

Do códex ao livro eletrônico: escrita e som

Maria do Carmo de Freitas Veneroso

Este artigo aborda a presença da escrita e do som nas artes, focalizando a instalação sonora interativa/imersiva *Releer*,¹ de Raquel Kogan. A instalação/biblioteca é composta de livros-objetos eletrônicos, como uma derivação dos livros de artista, enfatizando as relações entre a palavra escrita e a palavra falada, ou seja, a passagem de um meio predominantemente verbal – o literário – para o auditivo, explorando a oralidade da escrita. Este texto parte do impacto que as mudanças ocorridas nos diversos meios de comunicação e diferentes suportes e materiais da escrita têm exercido sobre as relações entre escrita, imagem e som, ao longo do tempo, e como essas mudanças têm afetado as artes em geral, as artes plásticas/visuais, e o livro e seus desdobramentos em particular. Assim, focalizando o livro eletrônico, são abordadas as relações entre palavras, imagens e sons na arte, visando a compreensão dos novos fenômenos culturais² da contemporaneidade.

O estudo tem como referência a intermedialidade, em autores como Claus Clüver e Irina Rajewsky. Também a história do livro, da escrita e da leitura são fundamentais nessa abordagem, por meio do diálogo com Roger Chartier. O exame dos desdobramentos da escrita e do livro na era digital tem como referência obras de Simon Morley e Giselle Beiguelman.

No contexto exposto acima, este texto focalizará a obra *Releer*, de Raquel Kogan, por meio de uma abordagem dialógica, no sentido dado ao termo por Mikhail Bakhtin.³ A artista tem atuado em uma área conhecida como arte e tecnologia, e, nessa obra, ela faz uma abordagem intermediática, explorando as relações entre as artes e as mídias de maneira instigante.

¹ ITAÚ CULTURAL. *Caminhada Rumos 2023-2024 (São Paulo)*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rOP-vsg82Mig>. Acesso em: 28 set. 2023.

² Adotaremos neste artigo o conceito de cultura, essencialmente semiótico, proposto por Clifford Geertz, que acredita, como Max Weber, “que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu”, assumindo “a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado”. (GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2011. p. 4).

³ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

RELAÇÕES ENTRE LINGUAGENS E MÍDIAS

SOBRE A INTERMIDIALIDADE

Claus Clüver, um dos primeiros e principais teóricos a se debruçar sobre os estudos da intermidialidade, explica tratar-se de “um termo relativamente recente para um fenômeno que pode ser encontrado em todas as atividades culturais que chamamos de ‘arte’”.⁴ Em sentido amplo, intermidialidade se refere a todos os tipos de interrelação e interação entre mídias, qualquer fenômeno que ocorra no espaço *entre* as mídias.⁵ Assim, o cruzamento de fronteiras midiáticas vai constituir uma categoria fundadora da intermidialidade, e “intermediático” designa aquelas configurações que têm a ver com um cruzamento de fronteiras entre as mídias.⁶ O termo intermidialidade tem sido reavaliado e “não é mais considerado um *slogan* ubíquo, surgido nos anos 90”.⁷

Essas interrelações entre as mídias podem se dar de forma intra, inter e transmidiática, dependendo da situação enfocada.⁸ A discussão sobre uma definição de intermidialidade se torna problemática principalmente porque há várias abordagens possíveis, mas, neste estudo, será adotada a definição ampla do termo. Não aprofundaremos a discussão do conceito de “mídia”, considerando-a, sucintamente, como “aquilo que transmite um signo (ou uma combinação de signos) para e entre seres humanos com transmissores adequados através de distâncias temporais e/ou espaciais”.⁹ Claus Clüver esclarece que

os meios físicos e/ou técnicos são as substâncias como também os instrumentos ou aparelhos utilizados na produção de um signo em qualquer mídia – o corpo humano; tinta, pincel, tela; mármore, madeira; máquina

⁴ CLÜVER, Claus. Intermidialidade. *PÓS*, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 9, nov. 2008.

⁵ RAJEWSKY, Irina O. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”. Uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). *Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 18.

⁶ *Ibid.*, p. 18.

⁷ *Ibid.*, p. 15.

⁸ *Ibid.*, p. 18.

⁹ BOHN, MÜLLER, RUPPERT apud CLÜVER, Claus. Intermidialidade. *PÓS*, p. 9.

fotográfica; televisor; piano, flauta, bateria; voz; máquina de escrever; gravador; computador; papel, pergaminho; tecidos; palco; luz, etc.¹⁰

É o “significado de ‘mídia’ como ‘mídia de comunicação’ que fornece a base de todo discurso sobre mídias e assim também sobre intermedialidade”.¹¹

Um último ponto a ser destacado é que “independente do tipo de práticas intermediáticas em foco, o efeito potencial dessas práticas intermediáticas funda-se *sempre*, de alguma maneira, em fronteiras midiáticas e diferenças”,¹² fortalecendo os conceitos de fronteira e de diferenciação entre mídias.

