

LEONARDO ANTUNES CUNHA

**O HIPERTEXTO COMO UM NOVO ESPAÇO
PARA A NARRATIVA LITERÁRIA:
ANÁLISE DE OBRAS DA HIPERLITERATURA**

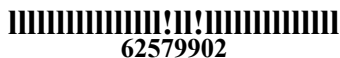
LEONARDO ANTUNES CUNHA

0371
T

v

i a 3- 9

U.F.M.G. - BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA



NÃO DANIFIQUE ESTA ETIQUETA

O k/ts>

**O HIPERTEXTO COMO UM NOVO ESPAÇO
PARA A NARRATIVA LITERÁRIA:
ANÁLISE DE OBRAS DA HIPERLITERATURA**

Dissertação apresentada à Escola de Biblioteconomia da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Ciência da Informação.

Linha de Pesquisa: Informação e Sociedade

Orientação: Prof³ Dr³ Ana Maria Pereira Cardoso

Leonardo Antunes Cunha

BELO HORIZONTE

1998

BIBLIOTECA -PROFª ETELVINA LIMÃO

6*0014 0* Biblioteconomia da U F M Q

FOLHA DE APROVAÇÃO

Título da Dissertação: *“O hipertexto como um novo espaço para a narrativa literária: análise de obras da hiperliteratura”*

Nome do aluno: LEONARDO ANTUNES CUNHA

Data: 18 de janeiro de 1999

Dissertação de mestrado defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da UFMG, aprovada pela banca examinadora, constituída pelos professores Ana Maria Pereira Cardoso, Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova, Paulo Bernardo Vaz e Lígia Maria Moreira Dumont.

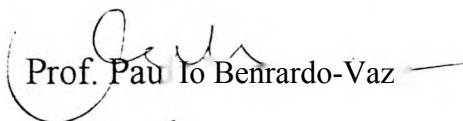
Belo Horizonte(MG), 18 de janeiro de 1999.



Profa. Ana Maria Pereira Cardoso
Orientadora



Profa. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova



Prof. Paulo Bernardo Vaz



Profa. Lígia Maria Moreira Dumont

RESUMO

A pesquisa investiga o fenômeno da Hiperliteratura, uma nova forma de discurso artístico desenvolvida especificamente para o suporte do hipertexto eletrônico (seja em disquete, CD-ROM ou na Internet). Esta análise é precedida por um estudo teórico de três questões. Em primeiro lugar, as possibilidades proporcionadas pela publicação eletrônica - como a grande facilidade de alteração do conteúdo, a grande capacidade de recuperação da informação, a rapidez da publicação, a interatividade, o uso do hipertexto e da escrita não-linear, o uso da multimídia - e as possíveis contribuições que tais recursos trazem para textos literários e não-literários. Em seguida, os desafios que o mundo contemporâneo - envolvido em um período de "aceleração do tempo-espço", que privilegia a rapidez, a efemeridade, a dispersão e o apelo imagético, segundo autores como David Harvey, e cuja comunicação entra num período de predomínio do hipertexto e do "pólo informático-midiático", segundo Pierre Lévy - apresenta ao objeto livro e, mais especificamente, ao discurso literário. A pesquisa busca, ainda, apresentar o contexto em que surgiu o fenômeno da Hiperliteratura e, com base na leitura de teóricos como Howard Becker, Jay David Bolter, Michael Joyce, George P. Landow, Pierre Lévy delinear algumas tendências marcantes de seu discurso: não-linearidade, auto-referência, escrita topográfica, interatividade e uso da multimídia. Tais tendências configuram, enfim, o roteiro que fundamenta a última etapa, aplicada, da pesquisa: a análise de quatro obras da Hiperliteratura: "its name was Penelope", de Judi Malloy, "Hegirascope 2", de Stuart Moulthrop, "Twilight, a Symphony", de Michael Joyce e "I have said nothing", de Jane Yellowlees Douglas. Como conclusão, a pesquisa aponta para o surgimento, efetivamente, de uma nova forma artística, que alia elementos da literatura e de outras artes, e cujo discurso revela um desprendimento da narração linear, encadeada, e uma primazia de aspectos espaciais.

ABSTRACT

This dissertation investigates the phenomenon of Hypertext Fiction, a new form of artistic discourse which has been created specifically for the médium of electronic hypertext (whether on diskette, CD-ROM or the Internet). This study is preceeded by a theoretical analysis of three issues. First, the possibilities enabled by electronic publishing - such as the great facility to alter the content of a text or document, the remarkable capacity of information retrieval, the celerity of publication, the interactivity, the use of hypertext and non-linear writing, the use of multimedia - as well as the possible contributions that these resources bring to fiction and non-fiction texts. Second, the challenges that the contemporary world - involved in a period of "acceleration of the time-space relations", which favors quickness, ephemerality, dispersion and visual appeals, according to David Harvey, among other authors, a world that faces a period of proeminence of hypertext and Computer mediated communication, according to Pierre Lévy - 'present to the book, and namely to the literary discourse. This research also seeks to present the context in which the phenomenon of Hypertext Fiction was engendered, and - based in studies of authors such as Howard Becker, Jay David Bolter, Michael Joyce, George P. Landow, Pierre Lévy - point out the most distinctive tendencies of its discourse: non-linearity, self-reference, topographical writing, interactivity and the use of multimedia. These tendencies will form the grounds for the last part of the research: the analysis of four Hypertext Fictions: "its name was Penelope", by Judi Malloy, "Hegirascope 2", by Stuart Moulthrop, "Twilight, a Symphony", by Michael Joyce and "I have said nothing", by Jane Yellowlees Douglas. The conclusion points to the effective emergence of a new art form, which allies elements of Literature and of other arts, and whose discourse reveals a disingagement of linear narra ti ve and a primacy of spatial elements.

Agradeço a minha mulher e minha família, pela paciência e apoio.

A minha orientadora, pela confiança e liberdade.

Aos professores e colegas do Mestrado, pelos *links* e nós.

SUMÁRIO

I	TERMINOLOGIA BÁSICA	06
H	INTRODUÇÃO	09
m	POSSIBILIDADES E DESAFIOS PROPORCIONADOS PELA PUBLICAÇÃO ELETRÔNICA	
	3.2- Recursos disponibilizados pela publicação eletrônica e sua contribuição para obras não-literárias	18
	3.2- Recursos disponibilizados pela publicação eletrônica e sua contribuição para obras literárias	26
IV	DESAFIOS CONTEMPORÂNEOS PARA A ARTE LITERÁRIA	
	4.1 - Um mundo incapaz de olhar para dentro	30
	4.2 - A Literatura (eternamente) em crise	39
	4.3 - A Literatura em busca de respostas	48
V	HIPERLITERATURA: UMA NOVA FORMA DE ARTE	
	5.1 - Hiperliteratura: uma resposta à "crise" da Literatura?	
	5.1.1 - Os defensores	54
	5.1.2 - Os críticos	65
	5.1.3 - Uma visão conciliadora	76
	5.2 - Uma nova forma de arte	
	5.2.1 - Elementos do discurso da Hiperliteratura	78
	5.2.2 - O mundo da nova arte	98
VI	ANÁLISE DE OBRAS DA HIPERLITERATURA	
	6.1 - A seleção das obras	103
	6.2 - Roteiro da análise	104
	6.3 - Análise das obras	
	6.3.1- Its name was Penelope	105
	6.3.2- Hegirascope 2	119
	6.3.3- Twilight, a Symphony	137
	6.3.4- I have said nothing	156
VE	CONCLUSÃO	168
VIII	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	178

*"A essência de um romance não é a sua trama,
mas a forma de sua narrativa."
(Sérgio Augusto)*

"A essência de um bom diálogo é a interrupção." (Oscar Wilde)

I - TERMINOLOGIA BÁSICA

Esta pesquisa envolve uma série de termos que precisam ser definidos desde este momento inicial. Alguns são termos recentes e ainda desconhecidos do público em geral, outros vêm de áreas específicas do conhecimento (especialmente os ligados às novas tecnologias), e outros possuem, segundo o senso comum, definições muito amplas ou genéricas. Em todos estes casos, cabe explicitar, ainda que de maneira sucinta, o que significam no âmbito da pesquisa.

Literatura: entendida aqui como a arte da palavra, seja em prosa ou em verso (ainda que esta pesquisa se concentre nos textos narrativos, em prosa).

Textos informativos: abrange todos os textos não-literários, ou seja, aqueles em que o objetivo predominante é transmitir informação, ou referências, ao leitor. Assim, de maneira geral, neste termo estão incluídos os dicionários, enciclopédias, livros didáticos, guias, catálogos, jornais, revistas, *folders*, etc...

