. Neste caso, quando o leitor termina a leitura dos dez links, ele retorna à página principal, `aprobert.htm`, e precisa reiniciar a leitura desta pelas primeiras linhas, pois tão longe foi o percurso efetuado que o distanciou das idéias primeiras. Por isso, muitas vezes o melhor caminho é colocar-se na contramão desse percurso pendular, adentrando esses agenciamentos relacionais somente depois de terminar a página por completo, pois se há a interrupção do período, para que este se complete é necessário retornar ao seu início.

Essa ação, quando contínua, causa uma fratura na narrativa, que ao se intensificar pelo número excessivo de saídas, gera o desconforto do esquecimento do que vinha sendo tratado nas páginas anteriores. Ao se perseguir alguns links internos, de forma sucessiva, têm-se a impressão de perda do controle da narrativa, quando algumas digressões ou avanços no tempo são efetuados. Para Bongiovanni esse desconforto é gerado porque “tout notre système de pensée est fondé sur des valeurs de domination, de puissance et de contrôle. La culture des réseaux, le partage de l’intelligence, le travail coopératif mobilisent d’autres valeurs, d’autres visions, plus complexes, moins triviales, plus engagées dans une certaine idée du destin communautaire”.⁶⁵ Entretanto, o leitor de narrativas hipertextuais

⁶⁴ MACHADO, op. cit., p. 163.

⁶⁵ BONGIOVANNI, Pierre. “Transition – les éléments du puzzle”. Revista *ECLARTS*: #1-99. França: Chirat. 2 trimestre 1999, p. 155.

impressas sente-se à vontade diante da escrita fragmentária do meio digital, pois seu sistema de pensamento está habituado aos princípios que se assentam à escrita em rede.

A não-linearidade pode constituir um problema para o navegador no meio digital ou no impresso, pois “o fluxo memória/esquecimento que marca a leitura hipertextual ziguezagueante faz o leitor caminhar sempre impelido a voltar atrás para juntar os cacos orgânicos de sentido”.⁶⁶ Cada link luminoso indica “momentos de ancoragem e tessitura de fragmentos, que serão esquecidos e perdidos em seguida em favor de outras lembranças e conexões”.⁶⁷ Pelo número de segmentos que uma única página comporta, o leitor, ao adentrar cada abertura, faz um movimento descontínuo similar ao dos *zappers*.

O *zapping* é um procedimento técnico próprio do universo televisivo, em que o usuário muda freqüentemente de canal, embaralhando os diversos programas, construindo um mosaico de imagens, interrompendo a continuidade da narrativa, impondo um processo de coordenação e justaposição de recortes. Podemos estabelecer uma relação entre o mouse e o controle remoto, pois ambos permitem ao usuário transpor espaços e tempos diversos promovidos pelo fluxo contínuo de imagens e textos que, numa simultaneidade de deslocamentos, têm seus enunciados embaralhados. Muitas vezes esse ato pode apenas apontar “para a inutilidade de um movimento em direção a qualquer outra espécie de enunciado”.⁶⁸ Mas não podemos esquecer que os princípios de associação entre as partes podem oferecer uma seqüência compreensível.

A velocidade com que esse desdobrar acontece causa muitas vezes frustração diante deste dispositivo que desestabiliza o enunciado, atrapalha o processo de compreensão. Não

⁶⁶ WANDELLI, op. cit., *Reconstituição do corpo...*, p. 30.

⁶⁷ Idem.

⁶⁸ MACHADO, op. cit., p. 146.

estando os hiperlinks bem indexados, corre-se o risco de queda numa obsessão pela interrupção, pelos cortes gratuitos, e estes, quando são utilizados em excesso, oferecem a sensação de que a narrativa nunca vai acontecer por inteiro. O excesso de links, ao apresentar uma simultaneidade de opções, constrói a metáfora de um labirinto, e essa idéia na literatura pode ser vista como um desejo do autor de seduzir o leitor. Seduzi-lo a embrenhar-se por seus caminhos permutacionais, paredes falsas que podem modificar sua disposição, geram diálogos produtivos quando o desafio é aceito. Mas corre-se o risco de perder-se o leitor, que, cansado das trilhas que se bifurcam e dificultam a leitura, desistem de achar o fio de Ariadne.⁶⁹

Esses deslocamentos sucessivos propostos pelos links lembram ainda o modelo *cut up* de Burroughs, “espécie de colagem de fragmentos textuais arrancados de jornais ou revistas de massa e ‘costurados’ entre si da forma mais anárquica possível, de modo a ‘destruir as mensagens cotidianas e habituais’”.⁷⁰ O texto em meio eletrônico estaria assim ameaçado não pelo controle remoto, mas pelo mouse, que, ao perseguir as trilhas semeadas no texto, afasta o leitor da narrativa central; “a história está sempre a ponto de constituir-se, mas nunca chega a tornar-se apreensível, não se torna jamais articulada numa seqüência de acontecimentos coerentes”.⁷¹

Em contrapartida, em *Tristessa* há páginas desprovidas de links, internos e externos, mas que nem por isso sustentam uma leitura contínua, pois muitas vezes alguns fatos dispersos pelos textos, podendo ser unidos pela montagem, despertam um sentimento de

⁶⁹ Lembro aqui a afirmação de Laura Miller de que ler hipertextos literários “is a listless task, a matter of incessantly having to choose among alternatives, each of which... is no more important than any other... the experience feels profoundly meaningless and dull”. *New York Times Book Review*, March 15, 1998, p. 43.

⁷⁰ MACHADO, op. cit., p. 146.

⁷¹ *Idem*, p. 161.

privação. Por sua forma de composição textual, principalmente pela inserção de fragmentos, recortes de fatos vindouros, os quais exigem do leitor um processo de montagem, a narrativa é lida como um tecido descontínuo, configurando-se assim uma leitura interrompida.

Pensando então que o ato de zapear implica não só em fragmentação e multiplicação de blocos, mas na sua desconexão absoluta, percebe-se que zapear textos é uma atividade diferente desta que encontramos em Tristessa. Arlindo Machado afirma que o gesto de zapear consiste em dismantelar, triturar e confundir as narrativas (que são coerentes e fechadas) até o limite de desconexão absoluta. Encontramos um exemplo de dismantelamento geral na experiência de Nam June Paik, que construiu uma torre com mil e três tubos de TV, cada um mostrando uma imagem diferente — uma babel de imagens eletrônicas. Sua criação, um complexo de imagens desconexas justapostas, é ponto de partida para se pensar a conexão que o fruidor pode estabelecer livremente entre as telas. Mesmo numa torre de babel como a criada por Nam June Paik, o fruidor poderá atribuir sentidos, efetuar ligações, redefinindo os propósitos dessa criação, estabelecendo inclusive uma certa linearidade entre as telas.⁷²

Trazendo essa reflexão para a escrita em meio eletrônico, pode-se pensar que a realização da literatura potencial depende mais do processo de *escreitura* do que da inserção de links, e que a suposta concepção revolucionária de escrita que vem se atribuindo ao texto digital dependeria de considerar-se o texto como um corpo aberto, cujas fronteiras abrem-se além da folha ou da tela. Isto porque, como comenta Arlindo Machado,

⁷² MACHADO, “O efeito zapping”. *Máquina e imaginário*. Op. cit., p. 143-164.

um trabalho se adapta bem num espaço digital se ele já funciona bem numa página plana,⁷³ ou seja, se ele no meio impresso é dotado de potencialidades hipertextuais.

3.4 - Um corpo-calígrafo⁷⁴

Em *Tristessa*, esse movimento contínuo do mouse para abrir os links em certas páginas implica na fragmentação da narrativa, pois ela é a soma de várias histórias pessoais (apesar de todas gravitarem em torno da biografia de Thomas, não criando enredos paralelos, sendo extensões de um único tronco), que vêm à tona somente depois da abertura dos sinais luminosos. Mas não são os links os únicos responsáveis pela desconexão e pela suplementação do enredo. Deparamo-nos com um verdadeiro mosaico humano, pois Thomas não só saltita de lugar em lugar, estando ora em São Paulo, ora em Paris, ora em Veneza, como também passa de corpo em corpo, numa busca contínua.

Numa troca constante de parceiras, ele encontra Roberta, Marcela, Joana, Paula, Fernanda, todas personagens portadoras apenas de nomes comuns, sem sobrenomes, o que aumenta a imprecisão. Cada uma colabora de algum modo para a reconstituição do corpo do livro, “restauração do corpo despedaçado da narrativa”.⁷⁵ São corpos que precisam ser decifrados, como a escrita, e é na “transposição maliciosa”⁷⁶ do corpo ao livro que efetuamos “um mosaico de relações entre verbo e carne”.⁷⁷ “Na verdade não sei se você é

⁷³ *Idem*, p. 167.

⁷⁴ Esse termo foi utilizado por Raquel Wandelli em sua dissertação de mestrado. Ambas foram minhas companheiras de tese, e o *insight* para esse subcapítulo surgiu após a leitura de dois textos seus: “E o verbo se fez carne” e “O corpo no hipertexto”. In *Reconstituição do corpo...*, Op. cit.

⁷⁵ *Idem*, p. 125.

⁷⁶ *Idem*, p. 153.

⁷⁷ *Idem*, p. 198.

maior dentro de mim como poema ou como mulher, muitas vezes fiquei na dúvida, durante esse tempo em que vivemos juntos. Uma dúvida agradável, confesso, porque sempre me bastou tocar o seu corpo, tirar a sua roupa, e decifrar se poema ou mulher”.⁷⁸

Cada personagem feminina compõe uma parte da vida de Thomas, e a justaposição de suas histórias, reconstruídas com restos de sua memória, compõe o quadro atormentado em que o personagem se encontra. Esse pulo de corpo em corpo acentua uma dinâmica de interrupção e de continuidade que o autor quer estabelecer na obra, mas também atribui à ficção uma fisionomia erótica e, igualmente, presta-se à metáfora do corpo fugidio que apresenta o texto eletrônico. Segundo Raquel Wandelli,

ao ser transportada para o computador, é certo que a obra impressa perde seu corpo, como diz Hayles, mas adquire uma nova corporalidade, que pode ser ainda mais volátil e ágil pelas possibilidades de mover-se através dos links eletrônicos em todas as direções, como um pergaminho ambulante.(...) E se as metáforas corpóreas são inadequadas para a volatilidade da escrita no espaço virtual, como afirma Hayles⁷⁹, se não há mais lugar para notas de rodapé, lombadas, orelhas, folhas de rosto, há, por outro lado, cursores que estendem nosso dedo indicador, mouses que simulam o movimento de nosso braço (esse acessório humano-máquina-animal) *front-pages* e *homepages* que nos levam de volta à casa e ao corpo. Há memória curta (humana) e longa (satânica), mente e corpo. Fios condutores de energia e informação como extensões (ou que sejam próteses, como prefere Baudrillard⁸⁰) das terminações nervosas de nosso cérebro, compensando nossas limitações físicas nas zonas fronteiriças da relação humano e tecnologia.⁸¹

Forma-se a imagem do corpo que cria, comunica, torna-se superfície de inscrição;

“lugar onde o verbo se faz carne, o corpo do mensageiro é o sítio onde se produz uma

⁷⁸ *Tristessa*, publicação em meio eletrônico, <http://www.quattro.com.br/tristessa.momento.htm>.

⁷⁹ Considerando que há no ciberespaço uma libertação da obra e de seu corpo, Hayles diz que no meio eletrônico deveríamos abandonar as metáforas relacionadas ao organismo físico. “Monstrous Bodies: electronic fiction takes a byte out of print books. Writing in a film age”. In *Essays by contemporary novelist*, University Press of Colorado, 1997.

⁸⁰ BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio de Água, 1991.

⁸¹ WANDELLI, *Reconstituição do corpo...*, op. cit., p. 215-216.

multiplicidade de versões”.⁸² Entre transas corporais e trocas intelectuais, sob as leis do instinto e do prazer, cada corpo feminino ajuda a criar a fantasia e o sonho em cada encontro: “Três focos de luz aquecem seu corpo para que ela não sinta frio. A mulher amada recria o tempo em seu corpo, trazendo de volta uma dimensão já esquecida”.⁸³ O corpo não só é um dos componentes de expressão, mas é a própria linguagem.

As imagens projetadas por Thomas no corpo de Fernanda lembram os escritos do *Livro de Cabeceira* (1995), de Peter Greenaway, ambos propõem “uma relação imbricada entre linguagem e erotismo”,⁸⁴ realizando a união entre “as delícias da literatura e as delícias da carne”.⁸⁵ Na fusão dos corpos de Thomas e Fernanda as imagens também se fundem, e o corpo humano, ao mesmo tempo em que é objeto de leitura, é personagem e veículo de transmissão, “ao mesmo tempo em que seu corpo é o papel, é a caneta também”.⁸⁶

A aprendizagem dos corpos está intimamente relacionada à aprendizagem da escrita de si mesmos, sobre a própria individualidade, e não satisfeitos somente com a experiência pela qual passaram, querem transpassar a leitura do corpo humano para o corpo do livro. Thomas e Fernanda decidem escrever um texto (outro texto) sobre a experiência que tiveram, uma escrita agora não mais na pele, mas com películas e caracteres impressos, compondo assim versões diferentes de contar, espécie de cartografias do desejo disseminadas pelas teias de bits: “Meus cantos oscilavam antes entre a antecipação da tua

⁸² Idem, p. 201.

⁸³ TRISTESSA, publicação em meio eletrônico, <http://www.quatro.com.br/tristessa/ensaitxt.htm>

⁸⁴ WANDELLI, *Reconstituição do corpo...*, op. cit., p. 198.

⁸⁵ Uma citação do filme *Livro de Cabeceira* (1995), de Peter Greenaway.

⁸⁶ WANDELLI, “Reconstituição do corpo”..., op. cit., p. 199.

presença e o adiantamento da minha morte. Isso porque ao longo do teu corpo eu enxergava o caminho, a ponte para passar, mas naqueles dias eu não tinha sequer um gesto teu, um sorriso, um olhar.(...) A linguagem do corpo por vezes nos funde, nos faz um só, e na cama pela qual rolaríamos eu sabia a chegada, mas embaixo dela a terra, e nesta eu sabia também o fim do caminho”.⁸⁷ Cada personagem feminina deixa marcas no corpo de Thomas, uma escrita através do sexo, mas o corpo é o lugar não somente para pleno estado de excitação, ele é o “lugar em que a leitura faz seu traço”.⁸⁸

Essa ansiedade corporal de Thomas, que o encaminha a uma liberação sexual, associada ao processo de construção textual em meio eletrônico em que está envolvido, anuncia uma espécie de anarquismo contra as convenções. O gozo corporal, como é vivido em *Tristessa*, é um elemento que quer modificar o estatuto das normas geralmente adotadas quando se vive em sociedade, e onde o comportamento sexual é normatizado. Na verdade, essa liberação é o resultado de um pólo esquizofrênico justificado pelo mito escatológico que se sobrepôs ao final do milênio, coincidindo com a publicação em meio eletrônico (a qual anuncia também o fim do livro).

Esse impulso à posse do outro prende “o desejo num laço que jamais será desatado: o do movimento”.⁸⁹ Saltando de galho em galho, de nó em nó, de corpo em corpo, efetua-se o retalhamento do texto, mas também sua reunião, pois assim como cada corpo feminino oferece uma chave de leitura para a vida intrincada de Thomas, cada parte semeada no corpo do livro precisa ser reintegrada a seu corpo pelo leitor. A partir da analogia entre corpo e

⁸⁷ TRISTESSA, publicação em meio eletrônico, <http://www.quattro.com.br/tristessa/comeco.htm>

⁸⁸ WANDELLI, *Reconstituição do corpo ...*, op. cit., p. 190.

⁸⁹ CHAUI, Marilene. “Laços do desejo”. In NOVAES, Adauto (org.) *O desejo*. São PAULO: Companhia das Letras, 1995, p. 28.

livro pode-se perceber o movimento que o leitor precisa efetuar para completar a relação entre esses corpos e aquele que o transforma em partilha, um ato dinâmico pelos processos de escrita da leitura ou da leitura da escrita, um deslocamento que leva à interação: “o movimento de juntar e dispersar os fragmentos/pedaços do livro/corpo, simula o esforço do leitor em reconstituir o todo da obra”.⁹⁰ Uma reconstituição que é obtida através da interação entre leitor e obra.

3.5 - Uma leitura interativa

A interatividade é, segundo Clement, uma das propriedades que mais distingue o texto digitalizado do impresso: “la vraie nouveauté du livre électronique est donc dans l’utilisation de nouvelles techniques qui ont pour noms: hypertexte, interactivité, réseau et multimédia”.⁹¹ Nesse momento, deteremo-nos em discutir algumas questões acerca da interatividade, as quais nos remetem a visões sobre fechamento e abertura da obra, e essas duas acepções interferirão diretamente no processo de *escreitura*. Para que escrita e leitura sejam tratadas como atividades geminadas numa modalidade em que uma gera a outra, necessita-se que a escrita esteja aberta às escolhas do *escreitor*.

A escrita eletrônica é comumente tratada como um aparato textual aberto por várias razões, entre elas a posição dialogante e interativa em que o escritor é colocado, em face do ecrã, com relação a seu próprio texto. Como afirma Barbosa,

O diálogo interactivo com o ecrã faz da chamada ‘escrita eletrônica’ uma experiência radicalmente diferente do que antes era o exercício mecânico com a máquina de escrever tradicional. Em vez de ter de planejar mentalmente o conjunto do seu texto para em seguida o reproduzir

⁹⁰ WANDELLI, *Reconstituição do corpo...*, op. cit., p. 27.

⁹¹ CLÉMENT, Jean. “L’évènement du livre électronique: simple transition”? In CRINON, Jacques; GAUTELLIER, Christian (orgs.) *Apprendre avec le multimédia, où en est-on?* Paris : Retz, 1997.

seqüencialmente no papel, o processamento computadorizado outorga ao escritor a liberdade de escrever por qualquer ordem, de introduzir idéias novas sempre que estas ocorram, de avaliar o efeito das frases no ecrã, fazendo e refazendo o texto já escrito até ao pretendido resultado final. Mediante esta escrita interactiva, as mais das vezes sem papel, o texto parece acontecer primeiramente no ecrã para se refletir depois na nossa mente: e o diálogo, o autodiálogo que se instala entre a nossa mente e o ecrã (como conosco acontece neste preciso momento...) transforma o trabalho da escrita num envolvente processo de escrita-leitura.⁹²

Assim, a flexibilidade do texto no meio digital seria maior do que a apresentada pelo texto impresso, uma vez que aquele não possui versão final, uma versão nunca é definitiva porque pode ser atualizada, substituída ou completada. A escrita impressa, apresentando uma estrutura fixa, com suas páginas imutáveis, não possibilitando uma substituição de edições revisadas, mas apenas uma suplementação, segundo esta concepção, manteria-se numa posição menos dinâmica do que a escrita eletrônica.

Entretanto, a dinamicidade do texto impresso, se não pode ser mantida pelos mesmos fatores que contribuem para o movimento do texto digital, pode se efetivar por outros aspectos peculiares do hipertexto impresso, como vimos nos capítulos precedentes. Raquel Wandelli, numa análise de *O dicionário Kazar*, de Milorah Pávitch, comenta que nele existe um jogo de mostra-esconde que encaminha a leitura para a multiplicidade, “como se todas as vidas do romance tivessem sido divididas em pedacinhos caleidoscópicos, que, espalhados pelos verbetes, lançam os personagens na nebulosidade de ser múltiplo e não ser ninguém. (...) Multiplicados, os ‘eus’ ficcionais descolam-se de suas identidades, para cair no caos de uma subjetividade coletiva, onde todos são protonarradores de histórias dentro de histórias, em uma narratologia alucinatória”.⁹³

⁹² “A escrita eletrônica coloca assim o escritor em face do ecrã numa posição dialogante e interactiva com o seu próprio texto. Mais: dotado de capacidade de memória e autocorreção”. BARBOSA, *A ciberliteratura...*, op. cit., p. 31-32.

⁹³ WANDELLI, *Reconstituição do corpo...*, op. cit., p. 165.

A cada leitura o corpo do livro se dilui e se recompõe, pois um livro jamais é lido da mesma forma, ainda que sejam os mesmos os olhos ávidos que o percorrem, e cada ensaio teórico sobre ele não só o dilata, o constrói, como também o coloca num campo minado de interjeições, de questionamentos, de reticências. A travessia interior, que não é definida pelos nós estabelecidos, mas pela leitura individual, difere de um leitor para o outro, pois “o ato de atribuir sentido deriva de operações associativas que o leitor estabelece na leitura. Por esse motivo, diferentes leitores atribuem diferentes sentidos a um mesmo texto”.⁹⁴

Para participar desse jogo de mostra-esconde o leitor necessita saltar alguns parágrafos, ou reler outros, num ir e vir, e mesmo que o final do livro seja fisicamente o mesmo, estando seu corpo confinado entre duas capas, isto não determina o fechamento da obra, apenas que todos os textos têm um fim, um ponto onde o autor pára de escrever, como demonstra Christopher Keep e Tim McLaughlin.⁹⁵ O fechamento da obra é determinado antes pelo tipo de narrativa criada. O novo romance se entrega, por exemplo, com mais facilidade a essa tendência de abertura, enquanto o romance realista e de investigação privilegiam a última página em detrimento das outras:

All texts have an end, a point at which the author stopped writing, but closure can be defined as the artistic, rhetorical and ideological means by which a ‘sense of an ending’ is invested in the text. Born in and sustained by the connotative free play of writing, narrative is by its very nature opposed to stasis; it tends toward movement, amplification, digression. Some narrative modes, such as the romance and the new novel have foregrounded these tendencies. Others, most notably the essay and the realist novel, are more committed to the teleology of closure; they posit the end point as that which resolves the plot and produces meaning. The detective novel is an obvious example of the kind of narrative which privileges its last page over its first.⁹⁶

⁹⁴ LEÃO, op. cit., p. 60.