DO LIVRO DE ARTISTA AO LIVRO ELETRÔNICO: PALAVRAS, IMAGENS E SONS

Introduziremos uma discussão sobre o livro, o livro de artista e seus desdobramentos para, em seguida, apresentarmos a instalação eletrônica da artista Raquel Kogan, *Releer*, que amplia o conceito de livro de artista por meio do livro-objeto eletrônico sonoro.

Na passagem do códex ao livro eletrônico/digital ocorre uma mudança que é comparada, por autores como Roger Chartier, àquela ocorrida na substituição do *volumem* pelo códex. A passagem do livro em forma de rolo para o livro composto por cadernos encadernados, nos primórdios da era cristã, é considerada revolucionária, pois a estrutura do livro é alterada, levando também a uma mudança na leitura. A substituição do rolo pelo códex se dá lentamente, mas com a reinvenção da imprensa no ocidente, por Gutenberg, o códex se impõe definitivamente como a forma do livro que vai permanecer até o presente. Com o surgimento do texto eletrônico, uma nova revolução na leitura vai ocorrer, já que ler em uma tela de computador não é como ler em um códex.¹³

É no contexto do códex que surge o livro de artista, que pode ser considerado, de modo abrangente, o livro feito pelo artista. Estudiosos como João Paulo Queiroz enquadram o conceito de modo ainda mais amplo. Ele considera que “o livro de artista tem uma existência talvez mais longa do que poderá parecer: desde a sua invenção os livros foram feitos por artistas”, através da ligação

¹⁰ CLÜVER, Claus. *Intermedialidade. PÓS*, p. 9.

¹¹ *Ibid.*, p. 9.

¹² RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2*. Belo Horizonte: Rona; FALE/UFMG, 2012. p. 71.

¹³ CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros*. Lisboa: VEGA Passagens, 1997. p. 142-143.

entre “palavras e coisas, cosidas à linha na encadernação, repetidas nas linhas dos textos, na ondulação das caligrafias, nos códices, *quaterni*, *taccuini*”. E continua dizendo que “já a sua consciência enquanto ‘categoria’ é de uma época muito recente, época em que as fronteiras da arte foram expandidas em direção à intervenção, à capilaridade das relações sociais e às novas plataformas de disseminação da arte popular, a partir dos anos 60 do século 20”.¹⁴

Assim, as relações entre os artistas e o livro é remota, sendo que os *Cadernos* de Leonardo da Vinci, por exemplo, realizados entre o século XV e início do século XVI, à mão, remetem diretamente ao livro de artista. Também os livros de William Blake, impressos em gravura, podem ser considerados precursores do livro de artista, assim como o *livre de peintre*, que trazia uma colaboração entre um artista e um poeta na sua criação.¹⁵ Johanna Drucker cita o ano de 1945 como referência para o surgimento do livro de artista como um campo específico, que seria explorado depois da II Guerra Mundial no trabalho dos letristas franceses e do grupo CoBrA, e que se desenvolveria ao longo da segunda metade do século XX.¹⁶ A concepção do livro de artista se firma no Brasil na década de 1950, no trabalho dos poetas concretos e neoconcretos.¹⁷ Apesar de haver inúmeros exemplos de livros de artista na história da arte, é somente no final do século XX que ele é legitimado como obra autônoma, principalmente a partir dos anos 1960, com a arte conceitual.

A partir dessa década surgiram e se proliferaram inúmeros múltiplos, entre eles, o livro de artista, como “campo em que o artista se envolve na construção do livro como obra de arte”, e que também pode ser contemplado com outras denominações: livro-objeto, livro ilustrado, livro de arte, livro-poema, poema-livro, arte-livro, livro-obra, como explica Paulo Silveira.¹⁸ O autor utiliza o termo “livro de artista” “para designar um grande campo artístico (ou categoria) no sentido lato”, no qual “o livro de artista é um filo, um tronco formal”, e seu grupo de manifestações incluiria os exemplos acima, acrescidos de outros como “os livros e não-livros escultóricos, certos experimentos digitais, algumas

¹⁴ QUEIROZ, João Paulo. Um livro nas mãos. *ESTÚDIO*, Artistas sobre Outras Obras, Lisboa, v. 3, n. 6, p. 262-272, jul./dez. 2012.

¹⁵ VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. Palavras e imagens em livros de artista. *PÓS*, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 82-103, maio 2012.

¹⁶ DRUKER, Johanna. *The century of artists' books*. Nova York: Granary Books, 2004.

¹⁷ FABRIS, Annateresa; TEIXEIRA DA COSTA, Cécilia apud VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *Palavras e imagens em livros de artista*, p. 88.