Publicação eletrônica: inclui todos os textos publicados não pela indústria editorial (livro, jornal, revista e outras publicações impressas), e sim por meio digital, seja em disquete, CD-ROM ou via Internet. A leitura destes textos requer necessariamente a mediação de um computador.

Internet: grande rede que interliga e coloca em comunicação computadores de todo o mundo, desde que conectados por via telefônica, com o auxílio de um *modem*. Estes computadores podem ser de grande porte (*mainframes*) ou pessoais (PCs). Atingiu o número de 80 milhões de usuários em 1997, com previsões de ultrapassar os 700 milhões no ano 2000.

WWW: World Wide Web. Trata-se da interface mais moderna da Internet, que permite não apenas a veiculação de texto (como as versões anteriores), mas também o uso de recursos gráficos avançados, como imagens, terceira dimensão (3D), animações, vídeo, e também o uso de som. Desenvolvida por Tim Berners-Lee, está disponível *online* desde 1990, inicialmente restrita aos círculos acadêmicos, depois aberta comercialmente à comunidade em geral.

Hipertexto: termo cunhado por Theodor Nelson na década de 60, pode ser definido, resumidamente, como uma série de textos (verbais ou não) ligados eletronicamente entre si, não linearmente, através de elos, ou *links*. Ao ser ativado (clicado), cada *link* (que pode ser uma palavra, uma frase, um parágrafo inteiro, ou ainda um ícone qualquer) remete o leitor a outro texto. Os *links* deste novo texto levam a outros textos, e assim sucessivamente, criando caminhos múltiplos de leitura, de acordo com as opções feitas pelo leitor.¹

Lexia: termo utilizado originalmente por Roland Barthes para designar, em determinado texto, um fragmento, um bloco curto de significação que se interrelaciona com os outros fragmentos do texto. Mais recentemente, o termo vem sendo utilizado por teóricos do hipertexto para designar cada um dos "nós" (*nodes*) de um hipertexto, ou seja, cada "página" ou "tela", que é uma unidade significativa em si mesma, mas está interligada a outras, através *de links*.

Multimídia: refere-se à utilização simultânea de recursos como texto, som, vídeo, animação, imagens em 3D.

¹ - Para maiores detalhes sobre a arquitetura dos sistemas hipertextuais, ver NIELSEN (1995), especialmente o capítulo 5.

Hiperliteratura: Refere-se, nesta pesquisa, às obras narrativas não apenas disponibilizadas por meio eletrônico, mas, principalmente, *concebidas* para as características deste meio, notadamente para o ambiente hipertextual.

Cabe explicar rapidamente a opção pelo termo "Hiperliteratura", já que vários termos vêm sendo utilizados, por autores diferentes, para falar deste fenômeno.

Hypertext fiction (ou *hyperfiction*, termos usados pela maioria dos teóricos, como Becker, Bernstein, Joyce e Moulthrop), por exemplo, é um nome interessante, mas que costuma excluir a poesia. Ainda que o enfoque deste trabalho não se concentre na poesia, acredito que os "hiperpoemas" podem e devem ser entendidos como exemplares de Hiperliteratura.

O termo *Interactive Fiction*, por sua vez, apesar de muito comum, costuma ser aplicado não apenas a obras artísticas, mas também a uma série de jogos interativos.

Infoarte (ou arte *high-tech*, termos usados por Eugênio Mello e Castro) costuma incluir formas da video-arte que são compostas no computador, mas apresentadas, geralmente, na televisão. Daí minha opção por *Hiperliteratura*, que sublinha o caráter artístico destas obras.

II-INTRODUÇÃO

A "Sociedade da Informação" já é uma realidade no mundo de hoje, ainda que inacessível a grandes parcelas da população. Cada vez mais a Informação tende a trocar seus tradicionais suportes (como livros, revistas, jornais) e centros (bibliotecas, arquivos, museus). Em meio às profundas mudanças, o novo "habitat natural" da Informação parece ser o mundo dos *bytes*, os disquetes, os CD-ROMs e, mais recentemente, a Internet.

Os exemplos dessa transformação são inegáveis: quase todos os grandes jornais e revistas do mundo já oferecem versões *online*, e desde 1993 a venda das enciclopédias em multimídia ultrapassou a venda das impressas. Em outubro de 1997, a revista literária "New Yorker" informou que a venda de livros caiu 10% nos EUA, em um período de dois anos.

Ao mesmo tempo, o que se observa, mundialmente, nas feiras de livro, é um aumento significativo da criação e exposição de objetos e recursos ligados à informática. Em vez de *books*, "*books and bytes*"². Na Feira de Frankfurt - a principal do mundo - o pavilhão reservado às publicações eletrônicas passou de 175 expositores em 1993 para 520 em 1997.

No campo da Internet, o crescimento é ainda mais vertiginoso: em meados de 1998, os números indicavam mais de 300 milhões de páginas disponíveis na WWW e um número ainda maior de usuários. Somente no Brasil já são mais de 70 mil sites catalogados e o número de usuários ultrapassa os 2 milhões.

As evidências indicam que o interesse pelo hipertexto e pela multimídia interativa não é um mero modismo, e que sobreviverá sem perda de interesse, tomando-se parte essencial de nossa sociedade.

Este panorama tem despertado interesse entre teóricos de várias áreas: ciência da informação, comunicação, letras, pedagogia, semiótica, filosofia, sociologia, informática, e não são poucos os que se apressam em decretar "a

²- A expressão *books and bytes* começou a ser usada em 1995 pela Feira Internacional do Livro Infantil e Juvenil, a principal do gênero, realizada anualmente em Bolonha (Itália)

morte do livro". Pierre LÉVY (1993: 41), por exemplo, chega a dizer que o objeto livro, tal qual o conhecemos hoje, estaria com os dias contados. De maneira taxativa, Lévy afirma que *"o formato uniforme da página, a dobra parasita do papel, a encadernação independente da estrutura lógica do texto não têm mais razão de ser"*.

Segundo esta perspectiva, a leitura linear do livro em papel não teria como fazer frente aos encantos do livro eletrônico (*eletronic-book*, ou simplesmente *e-book*), cuja estrutura, baseada no hipertexto, seria infinitamente superior ao "livro de papel", devido, principalmente à agilidade e à praticidade da leitura reticular, não linear e multidimensional.

A análise comparativa indica, efetivamente, que grande parte dos livros que hoje conhecemos tem muito a perder se confrontados com os "livros" hipertextuais, encontrados em disquetes, CD-ROMs ou na World Wide Web. É o caso, principalmente, dos livros de referência, de consulta e didáticos em geral.

Um tipo de livro, contudo, merece ser analisado separadamente destes citados acima: o que abriga a Literatura. Entre os diversos tipos de texto existentes, o literário é aquele em que a função informativa, ou referencial, tem o menor peso. Predomina, aqui, o trabalho com a linguagem, com a forma do texto, ou seja, o que Jakobson chama de função poética. Além disso, é nas narrativas literárias que a linearidade se mostra mais essencial.

Vale ressaltar que não estamos considerando que a especificidade literária de um texto é estritamente uma qualidade imanente - como poderia ser deduzido da teoria jakobsoniana. É importante considerar, por exemplo, as contribuições da teoria da recepção, que relativizam este conceito, inscrevendo a literariedade na experiência de leitura, ou seja, na interação entre o leitor e o texto.

De qualquer maneira, podemos afirmar que, à primeira vista, a Literatura não seria um campo propício para as novas tecnologias de Informação, e especialmente para o ambiente hipertextual.

Neste ponto, porém, cabe introduzir um segundo ponto polêmico: a chamada "crise" da Literatura como forma narrativa. Como veremos no capítulo IV, desde o final do século passado vêm surgindo pensadores que indicam sintomas desta "crise". Mas é neste final de século que ela se acirra.

Autores como J. David BOLTER (1991), Michael JOYCE (1995), George LANDOW (1991, 1992), Stuart MOULTHROP (1991, 1996) e, em certa medida, Arlindo MACHADO (1993, 1994) apontam a decadência da Literatura em papel. Devido principalmente à sua linearidade, ela teria dificuldade de refletir o espírito do mundo atual, que, com suas informações excessivas, fragmentadas, reticuladas e descentradas, não mais comportaria o discurso linear, cartesiano, que predomina desde o Renascimento, e que encontra no livro seu suporte por excelência. MOULTHROP (WWW, 10) é bastante enfático quando argumenta que a paginação e a encadernação do livro podam as forças alusiva e elíptica da prosa.

Diante deste novo contexto histórico, cultural e tecnológico, o romance literário teria perdido o lugar central que ocupava até algumas décadas atrás. A narrativa, que até o século passado tinha ocorrido prioritariamente no livro, passou a existir também no cinema, no rádio, na televisão e agora abre seus braços para a Internet. Surpreendentemente, essa tese é encampada até mesmo por alguns dos maiores críticos literários do século, como George STEINER (1997), que "reconhece" a lentidão e os limites do livro como veículo para a diversão, a arte, a imaginação, a informação.