⁹⁵ *Closure*. Publicação em meio eletrônico: <http://web.uvic.ca/~keep/hfl0239.html> em 20 junho de 2001.

⁹⁶ KEEP, Christopher; MCLAUGHLIN, Tim. Op. cit.

Barthes fala da depreciação que o assíndeto “*iniciar uma ligação/ anunciar seu fim/ terminá-la*”⁹⁷ causa à linguagem literária, pois o caráter operatório desse assíndeto “ridiculariza o simbólico, *executa-o*”.⁹⁸ A passagem de um estágio narrativo a outro se dá por “mil oscilações e episódios romanescos,”⁹⁹ e não simplesmente por enunciados que executam uma operação “reduzida a um horizonte de estímulos e de respostas”.¹⁰⁰ Como considerar, por exemplo, *Grande Sertão: Veredas* uma obra com final, uma obra encerrada, se o próprio escritor se nega a colocar o ponto final? Na página 561 o autor escreve: “Aqui a estória se acabou. Aqui, a estória acabada. Aqui a estória acaba”. Entretanto, o escritor nega-se a finalizar a estória e na página 568 resolve apontar, com uma estrutura *mise en abyme*, a continuação dela: “O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia”.

Ou ainda, como conceber as últimas páginas de *O jogo da amarelinha* como o término da narrativa, se o leitor é remetido do capítulo final, o 145, para o capítulo 125, e deste para o 145, num processo circular e contínuo, sem que em nenhum momento o leitor se depare com uma estrutura conclusiva? Também Italo Calvino, em *As cidades invisíveis*, resolve “abandonar” sua obra, evitando qualquer capítulo que encerre a discussão ou aponte para um final redentor. As páginas finais indicam aquela que seria a última discussão, travada entre o Grande Khan e Marco Polo, no entanto ela aponta para questões metafísicas que tornam incerto o dito, um discurso que visa, num processo contínuo, alimentar as

⁹⁷ BARTHES, Roland. *S/Z — uma análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992, p. 130.

⁹⁸ Idem.

⁹⁹ Idem.

¹⁰⁰ Idem.

polêmicas anteriores ao remetê-las para outras questões, criando uma ilusão de contínuo. Assim, é possível entrever, na completude da obra, aberturas reais, o que nos exige relativizar nosso entendimento sobre a escrita impressa supostamente controlada pelo autor.

É preciso também discutir o que se entende por interatividade. Para Lévy, “interatividade, em geral, ressalta a participação ativa do beneficiário de uma transação de informação”.¹⁰¹ Snyder, quando fala de interatividade, também o faz pensando no empenho e na participação que o leitor manifesta no ato de leitura, relacionando-a com o engajamento verbal que um sujeito tem com o outro num diálogo, e com a sua liberdade de percorrer o texto de forma transversal:

The notion of interativity in fiction has been with us for this century: readers are widely seen as ‘breathing life into the texts they read’ (Douglas, 1992:9). To read a print narrative, however, is far from a *literally* interactive exchange between oneself and the author, if by ‘interactivity, we mean something like what happens in conversation when two or more people’engage verbally with one another.(...) Indeed, in hyperfiction, ‘the burden of interactivity and the continual necessity to choose directions for movement never allows us to forget that we are reading by navigating through a ‘space’ which contains length, depth and height’ (Ibid), and through which we move effortlessly and instantly from one place to another.¹⁰²

Para Lúcia Leão, a interatividade se define quando o agente consegue, em contato com o objeto literário, interagir sobre este, deixar sua marca distintiva, um “trabalho-proposta” para o leitor. Nesse sentido, “a obra só se revela mediante a participação efetiva do leitor”.¹⁰³ Para Daniel Buren,

Tout travail, même celui apparemment le plus limpide, est en fait le résultat d’un nombre parfois considérable d’interactions. D’interférences. La grande beauté d’une oeuvre réside sans doute dans le fait que toutes

¹⁰¹ LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Tradução Carlos Irineu da Costa. São Paulo: editora 34, 2000, p. 79.

¹⁰² SNYDER, Ilana. *Hypertext: the electronic labyrinth*. New York: New York University Press, 1997, p. 54.

¹⁰³ LEÃO, op. cit., p. 41.

les interactions qui l'on rendue possible sont encore visibles dans l'oeuvre achevée en la rendant fragile et ouverte sans pour autant en rompre l'équilibre. L'interaction, c'est aussi ce qui se passe sur les murs des musées lorsque l'on passe sous un même regard deux oeuvres (ou plus) accrochées côte à côte, et qui, avant ce placement, n'avaient strictement rien à faire l'une avec l'autre. L'interaction à ce moment est d'autant plus instructive que le rapport d'une oeuvre à l'autre est fortuit. Cela nous indique également qu'en dehors des interactions qui forment l'oeuvre elle-même il y a celles qui lui sont étrangères complètement et avec lesquelles elle doit 'faire'. Ces interactions peuvent bien évidemment, comme tout corps étranger, la détruire ou au contraire l'enrichir.¹⁰⁴

No capítulo I, vimos a noção que Balpe atribui à interatividade,¹⁰⁵ e efetuando um cruzamento entre essas noções, podemos observar que há unanimidade num ponto de vista: para haver interatividade plena é necessário que o indivíduo opere a leitura de forma ativa, que este estabeleça um diálogo produtivo com a obra, pois a interatividade é uma ação que exige um agir enquanto construção de sentido. Para alguns estudiosos, como Balpe, a simples possibilidade de que um meio ou objeto permita ser manipulado e modificado pelo utilizador, como clicar num link ou mudar o *lay-out* das páginas, já constitui, em si, um exemplo de interatividade.¹⁰⁶ Neste sentido, ao folhear o livro ou ao pintar suas ilustrações estaríamos também interagindo com ele.

Segundo Arnaud Gillot, existem em meio eletrônico obras não interativas, obras fracamente interativas e obras altamente interativas.¹⁰⁷ No primeiro caso, um bom exemplo,

¹⁰⁴ BUREN, Daniel. *D'Épreuves d'écriture*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1985.

¹⁰⁵ Relembrando: "C'est-à-dire à la possibilité pour un texte de rester sensible aux actions éventuelles d'un ou plusieurs lecteurs." BALPE, Jean Pierre. *L'imagination informatique de la littérature*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 1991, p. 19.

¹⁰⁶ Balpe exemplifica a mobilidade do texto, que geraria a interatividade, com um período de Jacques Roubaud (L'arbre le plus à gauche, dans la fenêtre, a des feuilles si vertes qu'elles sont jaunes...), demonstrando suas diversas versões, por ele chamadas de metamorfoses ortográficas, alfabéticas, tipográficas, simbólicas, todas formas possíveis graças ao computador. *L'imagination...*, op. cit.

¹⁰⁷ GILLOT, Arnaud. *La notion d'écriture à travers les revues de poésie électronique Kaos et alire (1989-1995)*. Mémoire de maîtrise de Lettres Modernes. U. F. R. Des Lettres Modernes, Université d'Artois.

segundo o autor, são os poemas animados em computador que, apesar de se movimentarem, só exigem do leitor uma leitura contemplativa.¹⁰⁸ No segundo caso, são criações que oferecem ao leitor possibilidades de preencher certas lacunas no ato de leitura, ou de sugerir percursos de leitura (previamente demarcados pelo programador) como por exemplo, os geradores automáticos. As obras altamente interativas seriam aquelas que trabalham com a noção de *escreitura*: “L’ acte de lecture et la prise en lire du texte marqueraient une relation étroite entre le lecteur et le texte, l’ utilisateur intervenant sur ce dernier pour créer son propre parcours de lecture, pour le compléter ou en modifier les aspects.(...) Ces textes réclameraient la participation intensive du lecteur”.¹⁰⁹

Partindo dessa proposição de Gillot sobre o tipo de interatividade que as obras normalmente apresentam, e das demais definições aqui arroladas, passa-se a analisar em *Tristessa* o grau de interatividade que ela oferece ao leitor. Antes, é importante acrescentar que entendemos que para uma produção ser considerada altamente interativa não basta a iteração, a simulação (o folhear do livro ou o simples clicar num link), mas é necessário um agir do leitor sobre ela, esse agir entendido como um processo de interferência, uma operação que implica numa construção nova de sentidos. Obras classificadas por Gillot de não interativas ou fracamente interativas exigem do leitor normalmente uma ação de interatividade, a qual está relacionada à simulação, ao repetir, ao tornar a fazer. Nesse sentido, o simples ato de clicar no link para escolher a trilha que se deseja seguir é uma ação mais iterativa do que interativa. Segundo Leão, ao se produzir um sistema

¹⁰⁸ Arnault Gillot não ignora, entretanto, que esses poemas podem exigir uma leitura ativa, no sentido da descoberta de fissuras semânticas que podem conduzir o leitor a construções mentais complexas, e nesse sentido não haveria leitura passiva.

¹⁰⁹ GILLOT, op. cit., p. 21.

hipermediático, o desafio é “desenvolver um sistema aberto a uma pluralidade de discursos. Um sistema que dê espaço a múltiplos centros e múltiplas falas”.¹¹⁰

Relaciona-se, portanto, a interatividade plena com o ato de construção textual, leitura e escrita como processos geminados, um gerando o outro. A iteratividade somada a outros processos de participação pode gerar uma interatividade plena. Nessa perspectiva, toda leitura que gera um “remoer”, uma “vertigem” da qual brota um produzir é interativa. O processo de interatividade dependeria assim, não só dos recursos próprios de que a máquina dispõe, como a escolha de direções através de links, mas principalmente do processo de *escreitura* que o leitor teria que desenvolver uma escrita através da leitura, ou seja, uma leitura que efetiva uma escrita: “L’écriture serait une lecture de sa propre écriture et une lecture qui se voudrait plurielle se plierait pour se faire écriture”.¹¹¹

Na tela de entrada de *Tristessa* corre, na barra de status, um letreiro digital, recurso de animação que apresenta o texto em movimento na tela, utilizado para chamar a atenção do usuário e apresentar uma informação meta-textual: “Ficção interativa na Web”. Portanto, *Tristessa* é uma hiperficção que quer oferecer uma atividade exploratória e interativa ao navegante. Apesar de a legenda na barra de status demonstrar o desejo de se compor uma narrativa interativa, uma estrutura portanto aberta com diversos pontos de entrada e saída contribuindo para a formação de um leitor autônomo, que possa intervir na criação literária, a arquitetura de *Tristessa* não permite ao navegador opções que se distanciem da lógica binária do isto ou aquilo, de bifurcações includentes ou excludentes. *Tristessa* assemelha-se, assim, à estrutura de *Un conte à votre façon* de Queneau, o qual se restringe à simples combinação de textos previamente combinados. O incerto e o

¹¹⁰ LEÃO, op. cit., p. 76.

¹¹¹ GILLOT, op. cit., p. 04.

imprevisto em *Tristessa* fazem parte desse jogo de navegar apenas quando se adentra um de seus links externos. Há também a possibilidade de se enviar comentários ao autor via e-mail, uma operação que pode ser vista como uma forma de interação não com a obra, mas com o autor.¹¹²

O próprio narrador-protagonista, Thomas, esclarece que a noção de interatividade que o leitor encontrará em *Tristessa* passará inevitavelmente pelo oferecimento de elos direcionais, pela abertura dos links, pelo clicar do mouse: “Também não estou conseguindo encontrar soluções para os problemas de leitura, sem sacrificar a interatividade. Se deixo a navegação fluir fácil, limito a interatividade do leitor. Se crio condições de interatividade ele se perde nos links. Mas vou ficar íntimo dessa nova sintaxe e desvendar-lhe os mistérios”.¹¹³

A hipermídia torna-se um jogo de descobertas quando explorada. Mas em *Tristessa*, a cada nó da narrativa o leitor se depara normalmente com apenas duas, no máximo três alternativas de expansão que o levem à continuidade. Seguir esse tipo de trilha não exige um processo rigoroso de seleção por parte do leitor. Ao navegar por *Tristessa*, podemos observar que seu idealizador não tirou partido das possibilidades combinatórias e associativas de que a máquina dispõe. A sucessão de escolhas oferecidas pelos links internos tem sempre seqüências previsíveis. Não são dadas ao leitor condições de criar ou de jogar com a estrutura do texto, como acontece por exemplo em *Cent mille milliards de poèmes*. As escolhas binárias propostas ao leitor em *Tristessa* o convidam a:

- a) continuar a leitura seguindo a orientação do autor, adentrando um dos links internos, que o levará de volta à página mãe;

¹¹² Para testar essa possibilidade, enviei um e-mail ao Passenger, e este respondeu prontamente.

¹¹³ *Tristessa*, publicação em meio eletrônico, <http://www.quattro.com.br/tristessa/greatba2.htm>

- b) ignorar essas sugestões e fazer uma leitura linear;
- c) embrenhar-se num link externo e furta-se para outro site.
- d) adentrar um link externo e retornar ao site.

Os links externos demonstram que nem todos os percursos de leitura são totalmente pré-determinados. Eles são uma tentativa de associação de textos díspares ou que se tangenciam, uma forma de produzir intertextualidades; mas essa ação se desenvolve ainda de forma bastante restrita, pois, como já vimos, apenas cinco dos 24 links externos estão em atividade. Trata-se de uma redução de complexidades do sistema hipermediático, uma vez que com esses poucos links em exercício, tornou-se possível prever grande parte das opções que o leitor pode realizar; o número de variáveis é pequeno. As escolhas aleatórias são asseguradas ao se navegar na WWW, pois nem sempre é possível repetir o percurso que um leitor efetiva, apesar de que todas as opções podem ser mapeáveis através do histórico do Browser.¹¹⁴

A interatividade estabelece uma nova conceituação e uma nova relação entre leitor e texto, mas ela não é uma característica própria e essencial do meio eletrônico. As páginas permutatórias de *Tristessa* podem, à primeira vista, aparentar uma concepção revolucionária de escrita, não-linear e interativas. Todavia, à medida em que a leitura avança, percebe-se que sua escrita multidimensional se efetiva mais pelos procedimentos de montagem textual do que os recursos que a máquina dispõe, os quais não diferem dos utilizados nos hipertextos impressos.

¹¹⁴ Refere-se aqui ao desenvolvimento das potencialidades do computador. Evidentemente que todo hipertexto, seja impresso ou eletrônico, pode oferecer escolhas aleatórias de percurso, principalmente se pensarmos que toda palavra indica um feixe de possibilidades de sentidos, dependentes da interpretação do leitor. Quando afirmo que as escolhas aleatórias são asseguradas ao se navegar na WWW, quero enfatizar que a máquina dispõe naturalmente de um recurso para colocar o leitor frente a situações casuais, o que não significa que estou atrelando essa possibilidade apenas ao meio eletrônico.

Dessa forma, o espaço interativo de *Tristessa* é de duas naturezas:

- a) Hipermediática, que se efetiva
 - no clicar do mouse sobre os links internos e externos para abertura de textos que se superpõem e completam a narrativa da página anterior;
 - na possibilidade de mudar o *lay-out* das páginas;
 - na linkagem de algumas de suas páginas a algum outro documento.
- b) Potencial,
 - na possibilidade de o leitor efetuar ou não, mentalmente, as conexões necessárias entre parágrafos ou páginas, ação que poderá encaminhá-lo ao ato de *escreitura*.

Tristessa é um produto hipermediático cuja arquitetura segue o paradigma do livro eletrônico: seus links funcionam mais como procedimentos iterativos, pois abrir os links é um movimento que pode ser comparado ao simples abrir da capa do livro.¹¹⁵ O gesto de folhear as páginas é substituído pelo gesto de clicar o mouse. A exploração da recursividade da obra — saltos para frente e para trás que narrativas hipertextuais impressas como *O jogo da amarelinha* e *As cidades invisíveis* também oferecem — é substituída por saltos efetuados através dos links.

Tornando-se bastante limitado em *Tristessa* o acesso à Internet, a escrita nômade cuja lógica é a do deslocamento não pode ser explorada, e a obra passa a ser um decalque do livro impresso. O processo de leitura-escrita interativa também ficou comprometido; é

¹¹⁵ Quanta coisa pode o leitor descobrir com este gesto: abrir a capa de um livro. Os paratextos, seu título, a epígrafe, a dedicatória, as imagens da capa revelam-nos muito do que este livro pode conter. Por isso, usei o adjetivo, “simples” para indicar um gesto mecânico.

mais pela predisposição do leitor em efetuar conexões entre os fatos, em participar do jogo literário, que ele pode ser garantido.

3.6 – De livro-raiz ao livro-labirinto

A interatividade é uma característica do produto hipermediático e pode manifestar-se de forma mais ou menos ampla, pois a estrutura hipertextual idealizada pode ser mais ou menos aberta. A idéia inicial de Bush, ao idealizar um sistema que mais tarde Theodor Nelson conceituou de hipertexto, era desenvolver um produto cuja descentralidade fosse total. Ambos desejaram compor um modelo de sistema hipermediático aberto, onde os textos fossem confusamente espalhados, anarquicamente embaralhados, misturados, organizados de forma rizomática porque não haveria um ponto único de comando central, e “uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas”.¹¹⁶

Esses hiperdocumentos apresentariam também múltiplas saídas, e seu mapa seria portanto aberto, sempre inacabado, incompleto, suscetível de modelagem em todas as dimensões, como o mapa das cidades do território do Grande Khan, oferecendo uma leitura que pode ter início em qualquer parte do sistema. Segundo Landow, “one of the fundamental characteristics of hypertext is that it is composed of bodies of linked texts that have no primary axis of organization”.¹¹⁷

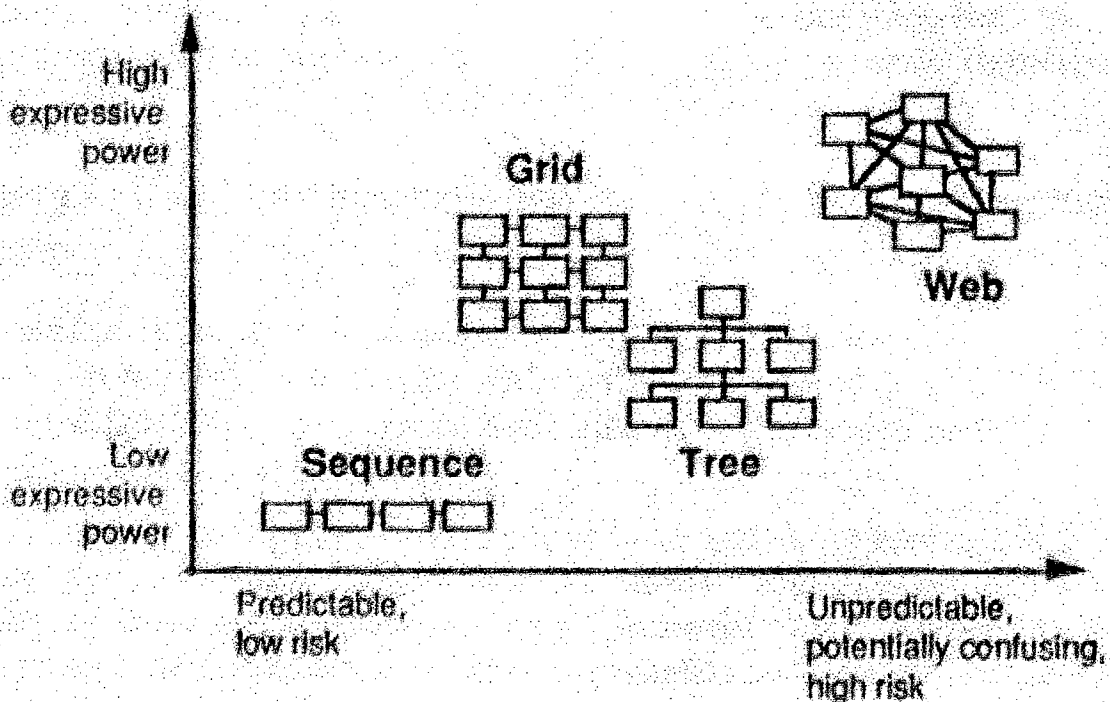
Na tentativa de atingir essa proposta, muitas criações como *Tristessa*, principalmente por seu caráter experimental, acabaram se distanciando desse modelo idealizado, apresentando uma hierarquia bem definida na distribuição de links, compondo

¹¹⁶ DELEUZE; GUATTARI, op. cit., p. 22.

¹¹⁷ LANDOW, op. cit., p. 11, 12.

um centro regulador, um sistema de conexões do tipo ou isto ou aquilo, portanto uma centralidade fechada. Outros, conseguiram chegar mais perto desse sistema idealizado, apesar de se utilizarem apenas de alguns dispositivos que a máquina dispõe, criando muitas vezes uma pseudo-interatividade e uma pseudo-acentralidade.¹¹⁸

Brockmann, Horton e Brock apresentam quatro diferentes estruturas de organização do hipertexto: seqüencial, em grade, arborescente e em teia, uma organização que determinaria o poder de expressão e o risco de o navegante perder-se no documento.¹¹⁹



¹¹⁸ Arnaut Gillot oferece inúmeros exemplos desses sistemas hipermediáticos, entre eles alguns textos de geradores automáticos que compõem a revista *ALIRE* (como o "Ofício Sentimental" de Pedro Barbosa) e a *KAOS* (como "Proverbs" de Jean-Pierre Balpe). Op. cit, p. 20.