¹⁸ SILVEIRA, Paulo. *A página violada*. Da ternura à injúria na construção do livro de artista. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2001. p. 25.

instalações e todo um mundo de objetos ou situações que determinaremos como sendo ‘livro-referentes’, mesmo que remotamente”.¹⁹

O livro de artista no sentido lato geralmente explora relações intermediáticas, recorrendo à fusão entre mídias. Já o “livro de artista” no sentido estrito se refere “ao produto específico gerado a partir das experiências conceituais dos anos 60”,²⁰ tendo dentre as características que o identificam a produção de grandes tiragens utilizando impressão de baixo custo e o diálogo frequente entre palavra e imagem, sem a existência de uma hierarquização entre elas.

Desde o surgimento do livro de artista, nota-se que o livro, esse importante dispositivo da nossa cultura, invade também o campo da arte e tem passado por diversas modificações formais, materiais e conceituais. Pode-se falar do livro de artista impresso, no formato do códex, no livro único e no livro-objeto, que se aproxima da escultura. Todas essas diferentes formas apontam para a fluidez e para a flexibilidade do livro. As tecnologias digitais têm exercido grande impacto na arte e no livro, em particular, trazendo novas possibilidades para este objeto, que pode existir virtualmente, na tela do computador, ou até mesmo na tela do cinema, explorando também as relações entre diferentes mídias. Chartier considera que, no livro eletrônico, “os textos são separados da forma do livro que se impôs no Ocidente há dezessete ou dezoito séculos”.²¹ Percebe ainda a necessidade de se ligar “numa mesma história o estudo dos textos (canônicos ou comuns), o dos suportes da sua transmissão e disseminação, o das suas leituras, dos seus hábitos, das suas interpretações”,²² mostrando que a mudança das mídias provoca transformações profundas na recepção do texto, podendo afetar também seu significado. Sobre o livro eletrônico, podemos considerar, além da leitura na tela do computador, também a possibilidade da leitura oral, trazida pela gravação e sua recepção pela reprodução através da interface do computador. Isso agrega mais uma camada a essa discussão, pois ela ativa a oralidade e a audição, além da visão, como pode ser visto em vários trabalhos de artistas contemporâneos.

Exemplo disso é a obra *The Tulse Luper suitcase*,²³ um projeto multimídia de Peter Greenaway que explora a interseção entre as linguagens e mídias. Essa obra

¹⁹ Ibid., p. 52.

²⁰ Ibid., p. 25.

²¹ CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros*, p. 132.

²² Ibid., p. 132.

²³ Três filmes: *The Tulse Luper suitcases, Part 1: The Moab story*; *The Tulse Luper suitcases, Part 2: Vaux to the sea*; e *The Tulse Luper suitcases, Part 3: From sark to the finish* foram lançados em 2003, apesar de terem sido mostrados fora de ordem,

conta uma “história pessoal do Urânio”, começando em 1928, com a descoberta desse elemento radioativo no Colorado, e termina em 1989, com a queda do muro de Berlim. Conta as aventuras de um homem, Tulse Luper, escritor e projetista que passou a vida preso em várias partes do mundo, em função do conteúdo de 92 malas encontradas em diversos lugares. Trata-se de um projeto enciclopédico, expandindo seu alcance através da exploração de novas linguagens visuais. É um trabalho que utiliza cinco mídias diferentes (cinema, televisão, internet, DVD e livro) porque seu porte e abrangência demandam novas formas de apresentação. Trata-se de um projeto “entre” mídias, e “o que se coloca no centro de *The Tulse Luper suitcase*²⁴ são os cruzamentos de linguagens que se fazem pela integração e desintegração de diferentes suportes e interfaces de leitura”.²⁵

Giselle Beiguelman, na obra *O livro depois do livro*, discute a posição que o livro ocupa atualmente frente às novas mudanças trazidas com a cultura digital: “não se pensa aqui sobre o fim do livro impresso. Isso não passaria de mais um capítulo da história apocalíptica que a indústria da informática vem elaborando nos últimos anos”. Ela adiciona mais um fator que alimenta a discussão sobre o surgimento do livro digital, apontando

um contexto de leitura mediado por interfaces conectadas em Rede, discutindo projetos criativos que têm como denominador comum o fato de expandirem e redirecionarem o sentido objetivo do livro, permitindo pensar experiências de leitura pautadas pela hibridização das mídias e cibridização (cultura cívica: pautada pela interconexão de Redes *on e off line*) dos espaços (*on line e off line*).²⁶

Trata-se de uma discussão em curso, e a reverberação da arte digital sobre o livro ainda trará muitas contribuições. Por outro lado, o códex continua presente na nossa vida e na arte, e assim permanecerá, continuando a ser explorado por vários artistas.

a Parte 1 foi mostrada em 2003; a Parte 3, no início de 2004; e a Parte 2 no verão de 2004. A Parte 1 fez parte do Festival de Cannes de 2003.