É em meio a estas transformações que surge um "novo" tipo de obra literária, publicada eletronicamente. Esta obra, que estamos chamando de "Hiperliteratura", incorpora os recursos do hipertexto e da multimídia e, segundo seus adeptos, teria potencial para despertar o interesse que sua parceira impressa estaria perdendo. Este tipo de obra, concebida para ser "lida" hipertextualmente na tela do computador, seria mais atraente, ou mais eficaz, para o indivíduo contemporâneo: apressado, desatento, impaciente, sem tempo.

Os defensores da Hiperliteratura recorrem principalmente a Barthes, Derrida, Bakhtin e Foucault para fundamentarem seus argumentos. Assim, conceitos como "lexia", "rede de textos", "teia", "multivocalidade", "não-linearidade" e a mudança na relação autor/leitor norteiam a discussão desta nova forma de narrativa.

No outro extremo deste embate, vários autores defendem a permanência do livro como suporte ideal para a narrativa literária, e rechaçam as experiências da Hiperliteratura. Pensadores como Alvin KERNAN (1990), Sven BIRKETS (1995) e Jurgen FAUTH (WWW, 5), mesmo admitindo alguns dilemas enfrentados atualmente pela Literatura, recusam a tese de que o hipertexto seria mais aberto e multidimensional do que o livro impresso.

Um dos principais argumentos desta corrente é o de que a tão atacada linearidade, apontada pelos adeptos do hipertexto como um entrave do livro em papel, estaria na essência da obra literária, que é sequencial por natureza. As novidades introduzidas pelo hipertexto iriam contra o caráter artístico /literário da obra. Também desconfiam da propalada interatividade, que, segundo seus defensores, democratizaria a comunicação.

Ao mesmo tempo, estudiosos como Umberto ECO atacam por outro *front*, lembrando que o uso do hipertexto não seria nenhuma novidade na Literatura. Autores como Mallarmé, Borges, Cortazar e Queneau, em livros publicados em papel, já recorriam, freqüentemente, à não-linearidade, à reticulação e à interligação da narrativa com outros textos. *"James Joyce sempre esteve online, nunca se desconectou."* (1997: 194)

Esta pesquisa tentará contrapor os argumentos levantados por ambos os lados - assim como as nuances encontradas entre eles - e propor uma nova abordagem: a Hiperliteratura não como a Literatura da época contemporânea, mas sim como uma *nova forma de arte* que esta época, com sua mentalidade, sua nova compreensão das dimensões "tempo" e "espaço", sua "ecologia cognitiva" e seu aparato tecnológico, está vendo nascer.

A tentativa é mostrar que a "Hiperliteratura" tem (ou pode vir a ter) um discurso próprio, com potencial para ocupar um lugar ao lado (e não no lugar) da Literatura. Como sempre ocorre no desenrolar da história, uma nova forma de arte vem se somar às demais. A fotografia não substituiu a pintura, como se chegou a temer, à época do seu surgimento. O cinema não matou a fotografia. A televisão não matou o cinema. Presume-se que uma arte hipertextual da palavra não substituirá, portanto, a Literatura. Como ressalta Nelson ASCHER (1996), *"a idéia de que existe algum tipo de competição entre o livro e os recursos eletro-eletrônicos e/ou audio-visuais talvez seja decorrência de certa miopia, pois tudo aponta antes para a complementaridade"*.

Cabe saber, então, o que tem sido - ou precisa ser - feito no sentido de criar, dentro deste novo campo, obras com estatuto estético, que permita sua caracterização como uma obra de arte. Se ela não pode nem deve ser a mera transposição de uma obra impressa, como seus artistas, seus criadores, desenvolverão uma linguagem própria? O que deve ser feito - tanto conceituai quando tecnicamente - para que estas obras se bastem como objetos artísticos, sem estarem vinculadas a objetivos didáticos ou comerciais, nem funcionem como mero jogo rápida e facilmente consumível?

Sem a dupla compreensão, artística e técnica, corremos o risco de assistir à substituição dos livros literários por obras eletrônicas sem nenhum valor artístico (com fundo estritamente didático ou de entretenimento sem consequência). Ou, pior ainda, por "livros" que além de não possuírem valor literário, não funcionem nem mesmo aos níveis didático e de entretenimento, risco confirmado por recente pesquisa realizada nos EUA, que revelou que 70% das pessoas que adquiriram um CD-ROM ficou insatisfeita e não pretende adquirir outro.

A pesquisa interessa ao campo da Informação Social em dois níveis: primeiro porque a Literatura, além de ser uma forma de arte, é uma forma de comunicação. Via prosa ou poesia, os escritores transmitem informações a seus leitores, apresentam um texto ao qual os leitores vão atribuir uma

série de significados. É importante estudar os modos como se dá este processo. Dentro deste enfoque, a pesquisa vai abordar, por exemplo, a seguinte questão: até que ponto a apresentação física da obra literária (por exemplo, nas páginas encadernadas de um livro ou nas telas reticuladas de um hipertexto de computador) altera as possibilidades de construção desta informação?

Além disso, devemos lembrar que a arte, e mais especificamente a Literatura, tem um alto potencial de transformação para a sociedade. Christian POSLANIEC (1990: 71) fala sobre este poder:

"Poder imaginário, poder fictício. O verdadeiro poder é social, pensarão alguns. Não estou tão seguro disso. A menos que se queira reduzir a atividade social a uma simples execução de tarefas a partir de uma 'ficha-guia', ou de um plano de trabalho imposto pelo superior hierárquico. Ao contrário, toda atividade social requer inventar soluções particulares a situações particulares. Ora para inventar, é preciso saber utilizar seu imaginário, deixá-lo cruzar informações memorizadas de forma esparsa, aceitar levar em conta o improvável, explorar as fronteiras do racional aparente. Será sempre possível, em seguida, eliminar soluções concretamente impossíveis e fazer cálculos de probabilidade."

A Literatura representa um convite para a ampliação do universo do leitor, oferecendo a diversidade, valorizando a compreensão e a expressão do mundo, além do desejo de revê-lo e transformá-lo. Neste sentido, a Literatura é um tipo especial daquilo que Gemot WERSIG (1991) chama de "conhecimento para a ação".

Quando Wersig defende que a informação não pode ser estática nem passiva, mas sim transformadora, voltada para a ação, devemos englobar a Literatura (e a arte em geral), justamente por esta dimensão transformadora. Como lembra M^a Antonieta CUNHA (1994: 11-12)

"a leitura literária informa sobre o mundo, mas propõe sua revisão, sua subversão. Ela não tem objetivos instrucionais, mas expressivos. (...) A arte coloca-nos a possibilidade da invenção, da reinvenção - portanto, das transformações."

Apresentando-nos sempre o mundo de um ângulo novo, subvertendo o óbvio, a arte convida-nos a sempre rever o assentado, instiga-nos, portanto, a uma relação crítica e criativa com o mundo."

A leitura literária é fundamental não apenas por seu caráter de entretenimento e fruição estética, mas também porque, como sublinha LAJOLO (1984:106),

"é à literatura, como linguagem e como instituição, que se confiam os diferentes imaginários, as diferentes sensibilidades, valores e comportamentos através dos quais uma sociedade expressa e discute, simbolicamente, seus impasses, seus desejos, suas utopias

Assim, num momento em que as novas tecnologias de Informação apontam para mudanças na concepção e na percepção da forma literária, e para o surgimento de uma Hipeiiteratura, é importante trazer para o Brasil as contribuições teóricas estrangeiras mais significativas, e também tentar um estudo de obras a partir destas reflexões.

*

No que diz respeito à metodologia deste trabalho, vale esclarecer que se trata de uma pesquisa de caráter qualitativo, com dois momentos metodológicos distintos: o primeiro, eminentemente teórico, baseado na leitura de pesquisadores ligados à Ciência da Informação, Comunicação e Literatura, e o segundo, aplicado, onde se faz a análise das obras de Hiperliteratura.

O **Capítulo III** faz um levantamento dos principais recursos disponibilizados pelas novas tecnologias de Informação e suas possíveis contribuições para dois tipos de textos: de um lado, os textos informativos, ou referenciais, de outro lado os textos literários, especialmente as narrativas em prosa. São analisados elementos como capacidade de armazenagem, capacidade de recuperação eletrônica de informações, facilidade de alteração e atualização do conteúdo, rapidez na publicação, facilidade da distribuição, interatividade, hipertexto, não-linearidade e recursos multimídia.

O **Capítulo IV** procura analisar como a Literatura - que sempre se caracterizou como uma manifestação artística ligada à fruição lenta, cadenciada, duradoura, solitária e atenta - reage ao mundo contemporâneo, em que estes valores estão sendo sobrepujados pelas noções de aceleração, imediatismo, efemeridade, interatividade, dispersão.