¹¹⁹ BROCKMANN, R. John; HORTON, William; BROCK, Kevin. "From database to hypertext via electronic publishing: an information odyssey". BARRETT, Edward (org.). *The society of text: hypertext, hypermedia, and the social construction of information*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 1989.

A estrutura mais simples é a seqüência que indica o modelo “word follows word, paragraph after paragraph, page by page. In this structure the reader has two choices: forward or backward. It is perfectly reliable but monotonously predictable”.¹²⁰ Outra estrutura bem familiar é a de grade, cujas informações podem ser agrupadas por conveniências ou afinidades. É a estrutura, por exemplo, dos mapas de cidades planejadas em blocos ou quadras, ou ainda, a dos tabuleiros de xadrez ou de gamão. A forma como os conteúdos são reunidos nos índices, organizados seguindo uma lógica de agrupamento por temática, lembra esse tipo de formação. Cada coluna da grade é um comando de um determinado programa; “the reader can read down the columns to learn everything about a particular column or can skim along the row to compare the syntax of various commands”.¹²¹ A terceira estrutura é a arborescente; nela a classificação e a organização de informações são feitas de forma hierárquica. Deleuze e Guattari exemplificam essa estrutura opondo-a à forma de teia. Brockmann, Horton e Brock advertem que a teia é a estrutura que mais oferece riscos, situações de maior probabilidade de desorientações:

Anything can be linked to anything else; associations are not bound to strict rules as for the other structures. (...) The danger, however, with the web structure possible with hypertext is that with multiple structures possible, or with no structure, the user experiences the ‘classic lost in hyperspace problem’. Users know neither their direction or speed through the information space because nothing is fixed; nothing is necessarily connected or sequenced after anything else.¹²²

A estrutura de teia é a que melhor atende ao que foi idealizado por Bush e Nelson, pois sua arquitetura é a única que realmente permite o cruzamento total e irrestrito de informações. Na verdade, a criação de um produto hipertextual que corresponda

¹²⁰ BROCKMANN; HORTON, BROCK, op. cit., p. 183.

¹²¹ *Idem*, p. 183.

¹²² *Idem*, p. 184.

pontualmente, ou seja, *ipsis litteris* tanto ao desejo de Bush quanto ao de Nelson, ainda está para ser produzido. A idéia de Bush ao idealizar um documento com links era de que todos eles levassem a trilhas infinitas: “The basic idea of which is a provision whereby any item may be caused at will to select immediately and automatically another”.¹²³ Se desviarmos nosso olhar para um único fragmento que compõe o sistema hipermediático que se encontra na Internet, por exemplo para um único hipertexto literário, ignorando que ele é parte de um conjunto que se mantém conectado a tantos outros produtos, teremos dificuldades em encontrar algum que obedeça a este paradigma de total descentralidade.

Entretanto, se considerarmos a enorme teia que é a WWW, o conjunto de criações que a compõe de forma estrelar, onde um ponto é ligado a outro e a outro, num processo de multiplicação de interconexões, podemos considerar que todo texto que contenha links externos, portanto que possua pontos de fugas e de entradas para a Internet, pertence a um sistema hipermediático aberto e descentrado. Cada novo texto inserido na Internet colabora para um estado de devir na Web, pois o princípio da conectividade abre um processo de engendramento de textos, os quais reúnem uma pluralidade de discursos e registros numa formação rizomática. Observando o conjunto de produções da WWW, o desejo de Bush de criar uma máquina para armazenar dados de diferentes tipos foi concretizado.

Nesse sentido, o princípio da fragmentação fomenta o da multiplicação. O texto se enxerta com outros textos produzindo direções ao mesmo tempo rompidas pelos nós, mas contínuas, e dessa forma o uno se torna múltiplo, aquele texto que seria núcleo central torna-se marginal e vice-versa. Passamos a tratar o periférico como centros locais, e assim sendo, essa delimitação do que é central e do que é marginal perde sentido. O hipertexto

¹²³ BUSH, Vannevar. *As we may think*. Publicação em meio eletrônico. <http://www.isg.sfu.ca/~duchier/misc/vbush>

reforça a idéia de que o marginal tem tanto para oferecer quanto o central, “in part because hypertext does not only redefine the central by refusing to grant centrality to anything, to any lexia, for more than the time a gaze rests upon it”.¹²⁴

Tristessa, principalmente por grande parte de seus links externos estarem desativados, é um modelo hipermediático que possui um sistema hierárquico do tipo arborescente, com um tronco que sustenta ramificações, os ramos obedecendo uma hierarquia, pois fixam um ponto, uma ordem, um sistema que se fecha sobre si mesmo; e “num sistema hierárquico, um indivíduo admite somente um vizinho ativo”.¹²⁵ Cada ramificação é estabelecida sobre um eixo, órgão central, e os desvios retornam sempre a ele; não há muitas linhas de fugas, as multiplicidades são neutralizadas, as impulsões exteriores (refiro-me aqui às conexões externas) são enfraquecidas. As unidades ramificadas recebem e emanam informações de e para uma unidade mãe, porque são estruturas hierárquicas: “os sistemas arborescentes são sistemas hierárquicos que comportam centros de significância e de subjetivação, autômatos centrais como memórias organizadas”.¹²⁶

Observando o esquema estrutural de *Tristessa*, podemos constatar que os capítulos Fernanda, Marcela e Joana são aqueles que mais se expandem, mas todos retornam ao eixo central. Trata-se de um modelo que se alonga mas não se rompe, tal qual as hidras e as medusas. É feito de unidades que derivam de um mesmo tronco e sempre voltam ao mesmo ponto, como o livro-raiz, obedecendo a lógica dos cortes que separam estruturas; é fechado a modificações.

¹²⁴ LANDOW, op. cit., p. 70.

¹²⁵ DELEUZE; GUATTARI, op. cit., p. 27.

¹²⁶ Idem, p. 26.

Não há a contaminação de histórias diversas ou a mescla de textos de variados gêneros (apenas o lírico e o narrativo estão presentes) que somados ajudariam a compor a obra. Os links obedecem a uma estrutura semelhante à do *pop up viewer*, e funcionam como uma reiteração da mesma proposição. Eles oferecem uma informação adicional, elementos empilhados simultaneamente, verdadeiros *hotwords*, sem efetuar rupturas porque são, em sua grande maioria, segmentos que retornam ao centro, são “dipolos-unidades”.¹²⁷ Esse tipo de estrutura lembra mais a árvore do que a radícula, aproximando-se do esquema elementar de arborização, pois seu sistema não possui uma extensão ramificada em todos os sentidos. Dessa forma, seus blocos são organizados em fascículos, o deslocamento do leitor acontece de uma página a outra, encontrando sempre um fato que é somado à narrativa central, mantendo uma sequencialidade nas combinações.

Um hipertexto que explora as potencialidades da máquina submetida a sua base a um processo de decomposição e composição pelo navegador, e esta base seria suscetível de interação. Mas, *Tristessa* não é dotada de características hipermediáticas (nenhum dos links que explora som e vídeo está em funcionamento), e a presença de poucos links externos oferece restritas possibilidades articulatórias com o fora. A conexão com a WWW estabelece uma lógica de multiplicação; um link externo pode representar a fuga de um sistema centrado e conduzir o navegador a extrapolar fronteiras que não demarcam mais um terreno comum, sugerindo uma abertura, uma errância por suas entranhas.

Segundo Bush, o hipertexto possui novos elementos, como “associative indexing, trails of such links and nets or webs of such trails”,¹²⁸ os quais oferecem ao texto maior flexibilidade, tornando-o uma criação aberta e vulnerável às necessidades do leitor.

¹²⁷ Idem, p. 26.

¹²⁸ BUSH, op. cit.

Analisando *Tristessa* como parte de uma estrutura denominada WWW, em que qualquer bloco de texto, de imagem ou outra informação pode participar de numerosos livros, qualquer item pode ser agrupado e formar numerosas trilhas, pode-se pensar em *Tristessa* como uma obra em movimento. Nesse sentido, ela apresenta uma estrutura dinâmica, suas páginas não têm uma ordem fixa, são intercambiáveis, possuindo o leitor a liberdade de poder iniciar e acabar em diferentes pontos a cada leitura, colocando-se frente a um labirinto. E assim pensando, seu conteúdo nunca se encontra encerrado, definido, pois uma atualização pode ser efetuada a qualquer momento apagando a memória anterior. Cada ponto de seu sistema pode estar conectado com outro ponto, somado a outro texto, passando a apresentar outras acepções.

Assim, pode brotar um rizoma até mesmo nas estruturas de um galho de árvore ou na divisão de raízes, podendo um hipertexto que segue o modelo arborescente oferecer também linhas de fugas, elevar suas conexões a princípio demarcadas a um coeficiente mais aberto: “Existem estruturas de árvore ou de raízes nos rizomas, mas, inversamente, um galho de árvore ou uma divisão de raiz podem recomeçar a brotar em rizoma. (...) No coração de uma árvore, no oco de uma raiz ou na axila de um galho, um novo rizoma pode se formar”.¹²⁹ De livro-raiz passamos ao livro-labirinto.

Isto seria possível porque mesmo um produto hipermediático organizado de forma fechada, como *Tristessa*, ao estar conectado na Internet passa a receber visitas e intervenções dos usuários que adentram seu sistema pelos links exteriores (ou seja, pelos links que outros fizeram de seu próprio texto em direção a *Tristessa*, o que nunca pode ser controlado). Além disso, o texto organizado de forma arborescente também pode atingir

¹²⁹ DELEUZE; GUATTARI, op. cit., p. 24.

uma pluralidade significativa, pois pode ser formado por um conjunto lexical cujos domínios de sentido sejam expansíveis, podendo ainda “*produzir o inconsciente e, com ele, novos enunciados, outros desejos: o rizoma é esta produção de inconsciente mesmo*”.¹³⁰

Dessa forma, o que parecia ser um “dipolo-unidade” passa a ser tratado como uma escrita inconclusa que tende para a rizomatização (cujas potencialidades existem, mas se mantêm adormecidas podendo ser despertadas a qualquer momento, o que não significa que todo texto arborescente possa apresentar essas linhas de fuga e tornar-se rizomático), pois o rizoma “não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda”.¹³¹

No epílogo de *Tristessa*, o leitor depara-se com um procedimento que oferece à obra uma certa indeterminação textual, um artifício que o autor utiliza para proporcionar um final não tradicional a sua ciberficção. O texto vinha obedecendo ao princípio de ordem, onde tudo se amarra, e no epílogo o autor lança uma ação desreguladora, pois as duas telas finais não estão linkadas, e só serão lidas pelo leitor que, insatisfeito com o epílogo apresentado, for vasculhar o índice e descobrir dois capítulos que ainda não foram lidos por não estarem em conexão com os demais (contidos em *vida_nav.*: final 3 e final4).

Esta tentativa de manter ocultas duas páginas é uma forma de introduzir uma certa imprevisibilidade, de complicar o percurso e o processo de leitura; são duas telas de um quebra-cabeça que, ao ser montado oferece chaves de leitura para muitos dos fatos que foram salpicados em vários capítulos. Elas vêm também a atender as expectativas criadas pelo protagonista narrador durante toda a obra sobre a tão falada e prometida cena da praia. Este detalhe (o anúncio da cena da praia por várias páginas) faz desse recurso outro álubi

¹³⁰ *Idem*, p. 28.

¹³¹ *Idem*, p. 32.

para apresentar e mascarar a unidade da narrativa. De livro-labirinto *Tristessa* passa novamente a livro-raiz.

3.7 – O hipertexto no ciberespaço

Nas análises dos capítulos antecedentes, de *O jogo da amarelinha* e de *As cidades invisíveis*, procuramos demonstrar que um hipertexto em meio impresso pode possuir as mesmas características de um hipertexto em meio eletrônico. Demos vários exemplos de como a escrita impressa pode, através de determinados procedimentos narrativos armados pelo autor, oferecer movimento à obra no ato de leitura. O hipertexto eletrônico dispensa qualquer esforço neste sentido, pois enquanto aparato textual se situa num ambiente dinâmico por natureza: o ciberespaço. Mas, como se constitui essa dinamicidade? Qual a sua especificidade? Ao fazer do ciberespaço sua moradia, *Tristessa* proporcionou a seu leitor incursões que seriam irrealizáveis se fosse editada em caracteres imóveis?

Para Pierry Lévy, “o hipertexto só desdobra todas as suas qualidades quando imerso no ciberespaço”.¹³² O hipertexto aqui é entendido como um aparato que armazena diversas informações conectadas entre si, uma espécie de caixinha chinesa que encaixa um livro dentro do outro, promovendo um encontro casual, fortuito e instantâneo entre o navegador e a informação. O ciberespaço é conceituado como “o espaço de comunicação aberto pela interconexão mundial dos computadores e das memórias dos computadores”,¹³³ que permite o acesso a documentos diversos que estão interconectados.

Para Lévy o ciberespaço é um ambiente móvel porque é “germinante, ramificante, bifurcante, rizoma dinâmico que exprime um saber plural em construção, acolhendo a

¹³² LÉVY, *Cibercultura*, op. cit p.101.

¹³³ Idem, p. 92.

memória múltipla e multiplamente interpretada de um coletivo, permitindo navegações em sentidos transversais”.¹³⁴ Essa definição entusiasta de Lévy não estabelece nenhum diferencial entre o ambiente eletrônico e o impresso, pois essa conceituação do espaço móvel também pode ser aplicada ao impresso.

Lúcia Leão também ressalta a mobilidade como uma característica peculiar dos hipertextos eletrônicos: “com os computadores, estamos vivendo um outro tipo de experiência, a da ilimitada mutabilidade”,¹³⁵ relacionando-a à complexidade dos processos mentais, pois os sistemas hipermediáticos oferecem, segundo esta, um suporte mais adequado para exprimir o pensamento em sua complexidade. A inserção de links colaboraria, assim, para promover essa determinada elasticidade, esse cruzamento de dados e essa mobilidade que normalmente o processo mental efetua: a mente “snaps instantly to the next that is suggested by the association of thoughts, in accordance with some intricate web of trails carried by the cells of the brain”.¹³⁶

É comum as narrativas modernas explorarem essa mobilidade trazendo no corpo do texto vários pólos narrativos, planos de ação que simultaneamente se desenrolam, ou ainda recortes de parágrafos de uma mesma narrativa que o autor embaralha e pulveriza pela obra, quebrando sintaxes e seqüências lógicas. Esse procedimento produz o efeito lúdico do jogo, e para ser resolvido necessita da participação efetiva do leitor. Analisando a arquitetura de *Tristessa*, observamos que cada link apresenta uma parte da história de Thomas, portanto, sua vida é o único foco narrativo e cada elemento novo que surge vem completar sua biografia, numa estrutura em que “um fato que puxa o outro”.

¹³⁴ Idem, p. 100-101.

¹³⁵ LEÃO, op. cit., p. 65.

¹³⁶ BUSH In LANDOW, op. cit., p.15.

As estórias de Marcela, Roberta, Majou, Fernanda, Alex, Paula, Joana querem conferir ao texto uma propriedade não só fragmentária, mas também labiríntica. Entretanto, ainda que cada lexia apresente uma parte da vida de Thomas, apresentando-se ao leitor simultaneamente, a proposta da construção de uma narrativa não-linear e labiríntica não se concretiza apenas pelo uso de links. Thomas tem uma mente atormentada, e seu processo de escrita obedece a fluxos da consciência, flutuando do objetivo para o subjetivo e vice-versa, espécie de monólogo interior.¹³⁷ Sua fala é sempre resultado de um debate íntimo que expõe o conflito de suas dúvidas, e estas resultam em explosões de paixões. O monólogo interior é, segundo Eisenstein, um “método literário de abolição da distância entre sujeito e objeto para exprimir numa forma cristalizada a própria experiência do protagonista”.¹³⁸

Num primeiro momento, pensamos que uma história surge dentro de outra história, e julgamos que ao todo temos um conjunto formado por diversas histórias, lembrando a máquina de metáforas de Athanasius Kircher¹³⁹, a coisa dentro da outra, colocando o leitor frente a um quadro de ilusões e especulações. Essa idéia é acentuada justamente pelo uso intensivo de links, os quais seccionam os capítulos e fazem o leitor dar saltos. Numa hiperficção, os links estabelecem um corte não só na frase, mas também no pensamento, além de poder exercer a função de expandir os pólos temáticos ou implodir o foco narrativo, multiplicando o enredo, gerando outras histórias.

¹³⁷ Para Eisenstein, o monólogo é o princípio da montagem. EISENSTEIN, Serguéi M. “Da literatura ao cinema: uma tragédia americana”. In XAVIER, Ismael (org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p. 215.

¹³⁸ Idem, p. 212.

¹³⁹ “No século XVII, entre as estranhas máquinas do jesuíta alemão Athanasius Kircher, destaca-se uma ‘Máquina de metáforas’. Esta é uma fábrica de imagens e metamorfoses: ‘debaixo de um espelho, escondido sob um móvel em forma de baú, enxerga-se um cilindro contendo diversas imagens. Quando o visitante se olha no espelho colocado sobre o móvel, ele recebe várias formas: sol, animal, esqueleto, planta ou pedra. Tudo é comparável a tudo.’ A máquina permite deformar, transformar e reformar o semblante do homem, criando pela técnica imagens artificiais”. MIRANDA, Wander Melo de. “Ficção virtual”. *Revista de estudos de literatura*, Belo Horizonte, v.3, p. 09 – 19, out. 1995.

Cada link é uma dobra, uma parte da história, também responsável por seu encadeamento com outros textos que surgem daquela página aberta. Mas evidentemente que não é a sua mera introdução no texto que vai possibilitar uma leitura politópica ou dinâmica. Esta se define mais pela forma como o escritor organiza os dados, pelas estratégias textuais utilizadas, pela configuração que atribui aos seus personagens, por suas escolhas que determinarão o uso que fará da linguagem, pela maneira com que disponibiliza ao leitor as informações que compõem a narrativa, e tudo isso depende de sua postura diante do objeto literário.

Após uma leitura mais apurada, percebemos que não é a inserção de links nem sua publicação no ciberespaço que nos permite ver essa obra como um hipertexto. Apesar de diante da tela do computador o leitor dispor de vários recursos para tornar sua leitura mais eficiente, são alguns procedimentos narrativos, semelhantes aos que analisamos nas duas obras hipertextuais impressas, os quais portanto não ficam restritos ao meio digital, pertencendo a qualquer ao processo de escrita hipertextual, que nos levam a tratá-la como um hipertexto.

Tristessa é uma hiperficção em meio eletrônico que se aproveita dos recursos normalmente utilizados na criação em meio impresso, estabelecendo um acordo entre informática e criação literária. Por exemplo, a composição da macroestrutura do enredo dá-se em muitas páginas de forma linear, e há algumas microestruturas pulverizadas de forma não-linear. A não-linearidade é geralmente explorada com a sobreposição de estratos temporais, paralelamente a mudanças de cenários imprevisíveis, independentes de links, o que ajuda a compor um emaranhado narrativo.

Questões que envolvem tempo e espaço aparecem como obstáculo ao desenrolar da narrativa. Para ostentar a idéia do texto fragmentado e multiplicado, nomes e fatos vagam,

esfumam-se, provocando uma leitura enquanto jogo associativo. E faz parte desse jogo lançar o leitor a espaços diversos: Paris, Veneza, São Paulo. Nesse emaranhado, a narrativa é interrompida em vários momentos com construções alheias àquele momento. Os fatos soltos que engendraram essas situações ainda surgirão; são elos de uma cadeia de ações concretas, embora separadas.

O primeiro capítulo é uma página que bombardeia, a todo momento, a linearidade. O leitor se depara com fragmentos de diversas cenas que estão por vir, fatos e elementos simbólicos anunciadores de determinadas passagens são antecipados, por exemplo, o coma de Nigger Bay, a porta de vidro, a grande noite de Thomas, a separação de Joana, os relacionamentos extra-conjugais, elementos e acontecimentos que só no decorrer da obra, ao serem desfiados, farão sentido:

Pensa que gostaria de ter Paula ao seu lado nessa noite. Mas impossível. Estava havendo um congresso internacional de bruxos em sua pousada de Maresias, e ela era a grande hostess e guru daquela gente toda. Alguns dias antes eles haviam estado juntos e Thomas desabafou: “Não estou seguro quanto ao projeto, Paula, não estou seguro quanto a nada. Continuo com a sensação de que não consigo acrescentar nada a nada”. Ela olhou para o mar e profetizou: ‘Nessa noite você estará dando um grande passo para sair da grande roda. Vai encontrar novamente a pessoa que olha por você, e com ela vai atravessar o espelho. E depois que atravessar a porta de vidro, verá que muitas das perguntas que fazemos durante toda a vida não tem sentido algum’.

(...)A mulher de Thomas, Joana, se encontrava em Berlim, participando de um congresso sobre a influência da teoria do caos no imaginário artístico da época. Havia estado separados por algum tempo, por causa de Marcela, uma modelo de 17 anos. Mais tarde se reconciliaram, e agora estavam separados de novo. Na grande noite de Thomas estaria também Fernanda, que vivia em Paris, onde mantinha um nostálgico estúdio fotográfico digital. Na semana anterior havia inaugurado uma exposição no Café Orbital, e agora vinha da margem esquerda do Sena especialmente para vê-lo, atraída por um inexplicável fascínio que sempre teve por ele. (...)