²⁴ THE TULSE Luper suitcases. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6lWSZ08ocpM>. Acesso em: 28 set. 2023.

²⁵ BEIGUELMAN, Giselle. *O livro depois do livro*. São Paulo: Peirópolis, 2003. p. 21.

²⁶ *Ibid.*, p. 10-11.

VIRTUALIZAÇÃO

A virtualização é a transformação de um modo de ser em outro (o virtual não se opõe ao real, e sim ao atual). Caminhamos na direção de um movimento geral de virtualização que ultrapassa amplamente a informatização e afeta “não apenas a informação e a comunicação, mas também os corpos, o funcionamento econômico, os quadros coletivos da sensibilidade ou o exercício da inteligência”.²⁷ Pierre Lévy aponta para uma hipótese não catastrófica, que indica uma busca da hominização na virada do terceiro milênio. A virtualização estaria, assim, conectada a um “movimento do ‘devir-outro’ – ou heterogênese – do humano”. Já Jean Baudrillard defende ideias catastróficas, como o desaparecimento universal, enquanto Paul Virilio sugere a implosão do espaço-tempo.

Segundo Simon Morley:

Dentro do que Virilio chama de uma nova ‘perspectiva tátil’ de ‘tele contato’, a distância e estrutura que foram estabelecidas pelas mídias implodem, e com o nascimento de uma realidade virtual zero-dimensional, as fronteiras entre o físico e o virtual, tempo e espaço, mente e matéria, o natural e o mecânico tornam-se obscurecidas. O ciberespaço, assim, anuncia o início de uma nova era completa e, como Virilio avisa, o impacto dessa transformação na consciência será – sem dúvida já é – traumática, e produz nas pessoas um estado de choque, uma concussão mental.²⁸

Morley aponta que “o potencial dessa sobrecarga sensorial tecnologicamente induzida foi explorado pela primeira vez por artistas como Laurie Anderson”. A artista começou a incorporar as chamadas novas mídias nas suas performances no final dos anos 1970, combinando canção, vídeo, projeção de *slides*, narração oral e textos escritos, aproximando o trabalho do conceito Wagneriano de “obra de arte total”.²⁹ O vídeo, em particular, contribuiu para o desdobramento temporal da narrativa, e a artista deu continuidade ao seu trabalho com obras como *Songs & stories from Moby Dick*, de 1999.

²⁷ LEVY, Pierre. *O que é o virtual?* São Paulo: Editora 34, 1996. p. 11.

²⁸ MORLEY, Simon. *Writing on the wall*. Word and image in modern art. Berkeley, LA: University of California Press, 2003. p. 199. Tradução nossa.

²⁹ *Ibid.*

Percebe-se que

As lições da reprodução mecânica já exploradas na colagem e na foto-montagem eram agora fundidas com características bastante novas o que representou uma ponte com a mídia estática antiga. Explorando a imaterialidade e mutabilidade inerentes às mídias eletrônicas, numerosos fragmentos de textos, imagens e sons podiam ser ligados, abrindo a possibilidade de diferentes modos de interação entre espectador/leitor e produzindo diferentes tipos de desdobramento temporal de sequências de texto.³⁰

Também no campo do vídeo, o videoartista Gary Hill, afirma estar interessado na “relação entre linguagem e imagem. Uma tende a questionar a outra... Não é tanto sobre dualidade, mas sobre o que acontece no meio. Isso é possível por causa da mídia eletrônica. Ela realmente permite esse espaço reflexivo onde presença e ausência acontecem”.³¹ Em seu vídeo *Incidence of catastrophe* (1978-1988), baseado na novela de Maurice Blanchot, *Thomas l'obscur* (1941), Hill explora a materialidade da linguagem por meio do confronto entre a discursividade do texto e a “figuralidade” do corpo, utilizando imagem, voz, escrita, leitura e corpo, produzindo um trabalho intermediático.

Um dos trabalhos que considero mais interessantes do período e que explora novas possibilidades oferecidas pelas mídias digitais, relacionando palavras e imagens, é *The legible city* (1989-1991), do artista australiano Jeffrey Shaw. Trata-se de um evento totalmente intermediático, no qual o espectador/leitor se senta em uma bicicleta imóvel e “anda” pelas ruas da cidade, cujos prédios foram feitos de letras tridimensionais geradas por um computador. O caminho percorrido e a velocidade eram controlados pelo ciclista, que na rota escolhida encontrava textos relacionados à cidade onde o trabalho era apresentado.³²

Vários trabalhos vêm sendo desenvolvidos nas últimas décadas mostrando o potencial das mídias digitais na arte computacional e as possibilidades de interação entre escrita, imagem e som.

³⁰ Ibid.