O **Capítulo V** traça as relações entre o surgimento da Hiperliteratura e o contexto histórico de seu aparecimento, no final da década de 80. O objetivo é entender como este fenômeno procura apresentar respostas às novas condições deste fim de século. Para isso, são contrapostos argumentos de adeptos e críticos da Hiperliteratura e é sugerida uma terceira postura, intermediária, na tentativa de compreender até que ponto a Hiperliteratura pode ser considerada uma nova forma de arte. Em seguida, são delineadas as principais tendências no discurso da Hiperliteratura, que servirão de base para o roteiro de análise das obras.

O **Capítulo VI**, enfim, procura levar para a prática as reflexões teóricas, analisando algumas obras representativas da "Hiperliteratura" e verificando até que ponto elas apresentam os elementos do discurso desta nova arte. Quanto a esta análise, é importante sublinhar que ela não pretende se aprofundar no *assunto* tratado em cada uma das obras. O que mais me interessa, nesse momento, não é o enredo, não é *o quê* está sendo narrado, mas sobretudo *como* os autores montam suas narrativas³ e em que aspectos estas narrativas se distinguem daquelas encontradas na Literatura. Afinal, os temas podem se repetir em todas as artes, mas a estrutura das obras var diferir de uma arte para outra, de acordo com as características, as possibilidades e as limitações do suporte, do canal que ela utiliza.

*

³ - Para usar dois termos que andam em desuso na crítica literária, a análise será principalmente da forma e não do conteúdo. Ainda que, hoje, se considere que os termos são indissociáveis, a forma também fazendo parte do conteúdo.

Finalmente, cabem algumas ressalvas:

a) Quanto às fontes da pesquisa:

- No Brasil há poucos estudos disponíveis em livros, jornais ou revistas, sobre o assunto central da dissertação (Hiperliteratura). Dois fatores explicam esta carência: em primeiro lugar, trata-se de um tema recente, que ainda não foi objeto de muitos estudos no país. Além disso, poucos trabalhos estrangeiros voltados para o tema receberam traduções.

- O suporte da Hiperliteratura são os disquetes, CD-ROMS e as telas da World Wide Web. Coerentemente, boa parte dos textos teóricos sobre o assunto também estão concentrados na Web, a maioria em inglês, língua que se tomou hegemônica na rede.

- Quanto às fontes teóricas da pesquisa, optamos, portanto, por adotar tanto textos impressos quanto publicados eletronicamente, especialmente via Internet. Como foi explicado acima, a WWW funciona não apenas como objeto do estudo, mas também como fonte generosa de Informação, no que se refere ao tema desta pesquisa.

- Tentamos nos ater, o máximo possível, às fontes primárias, evitando citações de citações. Mas como existem vários textos inéditos no Brasil (como se explicou acima), eventualmente foi preciso recorrer a fontes secundárias.

b) Quanto ao enfoque da pesquisa:

Inevitavelmente, certos aspectos relacionados ao tema geral da pesquisa deixarão de ser abordados, seja por limitação de tempo e espaço, seja por fugirem ao objetivo central da pesquisa:

- A questão legal da propriedade intelectual/direitos autorais.

- A questão ecológica envolvida com a substituição de papel por publicações eletrônicas.

- A viabilidade tecnológica de, num futuro próximo, surgirem (ou não) computadores portáteis, leves e pequenos o suficiente para serem lidos confortavelmente no ônibus, na praia, na cama, na banheira, etc, substituindo o objeto livro.

III - POSSIBILIDADES E DESAFIOS PROPORCIONADOS PELA PUBLICAÇÃO ELETRÔNICA

"Search, dorít surf"
(slogan do Netfirst - serviço de busca
eletrônica do OCLC na WWW)

3.1 - Recursos disponibilizados pela publicação eletrônica e sua contribuição para textos informativos, não-literários

Desde o surgimento da publicação eletrônica (em disquetes, CD-ROMs e, mais recentemente, através da Internet), pesquisadores ligados à Ciência da Informação e à Comunicação vêm apontando uma série de vantagens que esta forma de publicação traria, em comparação com a impressa. Sqa por razões econômicas, científicas, ou práticas, os recursos disponibilizados pelo meio digital abrem um leque de novas perspectivas para os textos informativos e referenciais. Entre elas, podemos destacar:

a - Capacidade de reunir mais dados em um único exemplar.

Um único CD-ROM comporta, em megabytes, o equivalente a centenas de milhares de páginas de texto. Isto traz grandes vantagens, por exemplo, para obras que contenham um número elevado de páginas, ou que contenham muitas imagens. Segundo ROBIN (WWW, 11), a produção de um livro de mil páginas, em tiragens de até 1000 exemplares, pode chegar (nos Estados Unidos) a \$14,00 por cópia, enquanto cada CD pode custar sete vezes menos.

Na World Wide Web, a vantagem é ainda maior, visto que os textos não estão sujeitos, teoricamente, a nenhuma limitação de tamanho.

Periódicos acadêmicos, enciclopédias, obras de referência em geral têm muito a ganhar com a nova forma de publicação. Em tese, estas obras podem ter quantas páginas forem necessárias ou convenientes, permitindo a publicação de artigos relevantes que não caberiam na publicação impressa.

Nos periódicos científicos, o limite ao número de páginas que podem ser publicadas com viabilidade financeira (COLLINS e BERGE, 1994) implica a não publicação de artigos que poderiam trazer informações novas e relevantes.



c - Grande facilidade de alteração e atualização do conteúdo.

As obras de referência ganham muito com a possibilidade da alteração, incluindo dados mais completos, mais atualizados ou mesmo retificados.

Isto é mais visível no caso das publicações via WWW. Um mapa rodoviário, por exemplo, pode incluir automaticamente uma estrada recém-construída, ou indicar o bloqueio de um túnel, a queda de uma ponte. A tabela de resultados de um campeonato esportivo pode ser atualizada em poucos segundos, após cada rodada, e consultada em tempo real.

No caso de uma publicação científica, a eventual publicação equivocada do resultado de uma pesquisa pode ser consertada tão logo se verifique o engano. Na imprensa, seria necessário esperar a próxima edição para publicar uma errata.

O CD-Rom, por enquanto, constitui uma exceção: como o próprio nome indica, Compact Disc - Read Only Memory, ele permite apenas a leitura, e não a alteração de seu conteúdo. Assim, as mudanças também requerem uma nova edição, ou tiragem. Mas vale lembrar que já se encontram no mercado os primeiros CDs Multisession, que são regraváveis.

d - Grande rapidez na publicação

Especialmente no caso da WWW, onde a publicação pode ser praticamente instantânea, descartando toda a etapa de arte-final, fotolito, impressão, acabamento e distribuição necessária no caso das publicações impressas.

A velocidade tem um particular interesse para os veículos noticiosos e para os periódicos acadêmicos, onde o caráter de "novidade" é essencial. Tradicionalmente, os artigos acadêmicos chegam ao conhecimento do público alvo por outros meios, antes de sua efetiva publicação em papel (BRAKEL, 1995).

e - Grande facilidade da distribuição.

Na WWW, a publicação e a distribuição se confundem. Isto soluciona boa parte dos problemas enfrentados pelas publicações acadêmicas e de referência,

cujos principais gargalos costumam ser a distribuição para localidades distantes. Distâncias espaciais e temporais perdem a relevância com o advento da WWW.

Além disso, a WWW é bastante útil para obras que tratem de assuntos muito específicos (e que, portanto, têm um público-alvo limitado e exigem tiragens pequenas). BRAKEL (1995) lembra que a tendência mundial de especialização científica faz com que haja atualmente um número excessivo de periódicos, cada qual com um número muito limitado de leitores-alvo.

Este problema de tiragens pequenas, implicando em preços elevados, tende a desaparecer no meio digital, onde inexistem a noção de tiragem: em tese, uma cópia ou cem mil cópias representam custos iguais para quem publica.

f - Maior interatividade entre o autor e o leitor.

A WWW, especialmente, não apenas facilita, como incentiva a resposta, o *feedback*. No caso de jornais e revistas da grande imprensa, isto permite, por exemplo, a realização de fóruns de debate entre leitores e jornalistas, ou entre os próprios leitores, trazendo de forma ágil e dinâmica os pontos de vista, preferências e interesses do público.

No caso dos periódicos acadêmicos, também se constitui em uma grande vantagem. Os autores e leitores dos periódicos impressos não possuem veículos para a resposta, ou para a interação imediata. Neste ponto, está uma das maiores vantagens do *electronic-journal*. O ambiente eletrônico não apenas facilita, como incentiva o *feedback*, a interação entre autores e leitores.