Apesar da breve separação por causa de Marcela e do fascínio crônico por Fernanda, a mulher de sua vida sempre foi Joana. Ela sempre foi a grande

companheira, principalmente quando o ajudou a se recuperar de um acidente nunca muito bem decifrado, quando ele terminou de escrever *A Solidão dos Sobreviventes*. Foi um coma de quase 3 anos.

(...)Antes de sair checa o mail e lê duas mensagens, uma de Paula e outra de Marcela.

Date: Wed, 19 Dec 1999 15:38:08 GMT

From: paula@tristessa.com

To: thomas@tristessa.com

Subject: Sucesso e cuidado.

Amigo Thomas,

Você não me verá, mas eu estarei circulando entre as pessoas, acredite.

Tenho certeza que a sua noite será um sucesso. Li um trecho de seu livro que me deixou preocupada. O arquivo é Paris.htm. Não viaje. E não deixe de ver a Marcela esta noite. Ouça o que ela tem a dizer a você. Um abraço imenso, do tamanho do universo.

Paula.¹⁴⁰

A montagem é um recurso próprio ao meio eletrônico, especialmente a montagem de efeito realista, pois cada link estabelece uma cisão na frase, e ao penetrar nele o leitor é convidado a estabelecer elos associativos entre a unidade de leitura que se mostra no desvelo do link e o restante da estrutura do texto ou quaisquer outros fragmentos. Ela é um recurso usado com bastante frequência em *Tristessa* para estabelecer o efeito de não-linearidade, estabelecendo também a idéia da escrita como processo combinatório e como jogo.

Entretanto, não é apenas a inserção de links que detona a organização interna do enredo, que prima pela sucessão dos dias, dos anos que envolvem o homem numa ação temporal seqüencial. A sucessão de tempos diferentes, causando cortes temporais, idas e vindas ao presente, passado e futuro que se cruzam sem obedecer uma seqüência cronológica de mudanças, impõe ao texto cisões, mesmo sem o uso de links. Essas cisões

¹⁴⁰ *Tristessa*. Publicação em meio eletrônico: <http://www.quattro.com.br/tristessa/liturgia.htm> em 10 de março de 2000.

ocorrem com a introdução de parágrafos ou frases aleatórias que fazem sentido no ato de leitura, no momento em que o leitor estabelece elos coesivos entre os fragmentos, efetuando uma leitura-montagem. Daremos um enfoque especial a dois tipos de montagem que encontramos em *Tristessa*, os quais que batizaremos de paragrafação anacrônica e de repetição aforística.

A paragrafação anacrônica consiste na dispersão de alguns parágrafos sobre determinado fato em diversas páginas, de forma que seu agrupamento ofereça uma seqüência de atos, antecipando ações vindouras ou recordando ações passadas. A porta de vidro é um desses recortes amplamente espalhados por diversas páginas da narrativa, sem grandes explicações. No primeiro capítulo, Paula pela primeira vez anuncia o espelho, porta que deverá ser transpassada por Thomas. Fernanda também adianta a existência de uma porta de vidro pela qual Thomas deverá passar: “Não sei o quanto andamos. Acho que somos muito novos, ainda. Mas iremos nos encontrar muita vezes pela vida, sempre procurando por janelas e portas para passarmos. Algumas vezes você as mostrará a mim, outras eu a você. A última porta, porém, serei eu a mostrá-la, e você a atravessá-la”.¹⁴¹ E esse tema se repetirá em muitos capítulos, e somente no final, na cena em que Thomas a atravessa, é que esses fragmentos passam a fazer sentido.

Outro exemplo de paragrafação anacrônica está no capítulo “Manhã Fresca”, quando Thomas escreve sobre seu encontro com Fernanda em Paris, no metrô, antecipando a união sexual dos dois que acontecerá nos portões da Sacré Coeur. Esses recortes fazem parte de um conjunto de cenas que apontam para o frenesi pelo qual ambos passam em Paris, retratando a confusão labiríntica de suas almas humanas. Esse deslize de um

¹⁴¹ *Tristessa*. Publicação em meio eletrônico: http://www.quattro.com.br/tristessa/noit_ant.htm em 10 de março de 2000.

pensamento para o outro numa mesma página, sem o uso de links, é uma constante, provocando a coexistência de fatos do passado, presente e futuro.

A cena da praia é antecipada em várias telas, aliás, o próprio Thomas tenta fazer dela um motivo para o leitor continuar a leitura, prometendo um grande epílogo, como se este fosse mais importante do que o processo de leitura: “além do que está também prometida a você toda a apoteose da cena da praia”.¹⁴² Também no primeiro capítulo, Paula fala a Thomas sobre um arquivo chamado Paris htm. Segundo Thomas, este arquivo nunca havia sido criado, apenas pensado; sendo assim, como Paula o leu? Essa é outra estratégia autoral para manter a expectativa do leitor, à moda das narrativas de suspense, em que se semeiam dúvidas iniciais para instigar o leitor a continuar com fôlego a obra. Ou seria um recurso metatextual para o autor criticar o “leitor fêmea”,¹⁴³ aquele que se interessa apenas pelo desenrolar das cenas?

Muitas páginas podem ser citadas como exemplos de paragrafação anacrônica, uma página X que contém uma evocação da página Y, a qual contém uma indicação das páginas X e Z, sendo que esta última aponta para outras seções, gerando fragmentos, os quais começam a se multiplicar numa reação em cadeia e a fazer sentido a partir da leitura. O que parecia ser semeado ao acaso passa a produzir um certo efeito. Juntar seus fragmentos e estabelecer correspondências entre eles faz parte da construção da coerência e é uma das formas de abrir o texto para a interatividade.

¹⁴² *Tristessa*. Publicação em meio eletrônico: <http://www.quattro.com.br/tristessa/momento.htm> em 10 de março de 2000.

¹⁴³ CORTÁZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

Ao dispersar células de leitura pelo texto, as quais Barthes denominou de *lexias* (e no meio eletrônico elas surgem paralelas à distribuição de links na página), o autor deixa de ser o único a determinar o curso dos acontecimentos, pois a montagem que o leitor tem que operar relacionando fragmentos o tornam co-autor. As *lexias* atropelam o desenvolvimento linear da narrativa e também no meio eletrônico elas oferecem opções permutativas, tal qual os links normalmente apresentam. E segundo o conceito de interatividade que vimos formando, são essas conexões que o leitor estabelece, ligações entre fatos salpicados aqui e acolá ao longo da obra, que tornam *Tristessa* uma criação interativa, uma obra que vai sendo tecida à medida em que vai sendo lida. São lembranças que surgem no bojo da narrativa e que provocam uma reação de interatividade no leitor, pois ele precisa combinar textos, um movimento que, apesar dos saltos descontínuos no tempo e no espaço, mantém a unidade do enredo.¹⁴⁴

Assim, uma colcha de retalhos é formada; imagens que precisam ser rastreadas pelo leitor e cenas que vão tomando forma, somando-se a outras que as reforçam e ampliam seu conteúdo biográfico, constituindo-se assim uma longa série de fatos sobre a vida de Thomas que a partir de um ponto passam a fazer sentido. Todas as partes são detalhes que correspondem e percutem no tema básico da obra. O procedimento do *pars pro toto* consiste, segundo Eisenstein, na substituição do todo por uma parte, produzindo um efeito cuja intensidade sensorial é muito maior do que o que seu todo pode deflagrar. Na literatura, apesar de não se poder afirmar que acontece o mesmo efeito produzido pelo

¹⁴⁴ A repetição de uma determinada imagem icônica, ou a menção a ela, também faz parte desse processo de montagem. Uma das imagens mais evidentes e constantes é a de uma personagem feminina nua, coberta por um fino véu, como acontece na página “Corpo de Marcela”, arquivo [marc_ap.htm](#). Este ainda apresenta dois links que exploram imagens que possuem estreita ligação com a foto de David Hamilton, achada no motel em que Marcela e Thomas se encontraram: uma ninfeta loira, com um véu branco transparente, caminhando ao vento em uma praia das Bahamas, e que irá se repetir em várias passagens.

fragmento no cinema, a montagem possibilita uma série de expressões e combinações que ampliam o potencial do conteúdo literário e deflagram um processo de interatividade. Ela é um artifício utilizado tanto no meio eletrônico como no impresso, e se baseia na relação que o leitor cria entre as partes.

A paragrafação anacrônica possui relação direta com a montagem cinematográfica realista, uma vez que seus fragmentos são isolados com o intuito de, ao serem justapostos, produzirem a síntese do tema.¹⁴⁵ O fragmento disperso no texto possui a mesma potência de um detalhe cinematográfico que é combinado a outro para criar a imagem do conteúdo da interpretação. O curso do movimento pela paragrafação anacrônica se dá em *Tristessa* de forma similar a seu aproveitamento nas narrativas hipertextuais impressas, com algumas variantes que detalharemos abaixo; apesar destas, a mudança de ambiente não trouxe contribuições ou alterações para a construção da hipertextualidade da obra.

A montagem de repetição aforística é outro recurso que fragmenta a narrativa, e ao ser introduzida no texto estabelece fendas. Ela não possui compromisso com o enredo da narrativa, nem funciona como um motor gerador de pólos narrativos, como é o caso da paragrafação anacrônica. Sua função é acentuar a indeterminação no texto, introduzindo frases de efeito que são propensas a estabelecer um clima insólito na obra ou gerar uma pluralidade de enfoques interpretativos.

São frases ou palavras repetidas que funcionam como ritornelos, esquemas textuais idênticos que aparecem mais de uma vez e estão desconexos no contexto onde estão inseridos, quebrando a coerência e a linearidade do texto. São recortes que intercalam as

¹⁴⁵ “A montagem tem um significado realista quando os fragmentos isolados produzem, em justaposição, o quadro geral, a síntese do tema. Isto é, a imagem que incorpora o tema”. EINSENTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro; Jorge Zahar editor, p. 26.

frases de determinados textos, como acontece nos arquivos “Caminho e Todo o vômito do mundo”, em que, sem conexão com o que vinha sendo dito, uma frase estranha ao ninho é entreposta no texto: “Estourou a veia de um anjo sobre a minha cabeça e eu estou todo molhado de morte”. Ou ainda o ritornelo: “Existe dentro das noites de Paris uma procissão de anjos e demônios, que os próprios parisienses não enxergam”. A dispersão desses pequenos retalhos, um ou dois pequenos períodos, aqui e acolá, dão à obra uma certa circularidade e um sentido de jogo, o qual o leitor forma à medida em que vai costurando tecidos.

No caso da montagem por paragrafação anacrônica há a preocupação de desencadear associações e sensações relacionadas ao enredo: uma ação A é somada a uma ação B justapostas pelo leitor, ambas o levam a elaborar a ação C (uma execução criativa).¹⁴⁶ A montagem aforística tem também a função de arrastar o leitor ao ato criativo, mas o fato isolado é justaposto a um recorte próprio do leitor, não do texto. Ele é um elemento desencadeador de efeitos únicos, porque não é só a soma dos fragmentos que é imprevisível, mas a segunda parcela dessa soma. Assim, temos uma ação A que não encontra no texto uma ação B para se justapor, mas esta é fornecida pelo leitor, responsável pela justaposição e pela confrontação das duas ações, criando uma terceira. O diferencial é portanto o elemento B.

A montagem por paragrafação anacrônica foi largamente utilizada nessas três obras hipertextuais que estamos analisando. Já a montagem aforística ocupou espaço somente em *Tristessa* e em *O jogo da amarelinha*. Calvino a substituiu pela montagem elíptica

¹⁴⁶ Como acontece no arquivo [Greatba2.htm](#), quando Alex conversa com Thomas sobre Marcela, antes mesmo de o leitor conhecer a cena sobre a qual os dois discutem: “O trecho do motel com Marcela é tão ridiculamente realista, é tão flagrante, que você alterou até o estilo de escrever, a forma de se expressar. Só falta as fotos e o vídeo de vocês dois na cama, *online*, para o planeta. É óbvio que Joana vai perceber”.

anteriormente tratada. A montagem por paragrafação anacrônica difere em *Tristessa* por dois motivos: (a) seu conteúdo, que é essencialmente biográfico; (b) os textos correlacionados, não oriundos de matéria heterogênea (como acontece em *O jogo da amarelinha*, que se utiliza de recortes de jornais, poesias, tratados filosóficos, cada recorte tratando certo tema de um ângulo diverso, ampliando-o), pois dizem respeito diretamente ao enredo; certos episódios não são diferentes aspectos de um único fenômeno, mas ramificações desse fenômeno.

Tristessa conta com uma heterogeneidade de textos que subjazem sua escrita e podem se fazer conhecer pelo processo de montagem que os links oferecem. Assim, a reversibilidade do texto é gerada por digressões contidas no interior da narrativa e pela inserção de links. O capítulo “Studio3”, exemplifica como a inserção do link pode oferecer uma fratura no tempo e no espaço (o que nem sempre acontece). Nesta cena, Thomas está em Paris, no apartamento de Roberta, no final de uma noite de delírio e sexo. No término do capítulo, o leitor possui uma única direção a seguir, pois o autor o encaminha através da barra inferior de navegação para a tela “Chance”. Dá-se assim um salto espacial e temporal através do link, pois voltamos para o arquivo *Greatbal.htm*, em que Roberta e Thomas discutem sobre o livro digital que Thomas está escrevendo.

Inserir links pode tomar o texto uma estrutura sinuosa como um dédalo, e a sua saída se dá ao mesmo tempo em que está sendo construído, pela atividade da leitura. E se todos os links externos estivessem em atividade, poderíamos contar com um texto não só potencialmente composto por uma diversidade de outros textos. Mas não é sempre que este recurso de linkagem consegue estabelecer um tempo descontínuo e flexível, em andamentos diferentes. Muitos links de *Tristessa* apresentam apenas uma continuidade da narrativa e não operam cisões na linearidade. O que devemos ressaltar é que uma vez não

acionado, o link mantém encerrado em si próprio seu conteúdo, e o leitor passa a desconhecer fatos importantes para o conhecimento de enigmas.

Nos três casos de montagem, através da paragrafação, da repetição e da inserção de links, a reversibilidade do texto confere à narrativa a idéia de um texto composto por galerias e corredores cujas divisões assimétricas e sem saídas envolvem o leitor numa experiência labiríntica e lúdica. Além disso, o recurso da montagem dá ênfase não à mera informação, pois esta não exige os requintes da montagem (mesmo a realista), mas sua tônica recai sobre a própria escrita enquanto tema: a manipulação máxima da palavra é um método para se obter um efeito de pluralidade. Uma forma de se introduzir fugas, dispositivos que afastem o leitor da narrativa tradicional e o conduzam a caminhos labirínticos que se bifurcam. A todo momento a ficção é interrompida, e nela são introduzidas outras passagens, fatos contados de forma “muito emendada”. Transgredimos o ato da escrita e revelamos nossa ambição de recolher suas possibilidades de desdobramentos “pelos saltos incontroláveis da palavra e da pena”,¹⁴⁷ ou pela mutabilidade da palavra no écran, superando a limitação do autor, vivendo duas dimensões temporais simultaneamente, a da leitura e a da escrita, podendo declarar: “Leio, logo escrevo”.¹⁴⁸

3.8 - O anti-romance no meio digital

“O mundo digital é limitado e monótono, apesar da aparente abundância de escolhas que ele nos oferece”. Esta é a primeira frase do primeiro capítulo de *Tristessa*, anunciando uma prática que é corrente no decorrer dessa hiperficção: abandonar o desenvolvimento da

¹⁴⁷ CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1982, p. 187.

¹⁴⁸ Essas reflexões brotaram após a leitura de *Se um viajante numa noite de inverno*, especialmente do capítulo 8, e a sentença “Leio, logo escrevo”, encontra-se na página 180. CALVINO, op. cit.

história para comentar o ato da escrita, especificamente o da escrita em meio digital. *Tristessa* é permeada por reflexões autorais, principalmente no que diz respeito às dificuldades de se escrever para o meio digital quando se é leitor ou escritor do meio impresso.

Introduzir reflexões metalingüísticas na ficção é uma tentativa de formar um anti-romance, e este, como afirma Genette, é uma prática mais antiga e clássica do que moderna considerando-se que o anti-romance nasceu com *Dom Quixote*.¹⁴⁹ Essa postura, uma busca pelo exercício da função metalingüística da linguagem, foi também, como já vimos, bastante utilizada em *O jogo da amarelinha* e em *Se um viajante numa noite de inverno*. Ela revela uma postura crítica literária que estabelece uma relação solidária entre teoria e prática, momento em que o objeto literário constrói a teoria.

Intitulando o primeiro capítulo de “Liturgia”, o autor se coloca como num culto ou ritual, e a escrita passa a objeto de contemplação, de admiração, mas também e principalmente de meditação: “Uma espécie de peste se instalou definitivamente na linguagem, e a comunicação deixou de ser uma energia em constante movimento para se aglomerar em gigantescos *hosts* com complexos bancos de dados, que pela imensa quantidade de informações ficava cada vez mais impossível serem penetrados de forma inteligente pela maioria das pessoas”.¹⁵⁰

Esse tema continua a ser discutido ao longo da narrativa, e o autor procura estabelecer uma diferença entre o texto digital e o impresso: “As palavras digitais são

¹⁴⁹ “L’antiroman naît avec le *Quichotte*. La continuation est évidemment une pratique plus ancienne et classique que moderne”. GENETTE, Gerard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982, p. 553.

¹⁵⁰ *Tristessa*. Publicação em meio eletrônico: <http://www.quatro.com.br/tristessa/liturgia.htm> em 10 de março de 2000.

efêmeras e voláteis, nada têm a ver com as palavras ditas. Estas sempre nos apanham nus, na hora em que estamos e como estamos — por isso são perigosas. Aquelas podem ser lidas em diferentes momentos da vida, e em cada nova época terão um novo sentido, dependendo do instante que estivermos vivendo”.¹⁵¹ Vários são os momentos em que o protagonista-narrador põe em debate o ato da escrita, principalmente as implicações da produção em meio digital. Por exemplo, no arquivo Greatball2, Alex e Thomas discutem sobre o livro que está sendo escrito para ser lido *on line* na rede: “Mais uma vez constato que é impossível escrever em linha reta”.¹⁵²

Assim, *Tristessa* se utiliza de processos constitutivos de uma metaficção, e a atividade de sua escrita é um laboratório que discute o próprio processo da escrita. Essa crítica ao próprio ato de escrever é levada ao extremo quando o autor se recusa a efetuar a revisão de seus textos, fugindo muitas vezes dos padrões gramaticais. Ao se declarar rebelde à revisão, ele agride o texto com estruturas que não obedecem a norma padrão e justifica essa postura como se a publicação em um novo meio de comunicação, o meio digital, o absolvesse de qualquer compromisso com a língua oficial:

Não há o que revisar, Roberta, não se revisa a vida. Os erros fazem parte do jogo. Da rede. Não estou nem um pouco interessado nas suas estruturas formais e acho que você não entendeu mesmo nada. O problema da sua não compreensão é que estou escrevendo um livro na rede, em branco e preto, com algumas imagens solarizadas, e você, apesar da sua proposta de obra negra, plurívoca, de fim de século, ainda está habituada com livros a cores, unívocos, atrelados a escolas antigas, com idéias bem definidas, por isso não consegue entender.¹⁵³

¹⁵¹ *Tristessa*. Publicação em meio eletrônico: <http://www.quatro.com.br/tristessa/promessa.htm> em 10 de março de 2000.

¹⁵² *Tristessa*. Publicação em meio eletrônico: <http://www.quatro.com.br/tristessa/michelle.htm> em 10 de março de 2000.

¹⁵³ *Tristessa*. Publicação em meio eletrônico: <http://www.quatro.com.br/tristessa/chance.htm> em 10 de março de 2000.

Uma combinação curiosa de motivos, pois não agrilhoar a escrita a modelos ou regras não significa corrompê-la gramaticalmente da forma como o autor faz. Cortázar luta a todo momento para revitalizar as estruturas desgastadas, a ponto de inventar o glíglico. Ele torpedeia as estruturas sintáticas, semânticas, e até ortográficas, mas ao efetuar as experiências lingüísticas o faz com maestria e criatividade, demonstrando um profundo conhecimento de sua língua.

Já em *Tristessa*, o que constatamos é que não existe a preocupação em vencer a banalidade no que se refere à transgressão da língua, em amalgamar ou isolar elementos constituindo uma personalidade própria da escrita digital, distante dos processos já desgastados muitas vezes por seu uso em meio impresso. Transcender sua função comunicacional e quebrar a monotonia das regras fixas pode fazer parte do projeto do artista, mas apresentada paralelamente a um projeto de criação que demonstre um compromisso com, por exemplo, uma sintaxe despojada, ou com a revitalização da linguagem re-significando-a como fez Cortázar. Caso contrário, pode parecer que estamos, ao se falar em hipertexto em meio eletrônico, argumentando a favor de uma narrativa escrita em blocos, que obedeça mais aos fluxos da consciência. Os comentários metatextuais são sempre rupturas intencionais por parte do produtor do texto, revelando posturas críticas frente ao objeto literário.