³¹ HILL, Gary apud MORLEY, Simon. *Writing on the wall*, p. 200.

³² MORLEY, Simon. *Writing on the wall*, p. 200.

LIVROS PARA SEREM OUVIDOS: *Reler*, DE RAQUEL KOGAN

É nesse contexto da cultura eletrônica que o trabalho de Raquel Kogan pode ser inserido. Trata-se de uma artista multimídia cujas obras têm estreita conexão com a escrita e outros códigos linguísticos. Sua ligação com a palavra pode ser associada à sua importância na cultura judaica, à qual ela pertence, mas obras como *Reler*³³ extrapolam essa referência imediata, abrangendo um escopo no qual arte e literatura dialogam de maneira ampla. Trata-se de uma instalação interativa, visual, tátil e sonora, composta por uma prateleira de madeira contendo cinquenta livros – uma biblioteca. Todos os livros são aparentemente iguais, da mesma cor, do mesmo tamanho, e é a impressão de um número dourado na sua lombada que os diferencia. Mas em vez de serem livros para serem lidos, são livros para serem ouvidos. Os livros contêm trechos dos livros prediletos de 50 pessoas convidadas a participar do projeto. A ideia era que cada uma escolhesse um trecho de um livro que tivesse algum sentido especial para ela, seja intelectual, emocional, ou que trouxesse alguma memória. Cada um era convidado a ler o trecho escolhido, que seria gravado. Ao abrir o livro, o interator tem seu rosto iluminado por *led*, e um sistema embutido de gravação de áudio, em circuito integrado, aciona o som pré-gravado, sendo que cada gravação dura quatro minutos. Todos os sons dos livros tirados da prateleira e abertos simultaneamente vão se somando uns aos outros pela interface conectada ao computador, formando um som quadrifônico no ambiente, em tempo real. Como vários sons são ativados ao mesmo tempo, forma-se um palimpsesto de vozes, timbres, idiomas, que vai continuamente sendo modificado cada vez que um novo livro é aberto ou fechado.³⁴

A artista explica não ter domínio, desde o princípio, de como a obra seria finalizada, pois ela não sabia quais seriam os 50 trechos de livros escolhidos.³⁵ Além disso, a cada momento que uma pessoa entra na galeria, a obra estará funcionando de forma diferente, de acordo com a combinação específica de livros abertos naquele momento, dependendo da escolha dos interatores.

³³ *Reler* – Emoção Artificial. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r0Pvsg82Mig>. Acesso em: 28 set. 2023.

³⁴ KOGAN, Raquel. *Reler*. Disponível em: <https://www.raquelkogan.com/reler>. Acesso em: 28 set. 2023.

³⁵ *Ibid.*

DIALOGISMO

Pode-se considerar *Reler* como uma obra dialógica, no sentido dado ao termo por Mikhail Bakhtin, que o explica como o mecanismo de interação textual muito comum na polifonia, um processo no qual um texto revela a existência de outras obras em seu interior, as quais lhe causam inspiração ou algum influxo. Enquanto o monologismo tem como meta impor uma voz – univocidade – e silenciar outras, o dialogismo é a interação entre dois ou mais centros de valor; já a polifonia seria a plenitude e o espaço de todas as vozes. O dialogismo está presente não somente nas obras impressas, mas também na leitura, aparecendo sempre que se produz um processo de recepção e percepção de um enunciado. Bakhtin acredita que o diálogo engloba qualquer transmissão oral, de qualquer espécie.³⁶

Ao analisar o romance de Dostoiévski, Mikhail Bakhtin afirma tratar-se de um romance dialógico, pois “não se constrói como o todo de uma consciência que assumiu, em forma objetificada, outras consciências, mas como o todo da interação entre várias consciências dentre as quais nenhuma se converteu definitivamente em objeto da outra”. Segundo o autor, “a multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski”.³⁷

Ao analisarmos a obra *Reler*, de Raquel Kogan, percebemos a presença de outros textos dentro de um texto, que é o trabalho da artista. Essa polifonia é composta por inúmeras vozes, controversas ou não, no interior do texto, levando a leituras diversas da obra, dependendo do momento específico abordado.

DIÁLOGOS INTERMIDIÁTICOS

Outro fator a ser destacado na obra da artista é a presença do diálogo entre diferentes linguagens, veiculado pelas mídias digitais. Assim, ela circula entre a literatura e as artes visuais através de um livro-objeto eletrônico, que veicula um texto literário lido em voz alta, a partir de um sensor, ligado a um *led*, que aciona um som pré-gravado, convocando vários sentidos do corpo humano através de diferentes suportes.

Trata-se, pois, de uma obra intermidiática que faz circular mensagens através de vários meios, que também contribuem para a criação de sentido na obra:

³⁶ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*.