Na pesquisa de Schauder, citada anteriormente, 69% dos acadêmicos entrevistados afirmaram utilizar recursos eletrônicos (computador e fax) para obter opiniões e sugestões de colegas, com relação a seus artigos.

Além disso, são comuns demoras de mais um ano desde o momento em que um artigo é enviado até a data de sua publicação, e demoras ainda maiores até que haja resposta ao artigo. Para complicar a situação, os comentários de leitores sobre os artigos das edições anteriores (geralmente na seção "Cartas para o Editor") competem por espaço com o material produzido mais recentemente

por outros pesquisadores e, freqüentemente, acabam por não ser publicados.

Na publicação eletrônica, as respostas a cada artigo podem ser "linkadas" ao artigo original, em vez de publicadas em um volume posterior. Deste modo aumenta a capacidade de se construir conhecimento de maneira colaborativa, um dos pilares da pesquisa acadêmica (COLLINS e BERGE, 1994).

Na ilustração abaixo, vemos a revista eletrônica "Doce de Letra", dedicada aos assuntos ligados à literatura infanto-juvenil. Duas seções da publicação tiram proveito desta característica (*ver setas vermelhas*). Na seção "Cartas", o leitor comenta artigos publicados pela revista e na seção "SOS Leitor", um leitor pode ajudar o outro a resolver dúvidas ligadas à literatura infantil, a questões pedagógicas ou ainda dúvidas ligadas à infância, em geral. Ao criar links que levam da revista ao endereço eletrônico do leitor, a "Doce de Letra" incentiva o diálogo direto entre seus leitores.

oation: | <http://www.docedeletra.com.br>

revista sobre literatara infanto-juvenil brazierian ciiiMren'3 literature revie

Eita jsigiia «drôta o monitoria» resolução k 660 x 600 fixeis c 256 cor«

LHTEEVSTA

Minas Mundi no Vale do Mutuca

É uma entrevista? Uma exposição virtual?

DL

inaugura

com

bits e

pinceladas

a

reflexão

ilustrada

de Angela Lago.

l/ersioGEfrtnçais e

EHTREUHMAS

Volta ao mundo

Celso Sisto

comenta e

avalia alguns

dos melhores

Leia as

EHTREVTSTAS

com

Grazúla B. Hetzel

Laura Sanironi

Graça Lima

Luiz Antonio Aguiar

PREMIADOS

Jabuti 98

Confira os ilustradores e

autores de LIJ premiados

finalíssima da Câmara

Brasileira do Livro.

LIVRO;

Últimos lamcamfiTitos

Rosa Amanda Strausz,

Celso Sisto, Ângelo

Machado, Marly Amaillu

Tony sZoe Rõ3S, Cao

Hamburger & Ana Maria

Caia

ATUALIDADE

Fora da Feira

Quem disse que não teve

brasileira em Paris? Veja

eventos que agitaram a

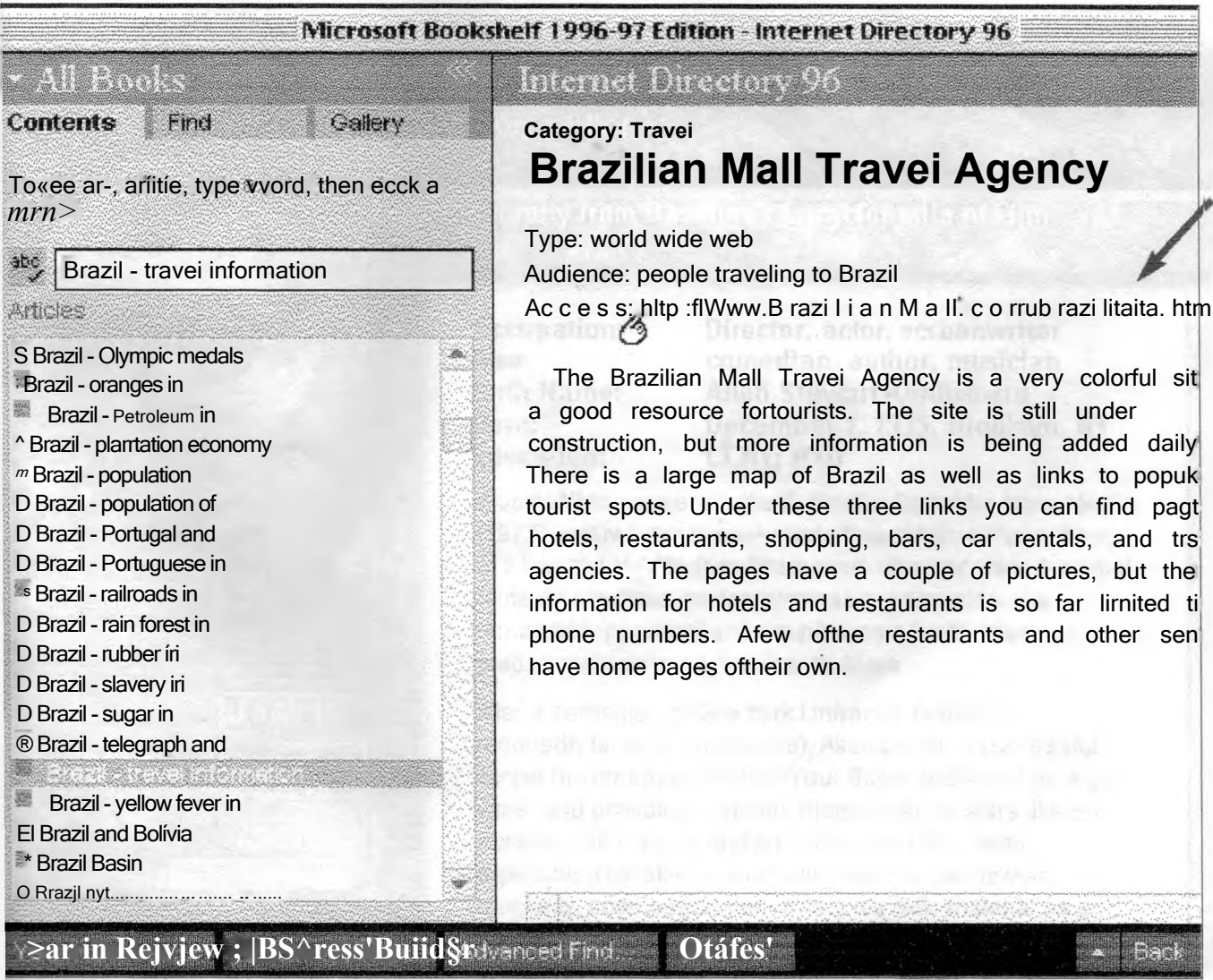
cidade-luz.

Versid&ffifeçaise

g - Uso do hipertexto

No ambiente hipertextual, cada texto pode estar interligado com outros, através dos chamados "links", ou elos. Isto representa uma ótima oportunidade para enciclopédias, dicionários, guias, cuja leitura remete naturalmente a outras fontes de consulta.