Em *Tristessa*, Thomas passa de protagonista a autor, e essa posição lhe dá uma licença para discutir os problemas que vem sofrendo para escrever sua própria estória em meio digital. Ele discute a natureza e o funcionamento dos códigos, bem como a organização do sistema literário quando se abandona o impresso e se adentra o universo fluido da WWW. São comentários que trabalham para a quebra do texto, “em total desrespeito por suas divisões naturais (sintáticas, retóricas, anedóticas); o inventário, a

explicação e a digressão poderão instalar-se no centro do suspense, e até separar o verbo de seu complemento, o nome de seu predicativo; o trabalho do comentário, do momento em que se subtrai a toda ideologia da totalidade, consiste precisamente em *maltratar* o texto, em *cortar-lhe a palavra*".¹⁵⁴

Além de personagem-protagonista cujas ações convergem para si, ele é o autor textual, assumindo em parte a responsabilidade autoral, criatura portanto fictícia do autor empírico (cujo nome não conhecemos, como já ressaltamos, e que se oculta sob a legenda Grupo Quattro Digital Media): "Olho todo o texto, tudo o que escrevi até agora — numa espécie de revisão final. Não com os olhos nas linhas, nos parágrafos, mas em todas as imagens de uma só vez para ver o que falta, o que ficou para trás, o que não foi registrado".¹⁵⁵

Toda a narrativa é estruturada segundo sua voz onisciente e onipresente, a qual comanda os pontos de vista, não libertando as demais personagens de seu olhar vigilante, oferecendo-lhes uma liberdade controlada por seu olhar aferidor. É como se ele estivesse dentro de cada um, e suas manifestações obedecessem a seu ritmo; por sua voz escutamos o próprio pensamento de Thomas num cotejo de suas próprias idéias. Ele, inclusive, não se abstém de dar essa informação ao leitor, deixando claro que é o autor que detém o poder de criar, ao interromper a voz de um dos personagens que ousa contestá-lo, como se o personagem devesse ser punido por alguma contravenção: "O texto dele escrevo mais tarde".¹⁵⁶

¹⁵⁴ BARTHES, *S/Z*, op. cit., p. 48.

¹⁵⁵ *Tristessa*. Publicação em meio eletrônico: <http://www.quattro.com.br/tristessa/cabofrio.htm> em 10 de março de 2000.

¹⁵⁶ *Tristessa*. Publicação em meio eletrônico: <http://www.quattro.com.br/tristessa/natasha.htm> em 10 de março de 2000.

Temos também um narrador que assina o codinome “The passenger” que assume a narração em muitas páginas; ele assina inclusive os prefácios e é apontado pelo autor textual e protagonista como o editor da ficção. Além de ser responsável pela publicação de *Tristessa*, Thomas lhe dá o direito de modificar seus capítulos, dividindo com ele a autoria.

E o diálogo que The Passenger sustenta com Thomas o coloca também como personagem:

- Tudo que está aí é verdadeiro, Passenger. O que ainda não é, vai ser.
- Se já está tudo aí nesse CD-R, porque você não imprime as cópias e distribui o livro?
- Eu não acredito nessa mídia. Os fatos estão aí, do jeito que aconteceram. Esqueça a minha sintaxe de hipertexto e sugestão de links. Faça da forma que você quiser. Altere à vontade. Se não gostar de algum personagem, delete-o. Se não entender alguma coisa, reescreva-a à sua maneira, principalmente o final.
- Porque eu iria mexer no final ?
- Porque no final existe uma morte e um mistério que você não vai entender. O autor sempre acaba se envolvendo com os personagens, e isso dificulta a compreensão da própria ficção. Se acreditar neles não vai escrever esse fim, como ele será.
- Será ou foi ?
- Você descobrirá.¹⁵⁷

Essa indistinção de papéis relativiza as posições de narrador, autor, personagem e contribui para a multiplicação da identidade autoral, pois a responsabilidade da escrita deixa de ser atribuída a um único sujeito. Pelo processo hipermediático em que o texto está envolvido, normalmente a autoria de uma criação em meio eletrônico torna-se explicitamente coletiva, porque além do escritor que planeja o enredo, necessita-se do artista, do diagramador, do programador, do webmaster, enfim, uma equipe que se forma em torno do objetivo de explorar as possibilidades que a máquina pode oferecer para ampliar o potencial da escrita, usando a tecnologia como meio de criação artística.

¹⁵⁷ *Tristessa*. Publicação em meio eletrônico: <http://www.quattro.com.br/tristessa/thomas.htm> em 10 de março de 2000.

Se na cultura impressa fica difícil atribuir uma autoria única ao texto quando o concebemos como uma escrita em rede, formada por uma grande variação de outros textos que o subjazem, que alimentam sua hipertextualidade (ou como denomina Genette uma hipertextualidade construída por transformação simples ou indireta), com a criação em meio eletrônico fica ainda mais complicado determinar a paternidade da obra. Arlindo Machado, falando dessa delicada tarefa de autoria no ramo da informática, estabelece dois pontos que problematizam a questão: a entrada em cena de um novo personagem que é o engenheiro de *software* e o papel ativo do receptor.

Se já era difícil decidir sobre a paternidade de um produto da cultura técnica, visto que ela oscilava entre a máquina e os vários sujeitos que a manipulam, a tarefa agora se torna ainda mais complexa, porque um novo personagem entra em cena: o engenheiro de *software*. (...) À medida que os experimentos estéticos no âmbito das tecnologias de ponta tendem a se tornar cada vez mais interativos (através dos simuladores, videotextos, videodiscos digitais, televisões bidirecionais, bancos de imagens e sons), o papel do receptor torna-se concomitantemente cada vez menos passivo, dele dependendo muitas vezes o gesto instaurador necessário, sem o qual não há experiência artística alguma.¹⁵⁸

O anti-romance ao abrir seu corpo para a discussão sobre o seu processo de organização se mostra inconcluso, em movimento, dando acesso a um mundo que normalmente não faz parte do universo do leitor, mas do crítico. Tratamos até aqui o anti-romance como um romance que é o alvo de discussões dos seus próprios personagens, mas queremos extrapolar esse sentido. A idéia é que o hipertexto ao realizar as mais diversas combinações possíveis de textos, ao se multiplicar através de micro-narrativas dá continuidade ao anti-romance, rejuvenescendo essa prática literária. Tanto a autoria coletiva quanto o processo de *escreitura* colaboram para a construção de um anti-romance, um romance que se constrói não como um texto unitário que precisa dar conta de um enredo,

¹⁵⁸ MACHADO, op. cit., p. 39-40.

nem como o discurso de uma única voz, mas que se realiza em função de um outro estilo de expressão que tende para a interatividade e a multiplicidade. Nesse sentido, também a narrativa caleidoscópica e labiríntica, uma amostragem da multiplicidade do narrável, pode ser vista como uma estratégia para se produzir um anti-romance. Assim, ele é elemento constitutivo de toda estrutura hipertextual.

Tristessa, como vimos, possui feições de um anti-romance. Mas, apesar de todas as tentativas de torná-la um romance que se preocupa com a metalinguagem e com o desdobrar de histórias que vão se concentrando numa única página, a veia narrativa da obra é muito forte, e todos os detalhes paralelos são arranjados de modo a completarem um único enredo totalizante. Apesar da estrutura de *Tristessa* ser acumulativa, as combinações gravitam um mesmo eixo, e a idéia de anti-romance se restringe à forma tradicional de exploração metatextual.

3.9 - Arte e técnica numa combinatória de sentidos

Vimos em *O jogo da amarelinha* que a música é uma das estratégias de Cortázar para falar de uma linguagem inventiva e para desenvolver a concepção da obra de arte como obra em construção, criação portanto que se mantém em constante movimentação. Essa aproximação abre um caminho que conduz a formas de expressão novas, ultrapassando os limites propostos, num processo de contínua invenção, um verdadeiro exercício de libertação, como afirma e propõe Cortázar.¹⁵⁹ A parceria entre jazz e criação literária também foi bastante explorada por Péc, relacionando o primeiro ao que ele chama de “nouvelle chose”:

¹⁵⁹ CORTÁZAR, op. cit., capítulo 12.

Contrainte et liberté définissent les deux axes de tout système esthétique. Cette figure spatiale (abscisse, ordonnée) montre assez que contrainte et liberté sont des fonctions indissociables de l'oeuvre: la contrainte n'est pas ce qui interdit la liberté, la liberté n'est pas ce qui n'est pas contrainte; au contraire, la contrainte est ce qui permet la liberté, la liberté est ce qui surgit de la contrainte. (...) Le free jazz constitue peut-être une réponse que l'écriture chercherait encore: de cette rencontre, d'ailleurs pas du tout fortuite, sont nées ces réflexions...¹⁶⁰

Se em *O jogo da amarelinha* o jazz surge como a arte que revela uma expressão das mais criativas e dinâmicas na música, *Tristessa* elege a música de Stockhausen, com seus acordes e arranjos inusitados e rebeldes, como a música capaz de liberar a produção, a criatividade e os instintos mais profundos: “essa música está me liberando os instintos”.¹⁶¹ A música de Stockhausen explora com arrojo o gênero eletrônico, e “suas ousadias incluem a criação de concertos que incorporam barulhos da natureza e até um quarteto para helicópteros”.¹⁶² Essa sua criatividade e vanguardismo com relação à composição eletrônica justificam sua introdução numa obra que explora um espaço de escrita novo.

Além da música de Stockhausen, *Tristessa* é composta sob os acordes de Billie Holiday e Jerry Mulligan, representantes do jazz, mais o “Bolero de Ravel”, que explora as flutuações que um mesmo conjunto de notas musicais pode oferecer, uma música que está sujeita a absorções e transformações, reforçando a idéia de que uma obra se constrói a cada momento em que é usufruída, podendo inclusive através da repetição (como é o caso do “Bolero”) produzir novos sentidos. A presença desse conjunto musical tão diversificado

¹⁶⁰ PEREC, Georges. “La chose”. *Magazine Littéraire*, n. 316, dezembro 1993, p. 58-59.

¹⁶¹ *Tristessa*. Publicação em meio eletrônico: <http://www.quattro.com.br/tristessa/ensaio.htm> em 10 de março de 2000.

¹⁶² MARTINS, Sérgio. “A vanguarda sou eu”. *Veja*, São Paulo: Abril, ano 34, n° 24, 20 de junho 2001, p. 11.

estabelece na obra relações entre os vários campos da arte dinâmica, inconformada com os padrões e com a mesmice, que busca “fontes originais” como declara Stockhausen.¹⁶³

Ao aproximar tecnologia e arte (musical e literária) acreditando que em ambas o criador é conduzido não só pela razão pensante mas também pela “razão imaginante”,¹⁶⁴ visões complementares e não excludentes de mundos são estabelecidas. A tecnologia cada vez mais se utiliza da imaginação, da subjetividade, da criatividade para apreender o mundo de forma inédita e ao fazê-lo resvala para o campo das artes, como bem exemplifica a música de Stockhausen e a própria ficção *Tristessa*. A criação artística utiliza-se cada vez mais dos progressos tecnológicos. Se antes do século XIX a arte era colocada num plano subalterno em relação à ciência ou à tecnologia, pelo lugar que ocupava de entretenimento, a partir de então começa-se a pensar que ela proporciona também uma forma de conhecimento que Barbosa denomina postura gnoseológica.¹⁶⁵

A introdução das tecnologias no campo artístico levou a arte a expandir suas fronteiras. Se a arte e a ciência estavam em campos opostos pela subjetividade da primeira e a racionalidade excessiva da segunda (pelo menos de acordo com o paradigma positivista), hoje suas bases assentam-se sobre o terreno comum da inventividade, da imaginação. Com as crescentes criações como as de Stockhausen e as ficções em meio digital, presenciamos cada vez mais a utilização de conhecimentos técnicos e científicos na criação artística.

¹⁶³ STOCKHAUSEN, Karlheinz “A vanguarda sou eu”. *Veja*, op. cit.

¹⁶⁴ BARBOSA, Pedro. *Metamorfoses do real: arte, imaginário e conhecimento estético*. Porto: Afrontamento, 1995, p. 35.

¹⁶⁵ Id. *Ibid.*

Com o computador e a explosão das artes eletrônicas essa aproximação acentuou-se, contribuindo para uma outra noção de arte e ciência que algumas pessoas vêm construindo. Também a escrita sofreu influências dessa era tecnologizada. Quando se intensificou o uso de máquinas na criação de ficções, passamos à era dos personagens ciborgues, e muitos entusiastas, frente às possibilidades criadoras da máquina, sustentam uma visão de que o ciberespaço é um ambiente novo, que pode oferecer também uma escrita nova, com especificidades bem divergentes da escrita em meio impresso, tais como interatividade, mutabilidade, não-linearidade, multidimensionalidade, entre outros.

Mas a hiperficção *Tristessa* nos leva a pensar que a simples inserção do texto no meio digital não o transforma num material com essas características, pois além de não se construir de forma original, isto é, com especificidades próprias do meio digital, faz uso de alguns procedimentos comuns às narrativas hipertextuais impressas aqui analisadas. Vimos no decorrer da tese trabalhando com as idéias de Barthes que buscam estabelecer novos conceitos sobre abertura e fechamento, escrita e leitura, os quais colaboram para diminuir a distância entre leitor e autor. Ao fazê-lo, Barthes intensifica as relações entre intersubjetividade e intertextualidade, e esta última instala-se muitas vezes em lugar da primeira e ambas dão corpo à linguagem poética, que enfeixa uma variedade de combinações. Como o sistema de *Tristessa* se assenta sobre a lógica zero-um (falso-verdadeiro), ela mostra uma inaptidão para dar conta do funcionamento da linguagem poética, e esta é uma das causas de sua hipertextualidade se manter em estado potencial.¹⁶⁶

¹⁶⁶ Com relação a esse sistema lógico de base zero-um afirma Kristeva: “A linguagem poética no espaço interior do texto, tanto quanto no espaço dos *textos*, é um ‘duplo’. O *paragrama* poético de que fala Saussure, [*Anagrammes*], estende-se de *zero a dois* — em seu campo o ‘um’ (a definição, ‘a verdade’) não existe. Isto significa que: a definição, a determinação, o signo ‘=’ e o próprio conceito de signo, que supõe um corte vertical (hierárquico) significante-significado, não podem ser aplicados à linguagem poética, que é uma infinidade de junções e de combinações”. KRISTEVA, Julia. *Semiótica: Introdução à semântica*. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 68.

No capítulo I, vimos que Kristeva, ao teorizar sobre as articulações da palavra com os outros elementos da frase, ou com seu contexto, definiu três dimensões do espaço textual, o sujeito da escrita, o destinatário e os textos exteriores. A palavra é, pois, espacializada e tratada como um conjunto de elementos ambivalentes (conceito que também já definimos anteriormente), os quais não se reduzem à relação do significante com o significado, mas a uma lógica de significação que obedece a relações dialógicas. Como “o dialogismo bakhtiniano designa a escritura simultaneamente como subjetividade e como comunicatividade, ou melhor, como *intertextualidade*”,¹⁶⁷ o texto nunca pode ser apreendido apenas pela língua, mas por suas relações intertextuais, construindo os conceitos de ambivalência e polifonia da escrita como um duplo: “cada ‘unidade’ atua como um *vértice* multideterminado”.¹⁶⁸

O romance, segundo Kristeva, é um espaço ambivalente que nunca se restringe às relações entre código e mensagem, propício à veia poética da palavra, e a ambivalência sempre relativiza o texto. Como *Tristessa* procede por identificação, determinação e causalidade, evoluindo nas dimensões 0-1, não ultrapassa a lógica do discurso codificado, pois todos os pontos de vista convergem para reforçar uma temática central, hierarquizante. Não há uma ação significativa em função ou em oposição a uma outra estrutura. O dialogismo em *Tristessa* fica no nível representativo, e todos os elementos descritivos do relato narrativo pertencem ao intervalo 0-1, enquanto o romance polifônico se faz pela relação interior de seus elementos, se faz interior à linguagem.

O ciberespaço não possui a competência de transformar um texto monológico em dialógico. *Tristessa* procura através do procedimento da montagem efetuar uma

¹⁶⁷ KRISTEVA, op. cit., p. 67.

¹⁶⁸ Idem, p. 68.

transgressão do código lingüístico para promover a ambivalência, mas seu objetivo é medrado porque essa experiência da montagem não desenvolve a *potência do contínuo* de que nos fala Kristeva, ao contrário, ela acentua a causalidade dos fatos (apesar de que a montagem por repetição aforística consegue, em parte, atingir essa ambivalência). Tristessa oferece uma pseudo-transgressão pelo viés do erótico, principalmente porque este não oferece uma lógica de distância e de relação entre significante e significado, mas de continuidade.

Segundo Kristeva, o espaço ambivalente do romance se apresenta coordenado por dois princípios de formação: (a) o monológico, em que cada seqüência é determinada pela precedente, e (b) dialógico, em que as seqüências são imediatamente superiores à série causal precedente. Um romance tomado como produtividade, um espaço aberto para a linguagem poética, que efetua as combinações sêmicas mais absurdas, constrói um discurso que se volta sobre si mesmo, através de relações dialógicas que reforçam a idéia de que o texto é uma rede de relações. A linguagem poética aponta sempre para uma infinidade, produzindo uma expansão semântica, transgredindo por oposição a díade significado/significante, cunhando o mistério através do campo simbólico. Ela é o sítio da reversibilidade.

Dessa forma, o poder de penetração do leitor no texto depende mais das leis internas que constróem uma “estética de sugestão”,¹⁶⁹ a qual possibilita a descoberta e a construção pela via da leitura: “Toda literatura digna desse nome caracteriza-se por uma quantidade indefinida de significações potenciais, que se atualizam na relação dialógica entre texto e

¹⁶⁹ Jean Epstein fala dessa estética: “não se conta mais nada, indica-se. O que permite o prazer de uma descoberta e de uma construção.(...) Acima de tudo, o vazio de um gesto que o pensamento, mais rápido, empolga em seu nascedouro e, a partir daí, o precede”. “O cinema e as letras modernas”. In XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*, op. cit., p. 271.

leitor”.¹⁷⁰ Entretanto, se este texto é regido pelos princípios da causalidade, essa estética da sugestão se vê substituída por uma “estética da continuidade”, e os preenchimentos vindos da esfera da leitura não conseguem re-significar a obra em virtude de as potencialidades desta se reduzirem ao princípio da não-contradição e à cronologia convencional entre início, meio e fim.

Já afirmamos anteriormente que a polifonia na obra é comprometida pelas relações sobre as quais se estrutura a narrativa (principalmente as relações entre autor e personagem). Em *Tristessa* o universo ficcional é composto por personagens que são abafadas pelo poder autorial, uma censura declarada, um mundo que relaciona e combina “imagens acabadas de pessoas na unidade do mundo percebido e interpretado em termos de monólogo e não a multiplicidade de consciências iguais, com os seus mundos”.¹⁷¹ As personagens são “mero objeto da consciência do autor, (...) serve[m] de intérprete da voz do autor”,¹⁷² não dispõem de fala própria ou da fala de outro que não seja o autor, e nesse sentido não são vozes plenivalentes, “consciências imiscíveis”¹⁷³ como exige o discurso polifônico.

Como *Tristessa* não explorou as possibilidades poéticas do texto nem as possibilidades criativas da máquina, sua novidade encontra-se apenas na forma de veiculação do texto, a eletrônica, que substitui a folha de papel pelo écran, o lápis pelo mouse, o corpo do livro pela imaterialidade do meio digital. Com grande parte de suas saídas externas bloqueadas, resta ao leitor prolongar as linhas de fuga pelas palavras.

¹⁷⁰ MACHADO, op. cit., p. 180.

¹⁷¹ BAKHTIN, op. cit., p. 3.

¹⁷² *Idem*, p. 2-3.

¹⁷³ *Idem*.

Entretanto, não podemos generalizar, pois se sabe que muitas ficções em meio digital exploram com bastante intensidade as potencialidades da máquina, como é o caso de *Afternoon, a story*. Ao compô-la, Michael Joyce decide violar as regras da boa navegação e depositar na tela inicial botões e entradas ocultas, os quais o leitor precisa investigar para poder ultrapassar o muro. E no decorrer de todo o texto, a conjugação entre ordem e desordem, acaso e determinação são semeadas por 538 lexias, as quais multiplicam o contínuo e o descontínuo, provocando o acirramento de processos de construção textual que são divergentes dos utilizados em *Tristessa*. Um hipertexto como escrita realmente multidimensional, longe da falsa aparência de uma descontinuidade, uma leitura que flui em diferentes direções, constituindo-se num escrito atomizado e fragmentado:

Even entering at a single point determined by the author, the reader chooses one path or another and calls up another lexia by a variety of means, and then repeats this process until he or she finds a hole or a gap. Perhaps at this point the reader turns back and takes another direction. (...) Joyce's world, which also inevitably includes the *other* Joyce, has many moving centers of interest, including marriage and erotic relationships, sexual politics, psychotherapy, advertising, film making and the history of cinema, computing, myth, and literature of all kinds.¹⁷⁴

Pedro Barbosa também pesquisa as possibilidades de criação textual de que a máquina pode dispor, sendo um dos métodos de construção a repetitividade combinatória para obter a renovação textual e imagética, trabalhando em alguns casos com programas como o sintex (sintetizador de textos).¹⁷⁵ Barbosa exemplifica uma de suas criações com uma poesia de matriz surrealista de Herberto Helder, *A bicicleta pela lua dentro-mãe, mãe*. O computador é utilizado como ferramenta para explorar o material simbólico do poema. Uma série de palavras são colocadas à cabeça de cada estrofe para servir de núcleo

¹⁷⁴ LANDOW, op. cit., p. 114.