³⁷ *Ibid.*, p. 4.

o livro-objeto eletrônico, construído em madeira, e contendo os dispositivos para a reprodução do texto lido, a obra literária, a sua gravação e a transmissão do texto, apelando simultaneamente para a visão, o tato e a audição.

Na instalação, pode-se considerar que acontece uma transposição midiática, que pode ser denominada também transformação midiática, que

implica uma concepção ‘genética’ de intermedialidade, orientada relativamente ao processo de produção. Nesse caso, a qualidade intermidiática – o critério de cruzamento de fronteiras midiáticas – relaciona-se à maneira com que uma configuração midiática *vem ao mundo*, ou seja, relaciona-se à transformação de uma configuração midiática definida (um texto, um filme, etc...) ou de seu substrato noutra mídia.³⁸

Isso acontece na obra *Releer*, na qual textos literários, escritos, são lidos em voz alta, gravados e reproduzidos, acarretando uma mudança de mídia. “O produto de mídia (e sua significação total) constitui a si mesmo em relação ao produto da mídia ou ao sistema ao qual se refere”. E “essa referência [...] é de natureza intermidiática (em oposição a uma natureza intramidiática): isto é, aqui entra em jogo uma diferença midiática e, por consequência o fato de se atravessarem fronteiras entre mídias”.³⁹ No caso em pauta, que tem qualidade intermidiática, algumas funções são postas em ação, e a mudança da mídia escrita para a mídia oral traz muitas modificações. Trata-se do mesmo texto, porém a leitura em voz alta acrescenta um ritmo, uma entonação, um timbre que estão somente sugeridos no texto escrito, através da pontuação, dos parágrafos e da configuração geral do texto. No caso de *Releer*, a mídia escrita é transformada – remediada – na mídia sonora. Remediação denota um tipo particular de relação intermidiática através de processos de remodelação midiática. Nessa dinâmica, “tanto as formas mais novas como as mais antigas [de mídias] estão envolvidas numa luta pelo reconhecimento cultural”.⁴⁰ Focalizando a mídia digital, Bolter e Grusin defendem que “todas as mídias atuais remediam”, e assim não só prestam homenagem às mídias anteriores, mas também rivalizam com elas, “apropriando e

³⁸ RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes*, p. 58-59.

³⁹ RAJEWSKY, Irina. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes*, p. 34.

⁴⁰ *Ibid.*

remodelando as práticas representativas dessas formas antigas. Assim, a remediação pode ser uma “característica definidora das novas mídias digitais”.⁴¹

Através da transposição midiática que ocorre em *Releer*, pode-se considerar que surge uma obra nova, pois os textos literários lidos em voz alta passam por um processo de hibridização, transformando-se em um ou vários textos, várias vozes – uma polifonia que não existia antes. Ao ouvirmos os textos superpostos, como em uma colagem, só é possível perceber fragmentos de cada um deles, e, assim, são criados novos significados a partir dessa mistura, resultando em outra obra.

Também a interatividade está presente em *Releer*, e há dois momentos em que ela agrega novos significados à obra. Em primeiro lugar, ao convidar diferentes pessoas para escolher os textos a serem lidos, elas interferem no resultado do trabalho. Em seguida, os interatores também exercem presença ativa na obra, pois são eles, através do gesto de escolher e abrir os livros, que acionam o *led* ali existente, que ao se acender ativa a leitura dos textos em voz alta. Eles modificam a obra, pois, em diferentes momentos, vários textos serão lidos e confrontados entre si, em uma enorme polifonia.

Por meio desses fragmentos de textos lidos, essa instalação se relaciona com a colagem, remetendo a autores como Lautréamont, que escreveu em 1860: “A poesia deve ser feita por todos, não por um”. Essa ideia seria retomada por Tzara, pelos surrealistas, por Marcel Duchamp e posteriormente por William Burroughs, que pretendem fabricar uma máquina que perturbe a ordem semântica. Em 1960, Burroughs adota o método de escrita por cortes – o *cut-up*, “máquina de dar sonhos à luz ou de produzir criaturas alucinantes”.⁴² Kogan remete, com a obra *Releer*, à técnica de *cut-up*, ao deixar para outras pessoas a escolha de trechos de seus livros prediletos, que serão lidos em voz alta e ouvidos pelos interatores, superpostos, em um palimpsesto de vozes. Essa mistura de sons e linguagens remete também, como uma paródia, à escrita dos meios de comunicação, que através do excesso muitas vezes inibe o significado das mensagens. Ou seja, a técnica do corte, da justaposição, dificulta a leitura linear dos textos, e o que permanece é uma espécie de “textura sonora”.

Através desse processo de sobrepor e embaralhar os textos, Kogan dá origem a outros textos, propondo significações inéditas dentro de significações

⁴¹ BOLTER; GRUSIN apud RAJEWSKY, Irina. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes*, p. 34.