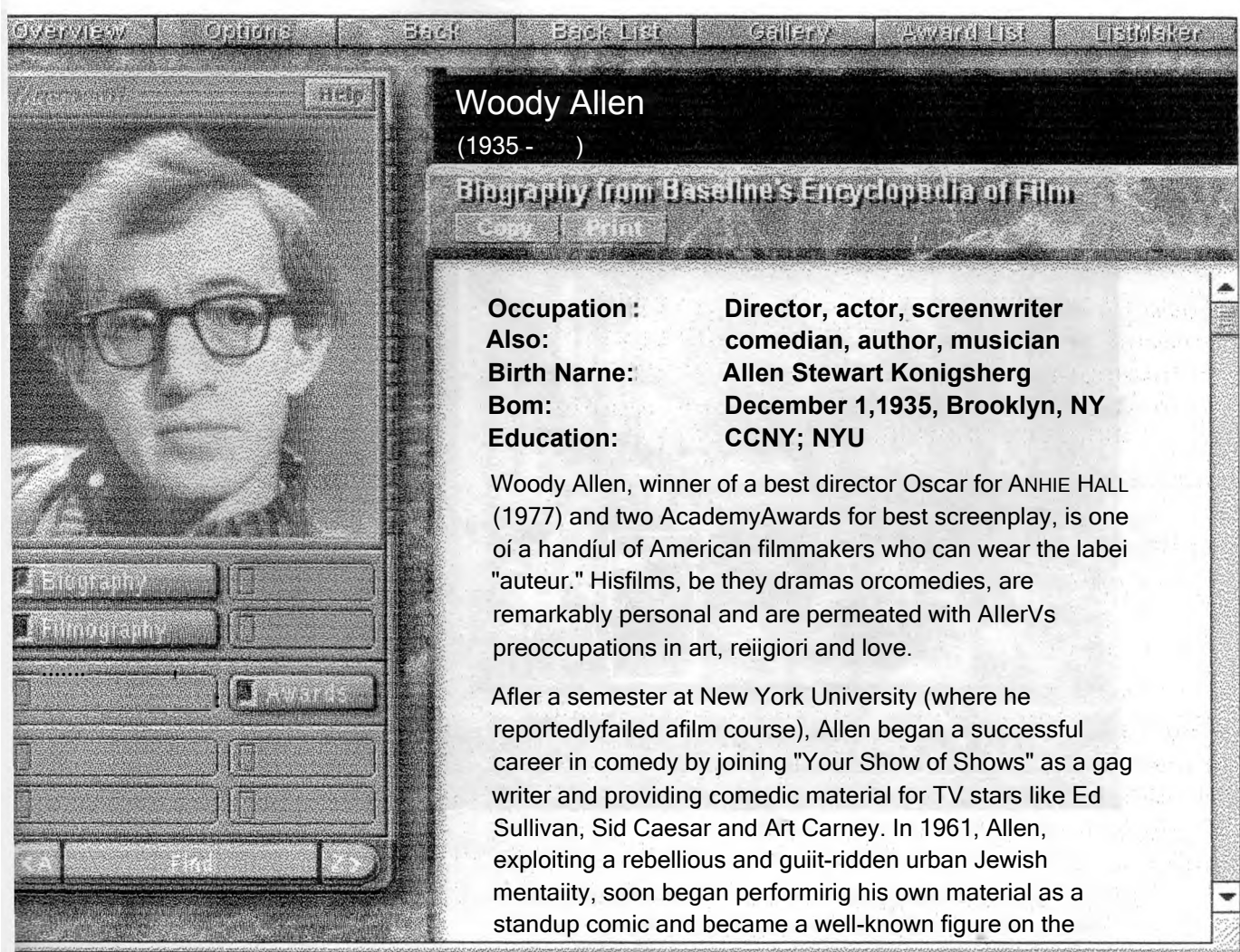
O CD-Rom "Bookshelf" é um bom exemplo de como usar bem esta capacidade: nele estão interligados um dicionário, um thesaurus, um almanaque, uma enciclopédia, um dicionário de citações, um guia cronológico, um diretório de CEPs, um atlas mundial e um diretório da Internet. Através deste último, o leitor pode passar diretamente do CD-Rom para os diversos sites indicados, como podemos ver abaixo (*ver seta*):



h - Uso da não-linearidade

O hipertexto permite o uso de modelos não-lineares de organização de textos. Dessa forma, procura se adaptar às características reticulares da percepção humana (ARAÚJO, 1994). Como no item anterior, trata-se de grande vantagem para as obras de referência e guias, cuja leitura, normalmente, não ocorre de maneira exclusivamente seqüencial.

Na ilustração abaixo vemos o CD-Rom "Cinemanía", que inclui várias informações sobre filmes, resenhas de quatro críticos diferentes, biografias, filmografias, trechos de filmes, diálogos, trilhas sonoras e várias outras opções, que o leitor pode acessar de maneira não-linear, de acordo com seu interesse ou curiosidade, clicando nos diversos "boxes" (overview, options, back, back list, gallery, award list, listmaker, help, find, etc) ou nos textos em azul.

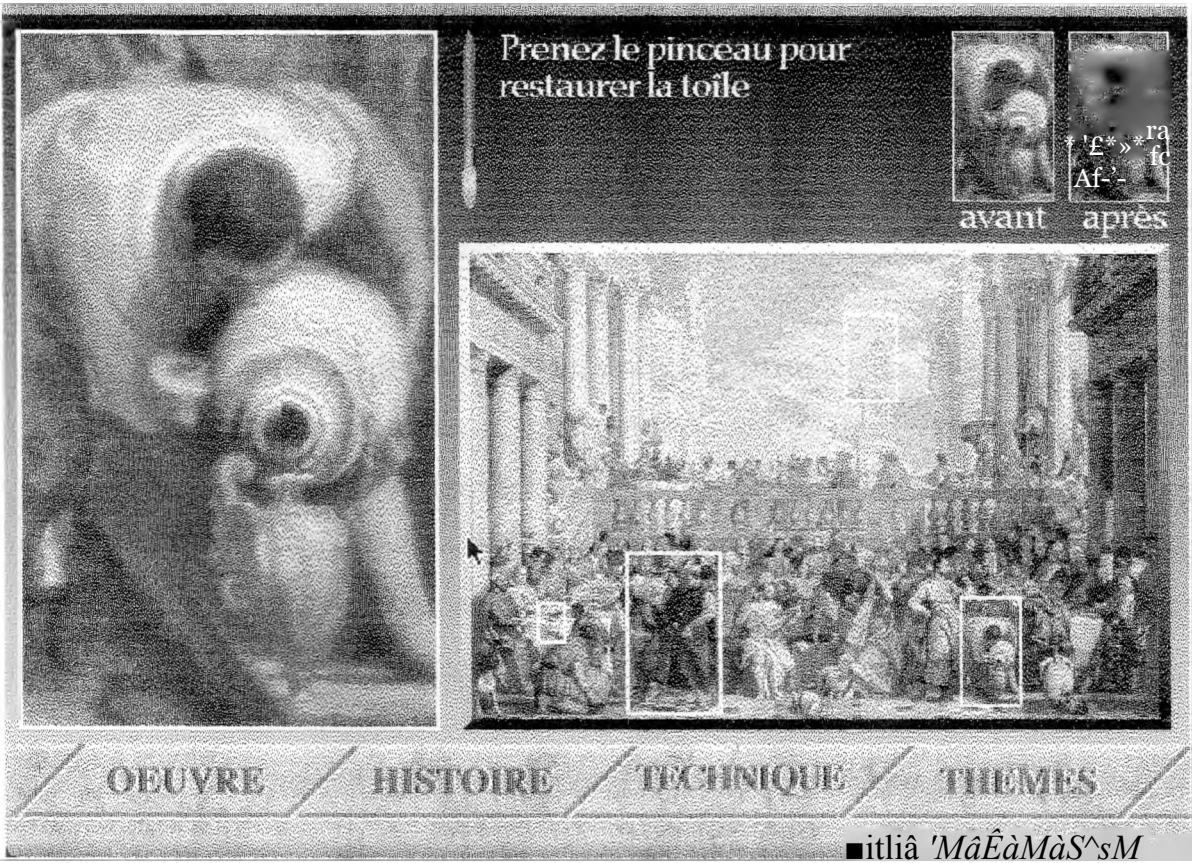


i - Uso da multimídia

O meio digital permite utilizar recursos multimídia, incluindo som, animação, vídeo, imagens em 3D.

As obras teóricas e de referência podem usar estes recursos para ilustrar e enriquecer seus argumentos, análises, descrições. Trata-se de um importante auxílio à didática, na medida em que o autor (ou professor) pode apresentar simulações, reconstituições e reproduções digitais de experiências, fenômenos ou acontecimentos que seriam impossíveis num veículo impresso.

O CD-Rom "Les Noces de Cana", por exemplo, inteiramente dedicado ao estudo do maior quadro exposto no Museu do Louvre, contém música, explicações didáticas gravadas e animações. O leitor pode acompanhar, por exemplo, uma reconstituição do processo de restauração da tela.



3.2 - Recursos disponibilizados pela publicação eletrônica e sua contribuição para obras literárias

Ao analisar os recursos citados acima, surge inevitavelmente uma questão: se o meio digital traz contribuições evidentes para os textos informativos, podemos dizer o mesmo para os textos literários?

Numa primeira análise, a resposta parece ser negativa. A Literatura, tal como a conhecemos até hoje (ou tal como vem sendo escrita e lida até hoje), não encontra vantagens substanciais nas possibilidades abertas pela publicação eletrônica. Vejamos cada item separadamente:

a - A capacidade de reunir uma grande quantidade de dados em um único exemplar afetaria um número ínfimo de obras literárias. Praticamente todas as obras já escritas têm publicação viável em papel. Muito poucas contam com um número muito elevado de páginas, ou requerem mais de um volume. Da mesma forma, não contam, normalmente, com uma quantidade de imagens que prejudique sua publicação em papel.

b - A capacidade de uma recuperação eletrônica de informações rápida e ágil não afeta a obra literária. Quando (e se) desejar reler algum trecho específico, o leitor da Literatura pode folhear tranqüila e eficientemente o livro impresso, já que a velocidade desta busca não vai implicar em vantagens competitivas, em melhor relação custo-benefício, nada deste gênero.

c - A primeira edição de uma obra literária geralmente já traz a versão definitiva da obra. A capacidade de alteração/atualização seria útil em casos muito específicos e marginais, como erros graves de revisão, ou para fins acadêmicos, como o estudo comparativo de versões diferentes de uma mesma obra.