¹⁷⁵ BARBOSA, *Metamorfoses do real...*, op. cit.

imagético em torno do qual vão se constelar novas combinações vocabulares. A idéia é que numa estrutura combinatória aberta, do tipo helicoidal, o computador se utilize dessa constelação de palavras dadas e as disperse na estrutura de um repertório determinado, movimentando-as independentemente do autor. Uma arte combinatória que aparentemente não obedece a nenhuma lei, regendo-se pela casualidade mecanicista.

Mas não é somente a produção poética e textual que procura a mediação de processos tecnológicos para melhor se concretizar, também o inverso pode se dar, pois diversos programas informáticos puderam ser compostos a partir de textos impressos, como os de Georges Perec ou Raymond Queneau. Roland Brasseur dedicou-se a produzir interpretações de alguns textos de Perec numa linguagem de programação Turbo Pascal.¹⁷⁶

Esse navegar por múltiplas trilhas de interesse, movimento que gera uma descentralidade de temas e conseqüentemente acentua a estrutura labiríntica do texto de que nos fala Landow ao analisar *Afternoon, the story*, ficou bastante comprometida em *Tristessa*, também por uma falhas técnicas. Como o hipertexto eletrônico é um produto hipermídia, “uma tecnologia que engloba recursos do hipertexto e multimídia”,¹⁷⁷ este último entendido como “a incorporação de informações diversas como som, texto, imagens, vídeo, etc”,¹⁷⁸ espera-se sempre que este seja composto de materiais diversos. Um produto hipermediático “oferece uma série de informações correlacionadas ao tema central, ampliando o potencial do conteúdo de leitura”,¹⁷⁹ além de colaborar para compor o texto em

¹⁷⁶ Mais informações: “Perec sur ordinateur”. *Magazine Litteraire*, n° 316, Paris : dezembro 1993, p. 79,80.

¹⁷⁷ LEÃO, op. cit., p. 16.

¹⁷⁸ Id. Ibid.

¹⁷⁹ Id. Ibid.

forma de rede, uma vez que tais imagens estão relacionadas entre si e entre os textos de forma não-linear, promovendo relações e percursos multilineares.

Tristessa explorou pouco a capacidade hipermediática do hipertexto. Em meio eletrônico eles normalmente exploram o sincretismo de formas e linguagens, conjugando som, palavras e imagens (estas muitas vezes em movimento). Em *Tristessa*, há um circuito de imagens que acompanha o texto, especificamente os títulos, apesar de que sua resolução gráfica não permite, muitas vezes, sua fruição. Clicando freneticamente nelas, descobre-se que elas não são pontes para outras margens. Nada há para ser desvelado, apenas a identificação das imagens com o texto lido; são fotos ou ilustrações estáticas, seguindo o paradigma do livro impresso, imagens que não exploram o potencial multimídia do computador, não estando associadas a sons e animações. A suspeita é confirmada pelo próprio autor:

A passagem definitiva da escrita do papel para a tela do computador havia rompido com todas as estruturas do texto formal, e isso levou Thomas a se dedicar profundamente à modificação nos conceitos da comunicação, trazida pela nova sintaxe do hipertexto. Logo nos primeiros anos constatou que a palavra e a imagem, como estavam sendo usadas na mídia eletrônica, não haviam se libertado sequer dos tipos móveis da oficina de impressão de Gutenberg e das primeiras fotos do final do século passado.¹⁸⁰

A maioria dos links do texto nos encaminha a textos verbais, apesar da tentativa de explorar a capacidade hipermediática do produto com algumas lexias formadas por sons e vídeos (por outra falha técnica essas lexias estão desativadas). Sabendo-se que o hipertexto em meio eletrônico faz parte de um sistema maleável como a WWW, esses links podem a qualquer hora ser atualizados, e o que num momento está adormecido pode ser acordado.

¹⁸⁰ *Tristessa*. Publicação em meio eletrônico: <http://www.quattro.com.br/tristessa/liturgia.htm> em 10 de março de 2000.

Entretanto, sem esses recursos hipermediáticos em funcionamento e sem explorar as possibilidades das estruturas permutatórias, como faz Michael Joyce em *Afternoon, Tristessa* pouco se distingue do texto impresso. Segundo Landow, “hypertextuality inevitably includes a far higher percentage of nonverbal information than does print.(...) Because hipertext systems link passages of verbal text with images as easily as they link two or more passages of text, hypertext includes hypermedia”.¹⁸¹ Essa característica audiovisual é vista por Manguel como um ponto desfavorável à escrita eletrônica, como se ela contribuísse cada vez mais para a desmaterilização do corpo do texto digital, “um texto que não é sólido”, composto por “pontos que piscam”. Segundo o autor,

com suas funções de áudio e de escrita, o texto eletrônico tem um pé na tradição oral e outro na tradição do livro; espera-se que se liberte de ambas, criando seu próprio vocabulário. (...) E os leitores de livros em CD ROM (usados, no momento, como obras de referência) passam pela humilhação de se verem guiados como crianças que precisam de ilustrações, de uma voz que os oriente ou de cativantes animações. Degradar o CD-ROM, tão cheio de possibilidades, à mera função de um velho códice, embora ilustrado e lido em voz alta, é ignorar teimosamente sua riqueza, é ir de avião a jato ao supermercado.¹⁸²

Por que haveria a produção em meio digital de se libertar de seus antecedentes históricos, de negar sua tradição? Em sua história, o homem vem se utilizando de múltiplos suportes para traçar signos, como a pedra, as folhas de palmeiras secas embebidas em óleo, a casca das árvores, os papiros, a seda, o linho, as folhas de chumbo, ouro ou prata, a argila, a cera, o pergaminho, o papel etc.¹⁸³ As ilustrações e animações há muito fazem parte da história da escrita, basta voltarmos nossos olhos para as iluminuras da idade média que

¹⁸¹ LANDOW, op. cit., p. 43-44.

¹⁸² MANGUEL, op. cit., p. 103.

¹⁸³ GENESLAY, Vincent; SABARD, Véronique. *La calligraphie*. Paris: Milan, 1999, p. 20.

decoram e completam os textos escritos, ou para os vitrais das catedrais que os substituem ou ilustram.

Além disso, foram os signos icônicos os primeiros elementos de base de todo sistema gráfico, o primeiro estágio de representação de uma idéia antes de chegar-se às palavras alfabéticas, como se pode ver nas grutas de Lascaux. A escrita cuneiforme, a egípcia e a chinesa são exemplos de transcrições de imagens e de idéias ligadas diretamente; tanto uma como outra coabitam um mesmo espaço formando um sistema figurativo e complexo.

Mas a questão fundamental é: o hipertexto não terá sua hipertextualidade mais ou menos desenvolvida pela simples inserção de elementos multimídia. Estes podem, evidentemente, colaborar para tornar a criação mais atrativa. O que vai determinar que a hipertextualidade se expanda de forma integral será a sua estrutura aberta. Por isso, processar um texto no computador não pode ser uma simples edição de texto, pelo menos não como Queneau, Perec e Calvino o tratam. Antes implica em “tratar o texto como alguma espécie de construção matemática”,¹⁸⁴ pois “para que o processamento do texto em computadores possa ter conseqüências e render os melhores resultados, é preciso aprender a explorar a lógica interna da escritura, de modo a fazer emergir alguma coisa semelhante a uma matemática do texto”.¹⁸⁵

Para Paul Fournel o conceito de literatura com o qual Raymond Queneau trabalha está extremamente relacionado ao conceito de *autrement*, ou seja, ao fazer diferente, ao trabalho de criação que busca fornecer estruturas novas, inventando singulares faces de tratamento da literatura. E nesse sentido, escrever é um projeto e uma prática voltados para

¹⁸⁴ MACHADO, op. cit., p. 176.

¹⁸⁵ Id. Ibid.

a novidade, buscando ultrapassar as fronteiras literárias: “littérature est structure. Ecrire autrement, écrire autre chose c’est d’abord structurer différemment”.¹⁸⁶

Nessa perspectiva, a palavra precisa ser tratada não só como organismo vivo de produção, dotada de possibilidades fecundas, mas suas linhas necessitam ser maliciosamente projetadas, obedecendo a um plano arrojado, previamente arquitetado. Uma vez que a escrita esteja dotada da fuga do convencional, passamos a ter um trabalho de criação que vence a banalidade do corrente. Atrelando, portanto, sua produção literária à invenção de novas formas, Raymond Queneau ao construir uma prosa “il les a toujours imaginés de façon plurielle et c’est pour eux qu’il a imaginé la structure ‘en oignon’ de ses livres: à chacun sa couche selon ses désirs et ceux qui si contentent de la peau ne sont pas méprisables”.¹⁸⁷

Essa busca por estruturas novas para o trabalho de criação é, como já vimos, uma constante na literatura. Os modernistas tomaram, inclusive, esta idéia como mote de suas produções declarando que uma arte revolucionária exige uma forma revolucionária (Maikovski), ou ainda que “só uma escritura nova pode exigir uma nova modalidade de leitura”.¹⁸⁸ Escrever no espaço digital pode ser, para muitos, a oportunidade de se revolucionar a escrita, de se criar uma forma nova de comunicação, pois ele proporcionaria uma escrita inédita, com atributos diferentes da escrita em meio impresso, mas nem sempre: o mero uso do espaço digital não garante a novidade da criação.

Temos inúmeros exemplos de práticas de escrita permutativas anteriores ao surgimento da informática, como lipogramas, palíndromos, tautogramas, versos ropálicos

¹⁸⁶ FOURNEL, Paul. “Un modèle d’ écrivain”. *Magazine Littéraire*, n° 228, Paris, março 1986, p. 25.

¹⁸⁷ *Idem*, p. 25.

¹⁸⁸ MACHADO, *op. cit.*, p. 184.

ou haicais. Analisamos *O jogo da amarelinha* e *As cidades invisíveis* mostrando como as ficções podem, sem o uso da máquina computacional, explorar a capacidade de multidimensionalidade que a escrita pode apresentar, mesmo em tipos imóveis como os da imprensa. Ao produzir obras combinatórias cujas estruturas são modeláveis, como *Cent mille milliards de poèmes*, ou ainda, organizadas como literatura algorítima como *Un conte à votre façon*, Queneau o faz utilizando-se do meio impresso. E não é só no gênero lírico que ele busca fornecer estruturas novas para o trabalho de criação, mas também suas prosas são construídas segundo permutações possíveis, tanto no interior das frases quanto entre os blocos textuais, como acontece em seu primeiro romance, *Le Chiendent*.

Paul Braffort reforça que “il est possible d’engendrer des poèmes en jouant sur une combinatoire lexicale, de même il est possible de créer des textes en prose où s’accouplent des structures syntaxiques fixes et un vocabulaire variable”.¹⁸⁹ Este é o esquema lógico utilizado por Queneau em “*Un conte à votre façon*,” uma tentativa de ampliar o potencial multidimensional da escrita, o qual oferece ao leitor a possibilidade de optar por determinadas estruturas que o encaminharão a esta ou aquela seqüência do conto, variando as estruturas lexicais. Essa possibilidade de abertura e fechamento de textos está também relacionada a sua exploração através das regras matemáticas, pois elas podem oferecer “mil direções de exploração, tanto a partir da álgebra (recurso às novas leis de composição) quanto da topologia (noções de vizinhança, de abertura ou de fechamento de textos)”.¹⁹⁰

Assim, a idéia de tornar a palavra uma matéria plástica, modelável, sujeita a intervenções do leitor, requer uma habilidade artística, bem como um envolvimento com a

¹⁸⁹ BRAFFORT, Paul. “Prose et combinatoire”. In *Oulipo*, Atlas de littérature potentielle. Paris: Gallimard, 1988, p. 306.

¹⁹⁰ LE LIONNAIS, François. “La littérature Potentielle”. *Oulipo*. Paris: Gallimard, 1973 (tradução minha).

exploração e aplicação de estratégias de composição textual, ou ainda de domínio das regras semânticas. O próprio grupo Oulipo procurou, na segunda fase de sua existência, penetrar mais profundamente no domínio dessas regras semânticas, tendo como mestre Italo Calvino. Quando, na década de oitenta, Queneau e os demais integrantes do Oulipo passam à aplicação da informática na fabricação de textos literários combinatórios, já havia um vasto material literário impresso pré-existente, favorável a esse tipo de experiência informatizada.

Com a máquina, vieram facilidades adicionais à leitura e ao manuseio do texto.¹⁹¹ Mesmo longe das brochuras dos romances, velhas técnicas de criação textual são utilizadas também em meio eletrônico, pois estas atribuem à obra possibilidades que não se esgotam nem se restringem a um determinado meio de comunicação; ao contrário, estão sempre fermentando outras. Todas são tentativas de se conquistar uma escrita sujeita a flutuações de significados, aberta às sugestividades, características do texto plural. Em *S/Z*, procurando estabelecer os aspectos desse texto plural, Barthes compõe a sua imagem fundada não sobre idéias de centro e margem, linearidade ou hierarquia, mas descreve o texto ideal fundado sobre idéias de multiplicidade, redes e nós, permitindo-nos inferir que a experiência hipertextual não exige o elemento computador para acontecer.¹⁹²

¹⁹¹ “Depuis le début des années quatre-vingt, nous sommes entrés dans une *seconde époque*. L’apparition et le développement rapide des nouvelles technologies, singulièrement de l’informatique, ont rendu plus impérieuse encore l’obligation qui nous était faite de faire avancer les principes et les techniques de la formalisation appliqués au domaine de la création littéraire”. BRAFFORT, Paul. “Formalismes pour l’analyse et la synthèse de textes littéraires”. *Oulipo, Atlas de littérature potentielle...*, op. cit, p. 109.

¹⁹² Contestando a idéia de Leão que afirma que “a experiência hipertextual exige o elemento computador para acontecer. É uma experiência que só é possível ‘via máquina.’ Vale lembrar que, quando imprimimos um trecho extraído de um documento hipertextual, a rigor, o que temos em mãos não mais é um ‘hiperdocumento’”. Op. cit., p. 66.

3.10 - Um romance-rio

O rio é um elemento presente nas três narrativas com as quais trabalhamos ao longo desta tese, e ele traz a lembrança da metáfora que Wander de Melo de Miranda constrói do romance de Piglia, *La ciudad ausente*, com o romance-rio: “sem sair do lugar, navegamos pelo ‘riocorrente’ que acolhe no seu leito o material heteróclito que vai formando zonas de condensação e de sentido, que se transformam, se desfazem e metamorfoseiam ao acaso dos encontros da leitura”.¹⁹³ Essa metáfora construída por Wander de Melo vem ao encontro da idéia de hipertexto enquanto processo de leitura que se desdobra a cada “lance de dados” efetuado pelo leitor e enquanto aparato textual, uma rede de relações que se constrói de um “material heteróclito” que vai formando suas sedimentações.

Em *O jogo da amarelinha* temos a presença do rio Sena, e em *As cidades Invisíveis*, Veneza, cidade cortada pelas águas do Gran Canale, foi a escolhida por Marco Polo como “modelo de mundo” sobre o qual se edificam todas as cidades imagináveis por ele. E *Tristessa* elege Veneza e Paris como espaços percorridos por Thomas. Tanto Paris quanto Veneza são cortadas por um rio, o qual vê passar por suas águas diariamente um enorme fluxo de leitores que o interpretam e o traduzem, formando zonas de sentido a cada encontro.

Mesmo com sua estrutura de tronco e ramos, seu percurso pode ser labiríntico, sua existência nunca cessa de se movimentar, nunca pára de se bifurcar, conectando-se com vários pontos não só através de seus braços-afluentes, mas de seus hospedeiros e de seus navegadores. O rio define-se como um espaço sem fronteiras. É um ser cosmopolita que vai

¹⁹³ MIRANDA, op. cit.

se entranhando por diversos planos, domínios, territórios, une uma extremidade a outra, ousa fazer distantes travessias, anulando limites geográficos, pois não se pode dizer a quem ele pertence, só sabemos onde nasce e onde deságua. Um sistema aberto pelo número de afluentes, os quais por sua vez podem gerar outros numa cadeia sucessiva de bifurcações, apesar de que seu fluxo é unidirecional (mas, lembrando bem, existem rios obseqüentes). Seu percurso é livre, criativo, e por isso possui a capacidade de expansão. Tais características nos fazem aproximá-lo da imagem do hipertexto.

O rio nos remete paradoxalmente ao passado, pois acompanha o homem em sua aventura desde sua chegada a novas terras. É inclusive via de transporte, testemunha dos infortúnios e prosperidades pelas quais a humanidade passa, mas também remete à fluidez do presente, ao efêmero. O curso de suas águas, apesar de ser o receptáculo de nossa memória, está em constante movimento e renovação, e pela velocidade e rapidez com que se desloca, bem como por estar sujeito aos estados da natureza, resvala para a brevidade do momento. Uma mobilidade que se relaciona com a do leitor do hipertexto, que desliza de uma escolha aleatória a outra, experimentando a elasticidade dos sistemas hipertextuais. O rio nos aponta vários obstáculos, um entre eles, sua outra margem, desconhecida, e para Tateá-la precisamos efetuar uma travessia física. A margem oposta é o novo, por isso desencadeia o sentimento de incerteza e indeterminação. Atravessá-la significa estar pronto para aceitar o curso próprio de sua trajetória. Para passar à outra margem, muitas vezes, faz-se necessário ser um navegador habilidoso, pois ao tentar voltar o navegador pode não encontrar mais as mesmas águas mansas.

Podemos relacionar essa possibilidade de desorientação com os problemas de deslocamento e as exigências que o hipertexto, como um sistema dinâmico, de centros móveis, oferece ao usuário. Os intertextos, ao serem seguidos (percursos luminosos ou

não), apontam domínios como os do reino de Kublai Khan, regiões não mapeáveis, não mensuráveis, pois sempre surgem novos reinos, compondo-se num espaço infinito uma imensidão de dados.

A atividade hipertextual sempre exige uma atividade subterrânea, principalmente por sua comutação de páginas. Uma de suas virtudes é a profundidade, além da concentração com que se ocultam os conteúdos em sua profundidade. Assim também se comporta o rio que esconde no fundo de seu leito sua forma de composição, apontando os percalços que podemos encontrar ao nos aventurar para o outro lado. A composição de seu fundo apresenta limites fugidios e interfere diretamente na composição da própria água, mais ou menos límpida, revelando sua translucidez, ou turva, encobrando assim, com outras camadas, suas nuances e seus hospedeiros, existências imaginárias que habitam suas entranhas e o transformam num modelo aberto de abrigo. Cada hospedeiro o mantém em conexão com seu grupo, e uma teia multidimensional de relações é formada.

Também assim se dá no romance hipertextual. Ao navegar por seu sistema, o leitor estabelece conexões com diversos autores, textos, obras, sítios, habitats virtuais que vão fazendo parte de seu trajeto de leitura. Cada lexia é um caminho que conduz o leitor à esfera do contemporâneo, mas também à do passado, pois nele encontramos todas as portas de acesso a informações, sejam elas registros pessoais ou do patrimônio humano, fragmentos de notícias ou obras completas, enfim, um rio de palavras que se avoluma a cada contato, a cada chuva.

Essa metáfora do romance-rio é bastante produtiva. O rio impõe uma unidade cíclica ao curso de suas águas. Apesar de a água nunca ser a mesma a cada momento

(portanto “ninguém se banha duas vezes nas mesmas águas”¹⁹⁴), existe um retorno, pelo ciclo das águas —evaporação, condensação e sublimação — porém sob um novo estado, a chuva. É a lei da combinação desses três estágios, e sua reação em cadeia, que dão uma dimensão transcendental ao rio, uma existência suplementar, assim como as páginas do hipertexto, que se fazem por composições e decomposições, cadeias semióticas que passam a adquirir existência pelas mãos do leitor. Esse ciclo ininterrupto da natureza é favorável para se entender o processo de engendramento do hipertexto, um “objeto conectável em todas as suas dimensões”¹⁹⁵.

Guattari nos convida a pensar sobre a natureza das plantas que fazem rizoma com o vento, com o animal, com o homem. O rio, assim como a planta, faz rizoma com a terra, os animais e o homem. Ele está sempre aberto ao outro, forma corredores de habitação, hospeda outros seres, apresenta empuxos laterais, redemoinhos que podem, repentinamente, tragar o outro. Nasce nas reentrâncias da terra, sobe submetido à lei da natureza, estabelecendo conexões com o subterrâneo, a superfície e a atmosfera. Um retornar que permite às águas, que passaram por um processo de purificação, novamente passarem pelo mesmo leito trazendo novas experiências de caminhos percorridos e estados físicos experienciados.

A exemplo da idéia da erva-daninha de Guattari, pensou-se no rio, cujos braços o tornam um rizoma-canal, e o fazem em conexão com o fora, rasgando territórios, migrando por vales, montanhas, cidades, engendrando fugas, pois um braço pode ser mais volumoso do que seu leito originário, quebrando a hierarquia, desfazendo-a, e um braço de repente se

¹⁹⁴ PLATÃO. *Diálogos* – Parmênides. Tradução Carlos Alberto Nunes. Belém: CFP, 1988 (Crátilo 402 a.).

¹⁹⁵ DELEUZE; GUATTARI, *op. cit.*, p. 22.

torna corpo, quando dele novos braços surgem e compõem um quadro anárquico, obnubilando-se as ascendências.