⁴² MOURÃO, José Augusto. O poder das palavras. In: BURROUGHS, William. *A revolução eletrônica*. Lisboa: VEGA; Passagens, 2010. p. 7.

instituídas. Porém, como ela não tem controle sobre os textos gerados, trata-se de um texto sem autor, ou de autoria múltipla, levando à diluição/desaparição da obra individual. Dessa forma, ela está questionando a autoria, pois os textos criados não pertencem a ninguém, porém criam significados, pois onde há fala, há linguagem, há significante que induz à interpretação.

A RECEPÇÃO E A MATERIALIDADE DA OBRA

A questão do suporte e da recepção da obra de Kogan remete ao texto “A mensagem escrita e suas recepções. Do códex ao ecrã” (1997), de Roger Chartier, no qual ele explica que “cada forma, cada suporte, cada estrutura da transmissão e da recepção da escrita afeta profundamente as suas possíveis utilizações e interpretações”.⁴³ Ele comenta os efeitos da adoção do códex no lugar do rolo, dizendo que “se o *codex* impõe a sua materialidade, não apaga as designações ou as representações antigas do livro”. Santo Agostinho, por exemplo, aponta o uso do termo códex para se referir ao livro como objeto físico, ressaltando a sua materialidade, enquanto o termo *liber* é utilizado para marcar as divisões da obra. Percebe-se que os diferentes suportes da escrita impõem novos hábitos de leitura, acionando diferentes sentidos do ser humano: o rolo, para ser lido enquanto era desenrolado, tem que ser segurado por ambas as mãos, impossibilitando o leitor de escrever ao mesmo tempo em que lê e incentivando o ditado em voz alta. Já o códex não exige uma mobilização do corpo tão grande quanto o rolo, e o leitor fica mais livre ao pousar o livro sobre a mesa, podendo ler e escrever ao mesmo tempo.⁴⁴ Também se torna possível navegar de uma página a outra e de um livro a outro. Chartier ressalta que é com o códex que “se inventa a tipologia formal, que associa formatos e gêneros, tipos de livros e categorias de discurso; cria-se, portanto, o sistema de identificação e de sinalização dos textos, cuja imprensa será a herdeira e que ainda é o nosso”.⁴⁵ Ele menciona tudo isso para dizer que a compreensão e o domínio da revolução eletrônica em curso dependem da sua inscrição em uma história de longo prazo. Assim, ele compara o leitor do códex e o do ecrã. No primeiro, as interferências no texto lido são muito limitadas, já no segundo, o leitor pode desempenhar inúmeras modificações e comentários no texto.⁴⁶

⁴³ CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros*, p. 150.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 145.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 146.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 50.

Isso aponta, mais uma vez, para a importância do meio utilizado, e, voltando aos livros da instalação *Releer*, mostra que a artista, apesar de utilizar a forma do livro que remete ao códex, cria um curto-circuito na sua leitura. Em primeiro lugar, o leitor precisa segurar o livro, como se fazia com o rolo, apesar de tratar-se de um códex; outro ponto importante é que Raquel, através de um aparato eletrônico, faz com que o leitor ouça o texto em vez de lê-lo. A obra remete, assim, a uma época em que ler era ler em voz alta, apelando para a audição. Considera-se que até a Idade Média a leitura oral era praticamente o único tipo de leitura existente. O próprio modo como as frases eram escritas, sem separação entre as palavras, é uma expressão de que somente pela vocalização do texto se poderia compreender o que se estava lendo. A leitura silenciosa e visual estava restrita aos copistas monásticos, e somente em torno do século XVII chegou às escolas, às universidades e às aristocracias laicas, que a adotariam somente dois séculos mais tarde. A separação entre as palavras foi uma condição para que esse tipo de leitura fosse possível, e ela criou a possibilidade de ler mais rapidamente, mais textos, mais complexos.

Porém, Roger Chartier aponta para a necessidade de se proceder alguns reparos nessa concepção, dizendo, entre outras coisas, que a prática da leitura em voz alta estaria ligada a uma convenção cultural “que associa fortemente o texto e a voz, a leitura, a declamação e a escrita”, já que a leitura silenciosa já teria sido praticada pelos gregos a partir do século IV a. C. Dessa forma, *Releer*, ao trazer a leitura em voz alta, remete a várias formas de sociabilidade, “familiares, sábias, mundanas ou públicas, e o leitor visado por um grande número de gêneros literários é um leitor que lê para outros ou um ‘leitor’ que ouve ler”,⁴⁷ fazendo com que os leitores interajam enquanto escutam os textos lidos, pois o gesto de abrir e fechar o livro afeta os outros interatores.