d - A rapidez da publicação não chega a ser uma necessidade da obra literária, pois eventuais atrasos não implicam em qualquer risco de desatualização nem defasagem. Apenas autores ou editoras que adotam uma visão essencialmente mercantilista - e, portanto, menos artística - da Literatura podem considerar como uma vantagem competitiva o fato de publicarem rapidamente, antes de seus "concorrentes", uma obra sobre determinado assunto.

e - No caso da publicação via diskette ou CD-Rom, a distribuição da obra apresenta problemas semelhantes aos enfrentados pelo livro em papel. Já a WWW, por facilitar a distribuição, ou disseminação de uma obra literária, pode trazer um atrativo especial para os autores literários. Por outro lado, implica em novos problemas ligados ao Copyright, ou seja, à propriedade intelectual dos escritos.

f - A maior interatividade entre o autor e o leitor pode ou não interessar ao autor. De qualquer forma, este feedback não é essencial à obra literária, nos moldes em que tem sido feita até o presente.

g - A interligação automática de um texto com outros, por intermédio dos nós e *links* típicos do hipertexto, não apresenta nenhum atrativo particular para a Literatura "convencional". Esta sempre se utilizou de outros recursos para interligar textos: alusões, citações, paráfrases, paródias, pastiches e outras formas de intertextualidade.

h - A possibilidade de leituras não-lineares também não afeta a Literatura, que se caracteriza como uma arte seqüencial, encadeada. As exceções (algumas obras específicas de autores já citados, como Borges, Calvino, Coover, Cortázar, Queneau) servem para confirmar a regra.

i - Da mesma forma, a Literatura impressa não utiliza, evidentemente, recursos como som, animação, vídeo e imagens em 3D, proporcionados pela multimídia.

A análise dos tópicos acima parece confirmar a hipótese inicial de que, entre todos os tipos de publicação impressa, o livro literário é o menos afetado pelas inovações lançadas pela publicação eletrônica, o hipertexto e a multimídia. A grande contribuição que a publicação eletrônica traria à Literatura é a de facilitar a distribuição (item g), mas esta contribuição é justamente a que menos se identifica com a obra propriamente dita, ou seja, com a maneira como ela é tramada, urdida (pelo lado do autor) e fruída (pelo lado do leitor).

Estas constatações significam necessariamente que o escritor de Literatura tem pouco ou nada a ganhar com a possibilidade da escrita e da leitura eletrônica e, mais especificamente, hipertextual?

A nosso ver, a resposta é negativa. Preferimos seguir uma hipótese diferente: o escritor pode, sim, se apropriar dos recursos oferecidos pelo suporte eletrônico. Mas, para fazer bom uso deles, é necessário que ele crie um novo tipo de Literatura, concebida *para* o meio hipertextual. Que, talvez, acabe se configurando na nova forma de arte que estamos chamando aqui de "Hiperliteratura".

Como já dissemos na *Introdução*, o que distingue verdadeiramente uma arte de outra não é o conteúdo das obras, o tema (que pode se repetir nas mais diversas artes), e sim o modo como ela se apresenta, segundo as especificidades e limitações do canal, do suporte utilizado.

Não se trata, portanto, de uma mera mudança da publicação impressa para a publicação digital. Mais do que o suporte propriamente dito, importam os diferentes discursos, formas narrativas, estruturas retóricas que cada uma das tecnologias (texto impresso e hipertexto eletrônico) propiciam e representam.

A partir do novo suporte - o hipertexto eletrônico - o artista vai encontrar as possibilidades e os limites a partir dos quais ele irá construir seu discurso.

Devemos deixar clara, desde agora, a opção pelo termo *discurso*, em vez de *linguagem*. Tomamos como base a argumentação desenvolvida por Arlindo Machado (1993) para explicar por que fala em discurso do vídeo e não linguagem do vídeo. Comparando o vídeo ao cinema, Machado afirma que os dois apresentam formas distintas de comunicação. O vídeo não teria uma *linguagem*, no sentido linguístico do termo, ou seja, um código fechado e composto por uma série de regras. Teria, ao contrário, um *discurso*. Este discurso alia alguns elementos típicos do vídeo a elementos emprestados a outras formas de comunicação / arte, como o cinema, o teatro, a Literatura, o design, etc.

Podemos dizer que, de forma semelhante, a Hiperliteratura também está desenvolvendo (ou tem o potencial para desenvolver) um discurso próprio. Igualmente híbrido, este discurso opera com códigos significantes distintos, emprestados da Literatura, da fotografia, do design, das artes plásticas, do vídeo, do cinema, da arquitetura.

Vale ressaltar que a Hiperliteratura, como é típico de todas as mídias eletrônicas, opera, segundo MACHADO (1992-93: 8-9)

"numa fronteira de intersecção de linguagens, donde a obsolescência de qualquer pretensão de pureza ou de homogeneidade. (...) Tudo, no universo das formas audiovisuais, pode ser descrito em termos de fenômeno cultural, ou seja, como decorrência de um certo estágio de desenvolvimento das técnicas e dos meios de expressão, das pressões de natureza socioeconômica e também das demandas imaginárias, subjetivas, ou, se preferirem, estéticas de uma época ou lugar."

Assim, não podemos esquecer que estamos tratando de um fenômeno cultural, que carrega uma forte carga de subjetividade e uma estreita relação com as condições históricas que o vêem nascer. Os próximos capítulos tentam analisar os principais pontos desta relação.

IV - DESAFIOS CONTEMPORÂNEOS PARA A ARTE LITERÁRIA

*"...um mundo cada vez mais tecnológico e menos filosófico,
mais informado e menos instruído."*

Antônio Callado

"Numa época em que outros media triunfam, dotados de uma velocidade espantosa e de um raio de ação extremamente extenso, arriscando reduzir toda comunicação a uma crosta uniforme e homogênea, a função da literatura é a comunicação entre o que é diverso pelo fato de ser diverso, não embotando, mas antes exaltando a diferença, segundo a vocação própria da linguagem escrita."

Ítalo Calvino

"Os gêneros literários envelhecem, sim, mas nem sempre desaparecem. Às vezes se metamorfoseiam. O romance - Lukács dixit - é o avatar burguês da epopéia antiga.

Por sua vez, o cinema é uma metamorfose dinâmico-visual do romance.

Tudo faz pensar que tanto a prosa de ficção quanto a poesia saberão encontrar novos caminhos quando os atuais se tomarem intransitáveis.

Mas, se isso de fato acontecer, ainda vai demorar muito tempo."

José Paulo Paes

4.1 - Um mundo incapaz de olhar para dentro

Em artigo publicado na *Folha de São Paulo*, comemorando a publicação eletrônica (em CD-Rom) das obras de Jane Austen, Maria ERCÍLIA (1996) argumentou que este recurso seria uma ótima forma de atingir o indivíduo contemporâneo, *"cada vez mais incapaz da literatura, talvez por falta de capacidade de concentrar, de se recolher, de olhar para dentro"*. Vários estudiosos têm feito diagnósticos semelhantes do público deste final de século, descrevendo-o nas seguintes linhas: apressado, impaciente, sem tempo, desatento, hedonista, excessivamente ligado às imagens.

Procuramos evitar a denominação, já bastante proliferada, deste período como "pós-modernidade", visto que o rótulo não é de forma alguma consensual. Antoine COMPAGNON (1996) explica que a imprecisão

se origina, em primeiro lugar, no próprio termo "modernismo", que tem conceitos divergentes, e, em segundo lugar, nas definições paradoxais que o pós-modernismo vem recebendo, tanto em termos conceituais como históricos e geográficos. Assim, é difícil precisar se o pós-modernismo implica numa verdadeira troca de "paradigma", ou (para continuar fiel à terminologia de Thomas Kuhn) se ele seria apenas uma maneira de se tentar enfrentar uma "anomalia", de se reelaborar novos processos, misturar as peças do "quebra-cabeça", sem efetivamente resultar numa "revolução científica". Segundo COMPAGNON (1996: 105)

"o pós-moderno contém um paradoxo flagrante: pretende acabar com o moderno, mas, ao romper com ele, reproduz a operação moderna por excelência: a ruptura. (...) Encarnando uma contradição nos termos, é o último avatar da modernidade? Ou representa uma verdadeira mudança: a saída do moderno? Não é ele uma novidade em relação ao moderno e, como tal, sempre inserido na lógica da inovação? Ou consegue 'a dissolução da categoria do novo? Acaba com os dogmas do progresso e do desenvolvimento? Isso é pedir muito, e, na França, o pós-moderno suscita mais ceticismo porque não fomos nós que o inventamos, ao passo que nos consideramos pais tanto da modernidade e da vanguarda, quanto dos direitos humanos."