Ao circular por partículas textuais, o leitor submete o texto a experiências que fazem crescer, proliferar páginas através da lei da combinação, lembrando a imagem do rio com seus afluentes, rasgando territórios, mas essa atuação do leitor também pode revelar páginas que se fecham sobre si mesmas. O exercício da leitura pode provocar uma impotência de alianças com os textos vizinhos, e mesmo havendo a presença de dobragens, elas apenas colaboram para a dimensão complementar do escrito.

Tomando de empréstimo o modelo que o rio nos oferece, podemos compreender melhor o exercício da escrita hipertextual como um processo de compartilhamento de idéias que se cruzam e sinalizam leituras múltiplas, formando um complexo tecido de informações multidirecionais. Esses aspectos formam a vitalidade da estrutura do hipertexto e alimentam um ambiente em que a narrativa nunca é concluída, desafiando a coerência e a homogeneidade ao propor viagens cujo roteiro vai sendo urdido pelo usuário no ato de suas escolhas.

Enfim, esse texto metafórico não quer negar que o instrumento de escrita, ou seu meio de veiculação, colabora para a efetivação dos processos escriturais, diminuindo as dificuldades materiais de produção, facilitando a concretização de projetos, desde os mais simples, como a transcrição de textos dos copistas, aos mais audaciosos projetos de escrita em meio eletrônico. A forma dessa escrita está estreitamente vinculada às necessidades de seus utilizadores. Entretanto, escrevendo com o cálamo ou com o teclado de um computador, com a ajuda do *mouse*, a escrita continua a ser um modo de expressão ligado à nossa memória e ao nosso gesto, às nossas atividades culturais e corporais, e caberá ao *escreitor* descobrir e executar as mil facetas da representação desses signos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Muitos fios foram tecidos em meu discurso e neste momento me pergunto por qual deles hei de começar. Decido pelo fio da dinamicidade e ele nos leva às *As cidades invisíveis*, modelo de obra movente, que aparece com imagens suspensas no ar que logo desaparecem para assumir formas novas, uma composição para além dos limites da razão. Ao analisá-la, enfatizei que a literatura hipertextual se constrói não só quando se explora suas possibilidades expressivas, mas sobretudo imaginativas. A hipertextualidade é algo que vai nascendo no processo de escrever, algo que está implícito no texto, texto cuja hipertextualidade vai tomando corpo e se concretizando na leitura relacional.

Para mostrar a dinamicidade do hipertexto impresso, sua mutabilidade e sua multiplicidade geradas em parte pela estrutura da narrativa e da linguagem e, em parte pela atuação do leitor, muitas vezes deixei-me levar pelas sugestões verbais que colhia na obra, calçando as sandálias aladas de Perseu (sandálias, aliás, que quis tirar na conclusão e não consegui), numa busca sem fim pela inesgotabilidade a que uma narrativa hipertextual desse porte pode nos levar. Sua leitura e análise me levaram a considerar o hipertexto como um resultado de produções múltiplas e reticulares. Entretanto, nem todas as construções hipertextuais assim se apresentam e essa posição leva a um outro fio que perpassa toda a tese, a impossibilidade de se atribuir à escrita hipertextual um ponto de vista único, porque este leva sempre à legibilidade do texto, à verdade como centro regulador. Ler e analisar obras hipertextuais exige uma postura aberta não somente em relação aos conceitos sobre texto, autor e leitor, mas também no sentido de considerar o conhecimento sob uma lógica pluralística.

Tive então, a ambição de proporcionar ao meu leitor uma leitura que não fosse condicionada ao que oferece um texto tonal. Por isso, optei pela estratégia de não apresentar de chofre os princípios e os conceitos norteadores da tese porque fui redigindo com a preocupação de produzir uma escrita aberta às interferências. O diálogo que eu ia travando com meus principais interlocutores — Barthes, Kristeva, Genette, Bakhtin, Eco, Calvino, Landow, Arlindo Machado e Lévy — me fez relativizar muitas vezes os conceitos que vinha elaborando e modificar proposições que considerava substanciosas, mas que necessitaram passar por alterações à medida que a pesquisa avançava. O hipertexto é um sistema de escrita que se identifica com as noções contemporâneas de obra aberta, enciclopédica, plural, em movimento, e elas nos exigem uma postura distanciada dos discursos portadores de verdades, porque estes sempre instalam a univocidade. Minha atitude foi então, de propor uma tese enquanto escrita em processo oferecendo ao meu leitor uma leitura-montagem.

Aquele que iniciou sua *escrileitura* pela introdução e seguiu as páginas na ordem crescente (o que não determina que tenha feito um percurso linear), foi recolhendo dados que confirmam a idéia básica de que a atividade de escrita hipertextual é extensiva ao meio impresso e que esta pode também apresentar uma escrita multidimensional, multi-seqüencial, interativa, textos conectados entre si que exigem uma leitura não-linear, mas aos saltos. Não limitei os argumentos e as análises as três obras que inicialmente me propus a analisar. Acabei me enveredando por outros exemplos de hiperficções como *Dom Quixote* e *Se um viajante numa noite de inverno*, ficções que construíram paralelamente ao enredo uma reflexão relativa aos processos de leitura e de escrita, discutindo essa nova relação frutiva que se assenta entre obra e leitor, bem como o processo de autoria múltipla que se constrói sobre o universo de relações do qual nasce a obra.

Apesar de ter especificado na introdução que o romance hipertextual em rede era o foco desta tese, lancei mão de outras criações literárias como os palíndromos, acrósticos, anagramas, poemas, enfim outras criações textuais que foram construídas segundo processos permutacionais e combinatórios, que exploraram a multi-seqüencialidade da folha plana, justamente para enfatizar que o desejo por uma produção porosa, múltiplice e inesgotável vem nos acompanhando há bastante tempo, e que os conceitos de obra, leitor e autor há muito vem sofrendo alterações.

Entretanto, esqueci de mencionar uma experiência bastante interessante (a qual deveria estar provavelmente na introdução), mas decidi trazê-la agora, porque ela nos levará a outro fio, o das potencialidades do hipertexto. Trata-se do CD ROM *Machines a écrire*, organizado por Antoine Denize. São experimentações em meio eletrônico de criações que foram produzidas para o meio impresso, como *Un conte à votre façon* de Queneau, as *Litanies de la Vierge* de Jean Meschinot e os acrósticos cruzados e múltiplos de Destrées. O CD ROM mostra as possibilidades combinatórias dessa produção por dois percursos: simulando a folha plana e depois utilizando os recursos combinatórios da máquina. Transferindo à máquina a responsabilidade de efetuar as operações permutatórias — e ela opera evidentemente as combinações com mais rapidez — o leitor deixa de ser o responsável pelo processo-montagem, mas ainda a ele cabe a responsabilidade de leitura e de atribuição de sentidos, a qual evidentemente dependerá das opções oferecidas não só pela máquina, mas pela criação em si.

São exercícios de escrita a deixar evidente que a combinação não é uma idéia nova em matéria de manipulação de textos, e que esta pode ser efetuada mentalmente, manualmente ou pela máquina. A sua exploração gera uma produtividade em maior ou menor alcance, dependendo das potencialidades da criação e não apenas do aparato

utilizado para concretizá-las. Observei que as possibilidades de permutação, tanto as operadas pelo homem quanto as operadas pela máquina nas composições *Un conte à votre façon*, *Litanies de la Vierge* e os acrósticos cruzados e múltiplos de Destrées dependem mais das suas possibilidades permutatórias do que das possibilidades do aparato tecnológico. Por exemplo, *Un conte à votre façon* na máquina ganha elementos sonoros, imagens em movimento e ilustrações, mas o texto não sofre alterações. Mesmo com todos os recursos da máquina computacional, ele oferece um restrito número de opções, tal qual no impresso, o que me levou a conjecturar que uma criação se constituirá aberta no meio digital se assim ela for concebida.

Chego, portanto, a propor o conceito de hipertexto não é um sistema específico do suporte informático, ele pode habitar tanto o ciberespaço, o CD ROM, o disquete, o disco rígido, quanto a folha de papel, o barro, o papiro, os pergaminhos, a cera, o corpo etc, a hipertextualidade não está, pois, sujeita ao aparato, ao suporte material, mas está associada à um processo de escrita e de leitura. Conceituo, portanto, o hipertexto como um conjunto informacional dinâmico e expansível — composto de textos verbais e/ou não verbais segundo uma estrutura seqüencial, de grade, arborescente ou de rede — disposto em forma de blocos não-lineares, os quais estão relacionados e conectados entre si, sujeitos a intervenções do leitor.

Assim, o hipertexto será mais ou menos dinâmico, expansível e interativo dependendo da organização escolhida pelo seu idealizador, mas também das intervenções que o leitor ou usuário se permitir. O meio eletrônico pode ser tido como o ambiente em que o hipertexto pode desenvolver melhor suas potencialidades de conexão (principalmente pela sua capacidade de armazenamento, superior fisicamente ao do hipertexto impresso), mas não é a simples inserção do texto neste espaço que o transforma num hipertexto.

Mesmo no ciberespaço muitos textos possuem um tronco hierarquizante, e cada link funciona não como fuga do sistema, mas como complemento de uma ação narrativa única.

Tristessa é exemplo desse tipo de estrutura. A expansão em torno de um único enredo não constrói um hipertexto em rede; sua formação não apresenta um aspecto labiríntico, mas arborescente. A escolha por esta ou aquela arquitetura vai também determinar o grau de hipertextualidade. Muitas vezes falei em obra mais ou menos aberta, mais ou menos interativa, mais ou menos fechada, querendo indicar que a hipertextualidade do texto se manifesta em diferentes graus: integral ou reduzida.

Como modelo ideal de abertura, a hipertextualidade integral representa uma textualidade fundada em idéias de plurivocidade do texto. Ela vem sempre relacionada à idéia de rede porque, como já vimos, esse é o modelo hipertextual mais aberto e dinâmico. A hipertextualidade integral é gerada em parte pela conexão com outros textos. Ela se constrói através de um processo relacional, textos que murmuram outros textos, que são lidos em relação a outros, que são modelados pelo autor e re-inventados pelo leitor.

E para compor a hipertextualidade integral não são suficientes os elos de ligação entre um texto e outro, ou melhor, não é suficiente o texto ser estruturado de forma combinatória e permutatória, ele precisa se constituir segundo os quatro princípios que foram expostos na introdução desta tese como responsáveis pela formação de uma textualidade múltipla, termo que considero sinônimo de hipertextualidade integral. Esta nasce das atitudes exploratórias e construtivas do autor e do leitor frente ao texto, atitudes que se opõem à finitude. Ela indica direções de leitura possíveis sem o compromisso de esclarecer o sentido de uma passagem, de uma palavra.

Um hipertexto que se organiza segundo uma composição em grade possui suas informações agrupadas por temas ou afinidades, e o leitor apesar de poder deslizar de uma

coluna a outra, não pode adentrar no sistema por várias entradas, pois seus pontos não estão todos conectados. Já a estrutura arborescente oferece uma organização de informações mais elástica que a estrutura em grade, apesar de que nela as informações também obedecem uma forma hierárquica, como observamos em *Tristessa*. Ambas não apresentam uma composição multidimensional e multi-seqüencial. São obras que possuem uma dinamicidade restrita e se mostram, portanto menos produtivas e sensíveis às interações do leitor. Sua hipertextualidade apresenta-se reduzida, pois elas impõem limites principalmente nas suas conexões que não se estruturam em rede, e não propõem possibilidades móveis e intercambiáveis. Assim, a autonomia dada ao intérprete se restringe à liberdade de interpretação e não à intervenção na forma de composição.

A obra cuja arquitetura é seqüencial permite ao leitor apenas avançar ou retroceder as páginas, uma frase sempre se constrói linearmente, na seqüência da anterior numa organização centralizada. Mesmo valendo-se de sua polissemia seu plural é limitado, pois ela pode até apresentar um feixe de resultados frutivos, mas este é prefixado, não escapando do controle autoral. E a hipertextualidade, como uma marca do texto que nos permite entrar em outros textos anteriores e exteriores, não se manifesta nesta estrutura unívoca, que apresenta uma visão privilegiada, não permitindo a coordenação do deslocamento de perspectivas.

Assim, também no meio eletrônico é necessário que exista uma propensão do texto para o desenvolvimento da hipertextualidade, e essa propensão dota o texto de uma potencialidade que, ao convite do leitor, passa de estado em ato. Tal passagem, contudo, é dependente do projeto autoral que, por sua vez, também necessita do leitor para se efetivar. A opção por esta ou aquela organização determinará em parte, o poder de expressão do hipertexto. Essa idéia de um texto que se ergue segundo uma organização (para fugir um

pouco do termo estrutura) acumulativa, modular e combinatória que propõe um jogo interativo entre obra e leitor é o fundamento do romance hipertextual em rede que procurei desenvolver.

O jogo sempre aumenta o potencial interativo da obra, intensificando sua dinamicidade. Mediante a intervenção do leitor, a obra passa a ser o resultado de um complexo relacional de textos que nunca se encerram, compondo um processo dinâmico de escrita. Quando conceituei o hipertexto como esse complexo dinâmico, expansível e interativo, eu tinha consciência de que apesar dessas características poderem ser encontradas tanto no hipertexto em meio eletrônico como no hipertexto em meio impresso, elas se manifestam em muitos casos de forma diferente, e que elas são responsáveis pela formação multi-seqüencial e multidimensional da escrita hipertextual.

No ciberespaço, essas características se apresentam principalmente: a) pelas atualizações constantes: um texto é substituído por outro a qualquer momento apagando o anterior; b) pela supressão do material da WWW: o texto existirá apenas na memória dos computadores que já o acessaram e o mantém gravado em seu Winchester, ou no papel (quando impressos); c) pela justaposição de outros textos através da inserção de links no corpo do texto; d) pela linkagem de um site a outro propondo outras entradas no texto que não sejam por algum serviço de busca ou pela digitação da URL (portão principal); e) pelo tratamento da escrita como um duplo, desdobrando o seu espaço em espaço de escrita e de leitura; f) por estruturas permutatórias, no caso das criações que oferecem possibilidades de combinação de seus elementos sintáticos e semânticos, como é o caso da literatura generativa que mediante geradores automáticos apresenta ao leitor um campo de diversas variantes em torno de um modelo; g) pelo movimento do texto na tela ou na barra de status, recurso utilizado principalmente pela poesia animada por computador; h) pela entrada e

saída de informações da máquina: elas podem se dar de forma diferente, pois a máquina permite mais facilmente o pastiche e/ou a adulteração do documento; i) pelo movimento causado pelos links disjuntivos e conjuntivos; j) pelas possibilidades de escolhas colocadas ao usuário; l) pela quebra da linearidade.

No livro, elas se manifestam pelo(a): a) deslocamento espacial do leitor que pula folhas, linhas ou parágrafos; b) tratamento da escrita como um duplo, desdobrando o seu espaço em espaço de escrita e de leitura; c) cruzamento de vozes que subjazem todo texto sendo este não o resultado de uma produção individual, mas coletiva; d) introdução e o desvelo de suas lexias; e) conexão de textos estabelecida pelo leitor no ato de leitura, seguindo a lógica de associações e agenciamentos de percursos; f) quebra da linearidade da narrativa; f) embricamento de histórias dando ao texto um efeito caleidoscópico; g) constituição dupla dos personagens; g) composição estrutural da obra em forma de jogo, a qual visa à invenção permanente; h) princípios de permutação e combinação que o texto oferece; i) campo amplo de sugestividade; j) montagem; l) anacronias; m) grau de reversibilidade da obra; n) utilização de estruturas *mise en abyme*; o) ações iterativas; p) estratégia de escrita borrão, provisória, que diante dos olhos do leitor pode ser modificada, alterada; q) jogo de ambigüidades; r) pelos paratextos; s) finitude da obra: o epílogo não encerra o sentido da história; u) pela citação, entre outros casos.

Como se pode observar, muitos dos procedimentos acima que oferecem dinamicidade e interatividade ao texto impresso são extensivos ao texto eletrônico e vice-versa; a repetição foi intencional. A listagem acima mostra que o computador dispõe de recursos diversos dos utilizados pela impressão na criação textual, recursos tecnológicos que investem na possibilidade do usuário de interagir com o produto pelo comando da sua

voz, ou de poder mover dados, mudar cores, clicar aqui e ali, enfim, tirando proveito das potencialidades interativas da máquina.

Entretanto, essa ânsia pela exploração de um ambiente novo, curioso, cheio de movimentos e cores muitas vezes se esvazia porque só oferece o simples uso da máquina pela máquina, sem a preocupação de promover um intercâmbio comunicativo e simbólico entre o usuário e o produto. Os recursos materiais desenvolvidos a partir da informática não representam em si mesmos garantia de renovação da matéria literária no processo de transgressão, seja ela por transformação ou imitação pelo processo que passa todo texto (como aponta Genette). A *escrileitura* e a hipertextualidade não podem ser asseguradas pelo simples emprego de mecanismos técnicos, mesmo que estes estejam voltados para a interatividade.

Em sua *Poética da obra aberta*, Eco aplica um modelo frutivo de obra aberta calcada na relação obra e fruidor, atribuindo ao segundo toda a responsabilidade pela abertura desta. Apesar de me apropriar deste modelo para a análise das narrativas hipertextuais, esta recai sobre a tríade obra, autor, leitor sem atribuir a um ou outro responsabilidade maior pela hipertextualidade. Acredito que mesmo um leitor inquieto, investigador não será capaz de mudar a organização de uma obra, de fechada para aberta, se ela assim foi concebida, porque numa estrutura fechada a obra nunca é imaginada numa relação de alteridade.

Nesse sentido, nem todo texto é um hipertexto, mesmo que toda obra esteja sujeita a intervenções do leitor. Uma obra nunca nasce hipertextual; ela necessita ser planejada para que sua hipertextualidade possa se desenvolver no ato de leitura. O autor, no momento de concebê-la necessita lançar no texto desafios ao leitor, preparar um texto-montagem que

precisa ser estudado, examinado, quebrado, combinado. A hipertextualidade redefine a textualidade literária, alterando a concepção de texto, escrita e de leitura.

Por isso, preocupei-me em garimpar o grau de hipertextualidade das três obras, partindo dos procedimentos narrativos que os autores selecionaram ao planejá-las para que elas pudessem ser dotadas de certas possibilidades próprias da narrativa hipertextual, as quais as diferenciam dos demais romances. A hipertextualidade se constrói e se manifesta de forma diferente de uma obra para outra, independente do aparato textual. Por exemplo, *O jogo da amarelinha* apresenta uma hipertextualidade evidente enquanto em *As cidades invisíveis* ela precisa ser testada e provada, pois não está aparente. Esse foi o motivo de ter selecionado para a análise duas obras hipertextuais impressas, porque quis demonstrar que não há modelos de obras hipertextuais — elas podem ser construídas segundo procedimentos narrativos diversos e serem hipertextuais.

Vimos que Cortázar se utilizou de diversos procedimentos na construção de *O jogo da amarelinha*, entre eles, a montagem, o jazz, o jogo (pensando na estrutura textual enquanto jogo), a composição dupla dos personagens, da inserção de textos heterogêneos, de digressões através da interpolação de tempos e espaços diversos (e da coexistência desses tempos numa mesma página atribuindo-lhe um caráter caótico), os jogos de linguagem (talvez o mais exato fosse falar em violações da linguagem), a construção de personagens que se constituem como vozes plenivalentes, os ritornelos e frases repetitivas, as diversas histórias que se cruzam propondo variados centros de investigação interconectáveis pela temática (reforçando a idéia do texto caleidoscópico), a repetição constante de palavras-símbolos (como o labirinto, a mandala etc.), a pulverização de diversas lexias pelo texto, a inserção de estruturas ambivalentes que acentuam o caráter plural do texto, entre outros.

São esses procedimentos previamente escolhidos pelo autor que me fazem afirmar que a construção de *O jogo da amarelinha* não é o resultado apenas de uma subjetividade do autor ou do leitor, mas consiste num programa construído para evitar que um sentido único se imponha, um projeto textual organizado para estimular o mundo do leitor a emergir. Ao planejar uma obra o autor necessita utilizar regras fixas para selecionar os recursos que melhor traduz e evoca a sua imaginação criadora. E desse espírito de exatidão também precisa o *escreitor* estar munido para entrar no texto e ressignificá-lo. Por isso, a leitura sem malícia não consegue perfurar o texto e ampliar os sentidos, mas se preocupa unicamente com um mundo fundado sobre uma completude estrutural.

Calvino utilizou com moderação alguns dos procedimentos narrativos que Cortázar empregou intensivamente, entre eles, podemos citar o uso esporádico da montagem por paragrafação (ele preferiu a montagem elíptica), do jogo (pensando na estrutura textual enquanto jogo), de interpolação de tempos e espaços diversos, de frases repetitivas. Entretanto, *As cidades invisíveis* oferece um texto constituído em blocos não-lineares, com diversas entradas, conectados entre si, uma escrita multidimensional e portanto labiríntica. Mesmo acentuando esse caráter estrutural da obra como responsável, em parte, pela sua hipertextualidade, reafirmo que não há modelos de obras hipertextuais, pois os modelos são restritos, fechados, e a base do hipertexto em rede, seu princípio fundamental é a abertura. Por isso, a hipertextualidade não se manifesta integralmente numa estrutura unívoca.