Outra camada pode ser percebida em *Releer*, pois os interatores, ao escutarem os textos lidos, são como sombras que circulam na penumbra, onde a única luz existente é aquela proveniente do *led* vermelho das caixas. Eles criam, assim, uma espécie de leitura performática, interagindo no mesmo espaço com outros ouvintes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra da artista multimídia Raquel Kogan circula entre várias linguagens e mídias, ativando diferentes sentidos humanos, como a visão e a audição.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 138.

Percebe-se sua ligação com a palavra, que aparece de várias e criativas maneiras em muitos de seus trabalhos, indicando ações como *reler*, *rever*, *reflexão*, *#olhar*, *falante*, *visão*, *vis.ta*, *xyz*, *#o.lhar*, *mov_ing*, apontando para a importância da língua na sua obra, seja através do infinitivo, que pode desempenhar a função de um verbo ou de um nome, do substantivo, do adjetivo e do uso dos próprios tempos verbais como títulos das obras, como em *futuro do pretérito* e *pretérito imperfeito*. Também os números percorrem muitas das suas instalações, seja para sugerir a passagem do tempo, a distância ou a classificação, em obras como *S 22° 53'38.4235' W 43° 11'53.3629"*, *1440*, *5x4x3x*, *5'22"*, *bmg 8970*, *401*, *20x20*, em que por meio de códigos verbais e numéricos ela constrói diferentes significações. Também os *reflexos* estão presentes em obras como *rever*, *so.bre.por*, *reflexão#1*, *reflexão#2* e *reflexão#3*. *Rever*⁴⁸ é composta por três caixas pretas, de acrílico, que flutuam na parede. Quando o interator abre uma pequena porta em um dos objetos, ele dispara uma palavra. Todas as palavras utilizadas na série são palíndromos espelhados. Como a parte interna das caixas é espelhada, o texto que percorre o painel é o mesmo que aparece no espelho, criando um *continuum*, no percurso de ir e vir das palavras. Ela joga, pois, com as possibilidades de sentido que as palavras oferecem e cria novos sentidos, através de seus trabalhos, muitos deles interativos, convocando, dessa maneira, o visitante a interagir com a obra, passando a interator em obras que incluem, dessa maneira, o tempo.

Kogan discute a nomenclatura utilizada para esse campo, no qual ela se insere, e que pode ser chamado de arte e tecnologia, arte e mídias digitais, arte digital, entre outros, explicando que esses termos não parecem dar conta da complexidade dos trabalhos. Suas fontes de informação são amplas, indo da arte à física e à filosofia. Suas obras, assim como as de outros artistas da área, são muito elaboradas, e sua execução demanda a participação de outros profissionais. A artista aponta a dificuldade de executar os trabalhos, por falta de apoio, e de comercializá-los, devido à escassez de coleções de arte e mídia digital, afirmando “não existimos para o mercado”.⁴⁹

O Brasil conta com importantes artistas nessa área, mas percebe-se que no país ela ainda pertence a um nicho específico, não parecendo estar inserida, até agora, no sistema mais amplo das artes. Tudo isso faz com que aconteça, muitas vezes,

⁴⁸ KOGAN, Raquel. *Rever*. Disponível em: <https://www.raquelkogan.com/reler>. Acesso em: 28 set. 2023.

⁴⁹ PÉCORA, Luísa. A arte cibernética de Raquel Kogan. *Getúlio*, Rio de Janeiro, n. 9, n. 2, maio/jun. 2008, p. 49--50. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/getulio/article/view/61595>. Acesso em: 6 set. 2023.

uma retração nesse campo da arte tecnológica, em função, também, dos sofisticados aparatos digitais necessários para executar as obras propostas. Assim, apesar de a tecnologia estar em constante mutação, possibilitando, cada vez mais, sua exploração pelos artistas, esse ainda é um campo que precisa se expandir no país.

Concluindo e analisando o que foi apresentado, percebe-se como os materiais e suportes da escrita e as mudanças nos meios de comunicação que sustentam cada cultura impactam a arte em geral, e a forma do livro em particular. Estamos vivendo uma revolução digital que continuará a ter vários desdobramentos, que afetarão não somente nossa vida, mas a cultura, a arte – e o livro. Não se trata, pois, de escolher entre o códex e o livro eletrônico, mas, como pode ser visto neste texto e nas obras descritas, há um movimento cada vez maior rumo a um diálogo entre linguagens e mídias, expandindo as possibilidades do artista em manipulá-las em busca de sentido.

Outra camada deve ser considerada, pois, até agora, os estudos envolvendo diferentes linguagens e mídias incluíram principalmente a palavra e a imagem. Atualmente, depois da expansão das mídias para as mídias eletrônicas e digitais, abriu-se um amplo campo para a arte por meio da interação entre escrita, som e imagem, através do filme, do vídeo e de outras mídias, apontando para a necessidade de expandir ainda mais esses estudos para que abarquem o lugar do som nesse novo contexto.