Tristessa oferece subsídios para concluir que o hipertexto eletrônico — habitando um outro espaço de escrita e dotado de áreas sensíveis, pontos clicáveis que vão se abrindo para outras leituras — manifesta também uma hipertextualidade dependente dos quatro princípios para se constituir de forma integral. E não é a velocidade com que as lexias vão aparecendo na tela, a sua forma física ou a capacidade de armazenamento do aparato

textual que vão determinar o grau de hipertextualidade. É importante deixar claro que se um texto em meio eletrônico não possuir links, sejam eles disjuntivos ou conjuntivos, internos ou externos, a sua hipertextualidade poderá mesmo assim ser integral se o autor o conceber de tal forma e se o leitor se mostrar receptivo a sua construção.

Quero puxar um último fio que Calvino começou a desenrolar no seu artigo “La galerie de nos ancêtres”. Trata-se das razões que levam alguém a querer compor uma obra que tende para a multiplicidade e das razões que levam alguém a querer ser também um produtor de significações, não se contentando com uma leitura organizada numa ordem em que tudo encontra seu lugar, mas ansiando por um livro que seja o lugar da diversidade e da contradição. Essa pretensão de realizar um livro infinito, enciclopédico, aberto, em movimento, que dê acesso a conhecimentos que não se excluem, mas se somam é o resultado da visão que o homem contemporâneo vem assumindo, uma visão que o leva à contestação do estabelecido, a alterar as hierarquias fixas e colocar em crise os valores não só que sustentam as produções literárias, mas uma forma inclusive de intervir sobre o mundo, sobre a realidade.

Uma escrita hipertextual para ser o resultado de um pensar e de um fazer mais flexíveis precisa estar assentada sobre “um sistema de infinitas relações de tudo com tudo”,¹ uma rede de relações que alarga as significações, aponta para amplos horizontes para não se incorrer na tentação de apenas mudar o aparato tecnológico, sem mudar a prática literária. Não importa se a escrita se acumula sobre a página de um livro ou sobre a tela do computador, mas se ela se coloca aquém da convencionalidade, se ela oferece ao seu leitor

¹ CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 127.

não apenas conexões barulhentas, mas silenciosas, não apenas resultados previsíveis, mas elementos de descontinuidades, um texto que se estrutura como um jogo, o jogo das construções hipertextuais.

BIBLIOGRAFIA GERAL

- AGUIAR e SILVA, Manuel Vítor. *Teoria da literatura*. 8 ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1991.
- APOLLINAIRE, Guillaume. *Caligrammes: Poèmes de la paix et de la guerre* (1913 – 1916). Paris: Gallimard, 1925 (1966, para o prefácio).
- ARRIGUCCI Jr, Davi. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Júlio Cortázar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- AARSETH, Espen. “Nonlinearity and literary theory”. *Hypertext and literary theory* (George P. Landow, ed). Baltimore, Johns Hopkins, 1993
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução Antonio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca Ltda, s/d.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981.
- BALPE, Jean Pierre. *Hyperdocuments, hypertextes, hypermedias*. Paris: Ed. Eyrolles, 1990.
- _____. “La tentation de l’infini” In *Études romanesques 1 - littérature et technologie* (séminaire-colloque des 24 et 25 avril 1989). Paris: Lettres modernes, 1993.
- _____. *L’interêt d’ordinateur n’est pas de produire un roman mais une infinité*. Entrevista concedida a Alain Nicolas, 20 de março de 1998. Publicação em meio eletrônico: <http://www.humanite.presse.fr/journal/index.html> em maio 2000.

- BALFÈ, Jean Pierre; LELU, Alain; SALEH, Imad; NATKIN, Stéphane (org). *H2PTM'99: Hypertextes, hypermédias et Internet: réalisations, outils et méthodes. Actes de la 5^e conférence internationale, 22-23 septembre 1999*. Paris: Hermes, 1999.
- BALPE, Jean Pierre; LELU, Alain; SALEH, Imad; PAPY, Fabrice. *Techniques avancées pour l'hypertexte*. Paris: Hermes, 1996.
- BALPE, Jean-Pierre; MAGNÉ, Berbard. (org.) *L' imagination informatique de la littérature*. Colloque Cerisy-la-Salle, Manche, 1985. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 1991.
- BALTRUSAITIS, J. *Anamorphic art*. New York : Harry N. Abrams, 1977.
- BARBOSA, Pedro. *A ciberliteratura: criação literária e computador*. Lisboa: Edições Cosmos, 1996.
- _____. *A renovação do experimentalismo literário na literatura gerada por computador*. In *Ciberkiosk*, n. 2, maio de 1998. <http://alf.ci.uc.pt/ciberkiosk>
- _____. *Metamorfozes do real: arte, imaginário e conhecimento estético*. Porto, Edições Afrontamento, 1995.
- BARRENECHEA, Ana Maria. *Cuaderno de Bitacora de Rayuela*. Editora Sudamericana, Buenos Aires, 1983.
- BARTHES, Roland. *S/Z — uma análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- _____. "A morte do autor." In *O Rumor da língua*. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. *O prazer do texto*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1995.

- _____. "Da obra ao texto". In *O rumor da língua*. Tradução Mari Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. *Le degré zero de l'écriture suivi de nouveaux essais critiques*. Paris: Seuil, 1972.
- _____. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.
- _____. "Introduction à l'analyse structurale des récits". In BARTHES et alii. *Poétique du récit*. Paris: Seuil, 1977.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Tradução Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.
- BELPOLITI, Marco. "Le clair miroir de l'esprit". In Revista *Europe*, n. 815, Paris, março 1997.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. Vol. 1. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BENS, Jacques. "Queneau oulipien". In *Oulipo - atlas de littérature potentielle*. Paris: Gallimard, 1981.
- BERNARD, Michel. *Introduction aux études littéraires assistées par ordinateur*. Paris: Presses Universitaire de France, écritures électroniques, 1999.
- _____. "Lire l'hypertexte" In VUILLEMIN A.; LENOBLE, M. (org.) *Littérature et informatique - La littérature générée par ordinateur*. Artois, França: Artois Presses Université, 1995.

- BLOOM, Harold. *O cânone ocidental; os livros e a escola do tempo*. Tradução Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: editora Objetiva, 1995.
- BOLTER, Jay David. *Writing Space: the computer, hypertext, and the history of writing*. Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1991.
- _____. "Topographic writing: hypertext and the electronic writing space". In: *Hypermedia and literary studies*, (George P. Landow e Paul Delany, eds.). Cambridge, MIT Press, 1990.
- BONGIOVANNI, Pierre. "Transition – les éléments du puzzle". In Revista *ECLARTS*: #1-99. França: Chirat, 2 trimestre, 1999.
- BRAFFORT, Paul. "Formalismes pour l' analyse et la synthèse de textes littéraires". In *Oulipo - atlas de littérature potentielle*. Paris: Gallimard, 1981.
- BROCKMANN, R. John; HORTON, William; BROCK, Kevin. "From database to hypertext via electronic publishing: an information odyssey". In BARRETT, Edward (org.). *The society of text: hypertext, hypermedia, and the social construction of information*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 1989.
- BUREN, Daniel. *D' Epreuves d' écriture*. Paris: Éditions du Centre Georges Pompidou, 1985.
- BUSH, Vannevar. *As we may think*. Atlantic Monthly, July 1945.
<http://www.isg.sfu.ca/~duchier/misc/vbush>
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Tradução Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

- _____. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *Se um viajante numa noite de inverno*. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1982.
- _____. *O castelo dos destinos cruzados*. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. “La galerie de nos ancêtres”. Revista *Magazine littéraire*, n. 274, Paris, fevereiro, 1990.
- _____. “La formation d’ un écrivain”. Entrevista concedida a Maria Corti, publicada na revista *Magazine Littéraire*, n. 274, Paris, fevereiro, 1990.
- _____. “Monde écrit et monde non-écrit”. In Revista *Europe*, n. 815, Paris, março, 1997.
- _____. “Prose et anticombinatoire”. In *Oulipo — atlas de littérature potentielle*. Paris: Gallimard, 1981.
- _____. In BENABOU, Marcel. “Si par une nuit d’hiver um oulipien”. Revista *Magazine littéraire* n. 274, Paris, fevereiro, 1990.
- CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Duas cidades, 1975.
- CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote*. Tradução Viscondes de Castilho e Azevedo. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1981.

- CHARTIER, Roger. *A aventura do livro*. Tradução Reginaldo Moraes. São Paulo: Ed. Unesp, 1999.
- CHAUÍ, Marilene. “Laços do desejo”. In NOVAES, Adauto (org.) *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução Vera da Costa e Silva et al. 9ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.
- CITATI, Pietro. “Le cercle de la vie totale”. Tradução Martine Van Geertruyden. Revista *Magazine Littéraire*, n. 274, Février, 1990.
- CLEMENT, Jean. *Du texte à l’hypertexte: vers une épistémologie de la discursivité hypertextuelle*. Publicação em suporte eletrônico: <http://hypermedia.univ-paris8.fr/articles.htm> em abril 2000.
- _____. “L’hypertexte de fiction, naissance d’ un nouveau genre”? in VUILLEMIN e LENOBLE (org). *Littérature et informatique: la littérature générée par ordinateur*. Artois, Presses Université, 1995.
- _____. “L’evènement du livre électronique: simple transition“? In CRINON, Jacques; GAUTELLIER, Christian (org.) *Apprendre avec le multimédia, où en est-on?* Éditions Retz, 1997.
- CORTÁZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.
- CUADRA, René Jara. “Modos de estructuración mítica de la realidad en la novela hispanoamericana contemporánea”. Revista *Literatura hispanoamericana*, Maio, 1970.

- CUTOLO, Giovanni. "A abertura da obra aberta". In ECO, Umberto. *Obra aberta*; forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Tradução Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- DAROS, Philippe. "Petite typologie du regard." In Revista *Europe*, n. 815, França, março, 1997.
- _____. "Les parcours d'écriture - du modèle du conte à l'hyperréalisme fragmenté des dernières années, l'itinéraire romanesque d'Italo Calvino". Revista *Magazine Littéraire*, n. 274, Paris, fevereiro, 1990.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol 1. Tradução Aurélio Guerra neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: editora 34, 1995.
- DENIZE, Antoine. *Machine a écrire*. Paris: Gallimard. Publicação em meio eletrônico: CD ROM, 1999.
- DENTIN, Serge. "O virtual nas ciências". In PARENTE (org.) *Imagem Máquina; a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: ed. 34, 1993.
- DERRIDA, Jacques. *A estrutura e a diferença*. Tradução Maria Beatriz M. N. da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- EARL, Elliott. "The book of king's". *Throwing apples at the sun*. Publicação em meio eletrônico: CD ROM.
- ECLARTS: #1-99. France: Imprimerie Chirat. Segundo trimestre, 1999.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Tradução Pérola de Carvalho. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. *Obra aberta; forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução Maria Beatriz M. N. da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. "O dilúvio da informação". Revista *VEJA*, vida digital, nº 52, 27 dezembro 2000.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor.

_____. "Da literatura ao cinema: uma tragédia americana". In XAVIER, Ismael (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano – a essência das religiões*. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. "A estrutura dos símbolos". In *Tratado de História das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

EPREUVES D'ECRITURE. Ouvrage publié à l'occasion de la manifestation "Les immatériaux", présenté par Le Centre de Création Industrielle du 28 mars au 15 juillet 1985 au Centre Georges Pompidou. Paris: 1985.

EPSTEIN, Jean. "O cinema e as letras modernas". In XAVIER, Ismael (org.) *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal: Embrasilme, 1983, p.271.

FOURNEL, Paul. "Un modèle d' écrivain". Revista *Magazine Littéraire*, nº 228, março, 1986.

FUENTES, Carlos. "Cervantès ou la critique de la lecture". Revista *Magazine Littéraire*, n.358, Paris, outubro, 1997.

- GENESLAY, Vincent; SABARD, Véronique. *La calligraphie*. Paris: Milan, 1999.
- GENETTE, Gérard. *Figures I*. Paris: Seuil, 1972.
- _____. "Frontières du récit" *Figures II*. Paris: Seuil, 1969.
- _____. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- _____. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- _____. *Introdução ao paratexto*. Tradução Cabral Martins. Catujal: Polimpresso, 1986.
- GILLOT, Arnaud. *La notion d'écriture à travers les revues de poésie électronique Kaos et alire (1989-1995)*. Mémoire de maîtrise de Lettres Modernes. U. F. R. Des Lettres Modernes, Université d' Artois.
- GIUDICE, Daniele Del. "Un écrivain diurne". In *Revista Magazine Littéraire*, n. 274, Paris, fevereiro, 1990.
- GOUX, Jean Joseph. *De la littérature française*. Paris: Bordas, 1993.
- GUATTARI, Félix. "Da produção da subjetividade". In PARENTE (org.). *Imagem Máquina; a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: ed. 34, 1993.
- HAMBURGER, Kate. *The logic of literature*. Bloomington: Indiana University Press, 1973.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. "A conferência." In *Revista Terceira Margem - Revista da Pós-graduação em Letras da UFRJ*, ano II, nº 2, 1994.
- IBGE. <http://www.ibge.org/informacoes/Indicadoresminimos>, em maio 2000.

- JENNY, Laurent. "A estratégia da forma" In *Poétique* – revista de teoria e análise literárias. Intertextualidades. n. 27, Livraria Almedina : Coimbra, 1979.
- JOYCE, Michael. *Afternoon, a story*. Cambridge, Massachusetts: Eastgate Press. Publicação em meio eletrônico: CD ROM.
- KEEP, Christopher; MCLAUGHLIN, Tim. *Closure*. Publicação em meio eletrônico: <http://web.uvic.ca/~keep/hfl0239.html> em 20 junho de 2001.
- KENDALL, Robert. "A life set for two". *The eastgate quarterly review of hipertext*. Vol. 2, número 4, Watertown, USA,1996. Publicação em meio eletrônico: disquete.
- KERCKHOVE, Derrick de. "O senso comum, antigo e novo". In PARENTE, André (org.). *Imagem Máquina; a era das tecnologias do virtual*.Rio de Janeiro: ed. 34, 1993.
- KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil, 1974.
- _____. *Semiótica: introdução à semanálise*. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. *Sémiotique - Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.
- LANDOW, George P. *Hypertext, the convergence of contemporary critical theory and technology*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1993.
- LEÃO, Lúcia. *O labirinto da hipermídia: arquitetura e navegação no ciberespaço*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*. Tradução Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- _____. *O que é virtual?* Tradução Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. *O inexistente impacto da tecnologia*. Folha de São Paulo (Mais), 17 de agosto de 1997.

_____. *Cibercultura*. Tradução Carlos Irineu da Costa. São Paulo: editora 34, 2000.

LLOSA, Mari Vargas. *La trompeta de Deyá*. In *Cuentos Completos*, vol.1. Cortázar. Alfaguara, Buenos Aires.

LUCKESI, Cipriano. *Fazer universidade: uma proposta metodológica*. São Paulo: Cortez, 1989.

MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: EDUSP, 1993.

MALLARME, Stéphane. *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945.

MANGUEL, Alberto. *O destino da leitura na era da WEB*. In *Veja especial*. Editora Abril, n. 52, 27 dez 2000.

MARTINS, Sérgio. "A vanguarda sou eu". In *Revista Veja*, nº 24, 20 de junho 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signos*. Tradução Maria Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MILLER, Laura. www.claptrap.com. *New York Times Book Review*, March 15, 1998.

MIRANDA, Wander Melo. *Ficção virtual*. *Revista de estudos de literatura*, Belo Horizonte, v.3, p. 09 – 19, out. 1995.

MIRÓ, Joan. *Ceci est la couler de mes rêves*. Paris: Ed Seuil, 1977.

MOLES, Abraham. *Art et ordinateur*. Casterman: Tornai, 1971.

MONEGAL, Emir R. *Borges: uma poética de leitura*. São Paulo, Perspectiva, 1980.

- MORICONI, Ítalo. *A provocação pós moderna — razão histórica e política da teoria de hoje*. Rio de Janeiro: Diadorim Editora, 1994.
- NELSON, Theodor Holm. *Virtual world without end*. In *Cyberarts: exploring art & technology* (L. Jacobson, ed.). São Francisco: Miller Freeman, 1992.
- OULIPO. *Atlas de littérature potentielle*. Paris: Gallimard, 1981.
- PARA, Jean-Baptiste; BOZZETTO, Roger. “L’écureuil de la plume”. Revista *Europe*, n. 815, Paris, março, 1997.
- PARENTE, André (org.). *Imagem Máquina; a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: ed. 34, 1993.
- PÁVITCH, Milorad. *O dicionário Kazar*. Edição feminina. Tradução Herbert Daniel. São Paulo: Marco Zero, 1989.
- _____. *Beginning and the end of the novel*. Publicação em meio eletrônico: <http://www.khazars.com/end-of.novel.html>, em 10/05/02.
- PAZ, Octavio. *A outra voz*. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.
- PEREC, Georges. “La chose”. Revista *Magazine Littéraire*, n. 316, Paris, dezembro, 1993.
- PIGNATARI, Décio; ÂNGELO, Luis. “Nova linguagem, nova poesia”. In CAMPOS et alii. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975, p. 162.
- PLATÃO. *Diálogos: Banquete e Fedro*. Tradução Jorge Paleikat. Rio de Janeiro: Ediouro [s.d.].
- _____. *Diálogos – Parmênides*. Tradução Carlos Alberto Nunes. Belém: CFPA, 1988 (Crátilo 402 a.).

- PROENÇA, Graça. *História da arte*. São Paulo: Ática, 1999.
- QUÉAU, Philippe. “O tempo do virtual”. In: *Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual*. (André Parente, org.) Rio de Janeiro, Ed 34, 1993.
- QUENEAU, Raymond. *Cent mille milliards de poèmes*. Paris, Gallimard (original de 1961), 1993.
- REIS, Pedro. *A ler? ALIRE 10 - literatura (e) informática*. In Ciberkiosk, n 2, maio 1998.
- Revista Veja, SP, n. 29, 22 jul 1998.
- Revista Veja, SP, n. 2, 13 jan 1999.
- RICARDOU, Jean. *Pour une théorie du nouveau roman*. Paris: Seuil, 1971.
- RICHTER, David H. *Fable's end completeness and closure in rhetorical fiction*. Chicago-London: The University of Chicago Press, 1974.
- ROCHE, Maurice. *Compact*. Paris: Tristram; Seuil, 1996.
- SAER, Juan José. *Don Quichotte en liberté*. Propos recueillis par Gérard de Cortanze. In Revista Magazine Littéraire, n. 358, Paris, outubro, 1997.
- SANTIAGO, Silviano. “Democratização no Brasil — cultura versus arte”. In ANTELO, Raul et al. *Declínio da arte/ascensão da cultura*. Florianópolis: Abralic/Letras Contemporâneas, 1998.
- _____. “Poder e alegria — a literatura brasileira pós-64 — reflexões”. In *Nas malhas da letra*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- _____. *Vale quanto pesa* (Ensaio sobre questões político-culturais) Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SANTOS, Alckmar Luiz dos. *Textualidade literária e hipertexto informatizado*. Publicação em meio eletrônico: <http://www.cce.ufsc.br/~nupill/teoria.html> em 25/02/2000.

_____. *Literatura e(m) computador. Ô! Catarina*, Fundação Catarinense de Cultura, outubro de 1996.

_____. *Novas e antigas textualidades / novos e antigos sentidos*. Conferência apresentada no Congresso da Compós, abr. 2000.

_____. *Acerca de uma textualidade informatizada*. Anais do IV Congresso Internacional de História e Computação, publicação eletrônica em disquete, novembro de 1995.

_____. *Artefato, artemáquina*. Revista Brasil de Literatura, maio de 1997, publ. eletrônica: <http://members.tripod.com/~lfilipe>

_____. *Por uma teoria do hipertexto literário*.
<http://www.cce.ufsc.br/~alckmar/hiper.html#hipertexto>

_____. “Réi(m/nv)agination du langage et du réel dans la poésie (Hypertextuelle)” in PHALÈSE, Hubert de. *Les voix de la condition humaine*. Paris: Nizet, 1995.

SMITH, Barbara Hermstein. *Poetic closure: a study of how poems end*. Chicago: University of Chicago Press, 1968.

SMITH, Richard. “Genetis: a rhyzography”. *The eastgate quarterly review of hipertext*. Vol. 2, número 4, Watertown, USA, 1996. Publicação em meio eletrônico: disquete.

SNYDER Ilana. *Hypertext: the electronic labyrinth*. New York: New York University Press, 1997.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. "A vanguarda sou eu". Revista Veja, ano 34, nº 24, 20 de junho 2001.

TODOROV, Tzvetan. *Théorie de la littérature*. Paris: Seuil, 1965.

_____. *Poétique*. Paris: Seuil, 1973.

VUILLEMIN, Alain et LENOBLE, Michel (textes réunis par). *Littérature, informatique lecture interactive*. Limoges: PUPIM, 1999 (07 - Auvebas: impr.Lienhart).

VUILLEMIN, Alain.(org.). *Littérature et Informatique – la littérature générée par ordinateur*. Arras: Artois Presses Université, 1995.

VIRILIO, Paul. *A arte do motor*. Tradução Paulo Roberto Pires. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

VYGOTSKY, L. S. *Pensameto e linguagem*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. "A imagem virtual mental e instrumental". In PARENTE (org.). *Imagem Máquina; a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: ed. 34, 1993.

WANDELLI, Raquel. *Reconstituição do corpo nas narrativas hipertextuais*. Dissertação de mestrado. Florianópolis, SC: UFSC, 2000.

_____. "Entre pergaminhos e bits eletrônicos". Revista *D. O. leitura*, n. 06, ano 19, jun 2001.

WOOLF, Virginia. *L'art du roman*. Paris: Seuil, 1963.