O inglês David HARVEY (1992:47), mesmo sendo adepto do termo e o utilizando no título de sua obra mais conhecida, apresenta indagações semelhantes às do francês:

"O pós-modernismo representa uma ruptura radical com o modernismo ou é apenas uma revolta no interior deste último contra certa forma de 'alto modernismo' representada, digamos, na arquitetura de Mies van der Rohe e nas superfícies vazias da pintura expressionista abstrata minimalista? Será o pós-modernismo um estilo (caso em que podemos razoavelmente apontar como seus precursores o dadaísmo, Nietzsche ou mesmo as Confissões de Santo Agostinho, no século IV) ou devemos vê-lo estritamente como um conceito periodizador (caso no qual debatemos se ele surgiu nos anos 50, 60 ou 70?). Terá ele um potencial revolucionário em virtude de sua oposição a todas as formas de metanarrativa (incluindo o marxismo, o freudismo e

todas as modalidades de razão iluminista) e da sua estreita atenção a "outros mundos" e "outras vozes" que há muito estavam silenciados (mulheres, gays, negros, povos colonizados)? Ou não passa da comercialização e domesticação do modernismo e de uma redução das aspirações já prejudicadas deste a um ecletismo de mercado "vale tudo", marcado pelo laissez-faire? "

Não cabe, portanto, discutir aqui a propriedade do rótulo "pós-moderno", mas reconhecer que este fim de século (especialmente com a explosão da Internet, da comunicação eletrônica, do hipertexto e das comunidades virtuais) está experimentando um momento sócio-cultural particular. Como lembra HUYSSSENS (1984: 52), não precisamos enxergar uma mudança global de paradigma nas ordens cultural, social e econômica para admitir a transformação: *"a natureza e a profundidade dessa transformação são discutíveis, mas transformação ela é."*

Mais importante para nossos propósitos é sublinhar alguns sintomas apontados tanto pelos adeptos quanto pelos críticos do termo "pós-moderno", sintomas que, como vimos no início deste capítulo, estão ligados à fragmentação, à indecisão, à pressa e à profusão de imagens. Boa parte deles vem sendo creditada a um fenômeno chamado "compressão do espaço-tempo" enfrentada por nossa sociedade. HARVEY (1992: 219) explica este fenômeno:

"À medida que o espaço parece encolher numa 'aldeia global' de telecomunicações e numa 'espaçonave terra' de interdependências ecológicas e econômicas - para usar apenas duas imagens conhecidas e corriqueiras - e que os horizontes temporais se reduzem a um ponto em que só existe o presente (o mundo do esquizofrênico), temos de aprender a lidar com um avassalador sentido de compressão dos nossos mundos espacial e temporal"

Até o modernismo predominavam, segundo HARVEY (1992: 248), os projetos para o futuro. Predominava a especulação sobre o "vir-a-ser", o que correspondia a uma aniquilação do espaço pelo tempo.

"O modernismo, visto como um todo, explorou numa variedade de maneiras a dialética de lugar versus espaço, presente versus passado. Celebrando a universalidade e a

queda de barreiras espaciais, ele também explorou novos sentidos do espaço e do lugar de formas que reforçavam tacitamente a identidade local. "

Na sociedade contemporânea, ao contrário, haveria uma tendência a privilegiar não mais o futuro, o "vir-a-ser", mas o "ser", o presente. Encontramos exemplos disso, por exemplo, quando Lyotard fala dos "determinismos locais", Fish fala das "comunidades interpretativas" e Foucault fala das "heterotopias". Seriam formas que a sociedade elabora para encontrar respostas às novas significações de espaço e tempo.

A compressão tempo-espaço se reflete, segundo Harvey, nos diversos setores da sociedade. Na esfera econômica, por exemplo, ela significou a transição do Fordismo para a acumulação flexível (especialmente após a crise do lastro do dólar, no início da década de 70), resultando no surgimento de novas formas organizacionais, como a desintegração vertical, a transferência de sede das empresas e o sistema just-in-time, que reduz os custos com estocagem. Surgiram também novas tecnologias produtivas, acarretando, entre outras coisas, a produção em pequenos lotes e a aceleração do tempo de giro na produção.

Paralelamente, a sociedade assiste a acelerações nos processos de troca de mercadoria, dinheiro e informação - o cartão de crédito e o banco 24 horas são exemplos disso. O consumo é deslocado preferencialmente dos bens para os serviços, que, por serem mais efêmeros e menos acumuláveis, permitem um fluxo maior e mais constante de trocas. Ainda que a análise de Harvey não alcance a Internet, é fácil perceber como a "supervia da informação" leva o processo um passo adiante, ao criar uma espécie de consumo virtual (tanto de produtos quanto de informações).

Fausto COLOMBO (1991) denomina este processo de "cancelamento de distâncias". A TV já possuía um papel primordial neste processo, com suas transmissões via satélite de qualquer parte do planeta (e mesmo de Marte!), especialmente depois que a CNN se fez presente em praticamente todos os países do mundo. Mas no caso da Internet o termo se aplica ainda melhor: trata-se de um imenso repositório de imagens (incluindo textos, sons e animações), desvinculada dos contextos e condições de sua criação, e

permanentemente disponíveis a "navegantes" de todo o mundo. Os usuários não mais se deslocam fisicamente no espaço em busca da informação; pelo contrário, ela é que se desloca até ele.

A sensação de "não termos tempo a perder" parece encontrar eco no mundo informatizado, que, por exemplo, permite ao usuário de uma biblioteca, ou de um arquivo, chegar o mais rápido possível ao que "realmente importa". COLOMBO (1991: 25) lembra que, quando se usa o banco de dados (e, podemos acrescentar, o hipertexto),

"é o computador que percorre - muito mais rapidamente do que seria possível a qualquer usuário - todo o itinerário necessário, dando uma ilusão de simultaneidade entre o ato de procurar e o ato de encontrar a informação"

Esta nova condição implica em maior volatilidade e efemeridade: não só os produtos e as modas, como também os conceitos, os valores e mesmo as ideologias, tudo dura menos. Produtos e serviços buscam cada vez mais a rapidez, a instantaneidade, como se não quisessem deixar tempo para o consumidor repensar, ou desistir da compra, e ao mesmo tempo tentando proporcionar-lhe o prazer e a satisfação rápida, imediata. É o caso das cadeias de fast-food, das máquinas de foto instantânea e dos vários serviços rápidos.

De braços dados com a instantaneidade, vem a descartabilidade. A obsolescência rápida não é apenas uma característica, é um pressuposto, faz parte do planejamento do sistema. Os produtos e serviços precisam ser logo consumidos e substituídos por outros. Segundo Harvey, isto acaba acarretando na obsolescência das próprias pessoas (cada um com seus 15 minutos de fama⁴), de suas idéias e valores.

O próprio trabalho se torna transitório, como comprova a popularidade do novo conceito de "empregabilidade", tão em voga na mídia contemporânea. Para ser considerado empregável, o trabalhador não deve

⁴ - Andy Warhol, um dos maiores nomes da "pop-art" - movimento de vanguarda artística que teve seu auge nos anos 60 - ironizava a busca voraz pela fama, vaticinando que, no futuro, cada pessoa teria direito a 15 minutos de fama, sendo imediatamente substituída por outro famoso instantâneo.

estar apto a desempenhar somente um tipo de atividade durante toda sua carreira. Pelo contrário, precisa estar preparado para se adaptar a novas exigências e novos tipos de trabalho, pois enfrentará, durante sua "vida útil" de trabalhador, um ou mais surtos de habilitação e desabilitação.

A "compressão" comporta, ainda, um paradoxo interessante. Por um lado, os avanços tecnológicos permitem que o homem realize suas viagens em menos tempo, que produza mais em menos horas de trabalho, que tenha uma expectativa maior de vida, que alcance lugares inatingíveis para seus ancestrais, que se comunique em segundos com cidades localizadas do outro lado do planeta. Por outro lado, a sociedade engendrada por estes mesmos avanços - espeladamente no espaço urbano - tende à ansiedade e à pressa. GIANETTI (1998: 9) descreve com precisão tal sentimento, quando sugere que a conseqüência lógica do progresso

"deveria ser uma sensação de alívio, uma atitude mais pródiga e generosa no uso do tempo - mais tempo para os amigos e relações pessoais densas de afeto e espiritualidade; mais tempo para ler os clássicos e estreantes; mais tempo para conviver com os filhos e os idosos; mais tempo para o exercício responsável da cidadania e irrefletido da boêmia (...) Na prática, porém, por tudo o que sinto, ouço e observo ao meu redor, o efeito tem sido exatamente o oposto. A vivência subjetiva de pressa e escassez é o avesso dos nossos ganhos objetivos. Vivemos numa maré montante de ansiedade frente ao fluxo inexorável do tempo e tomados pela sensação opressiva de que estamos sempre perdendo alguma coisa importante que nos escapa. Corremos cada vez mais depressa rumo a lugar algum."

No campo das práticas estéticas e culturais, as alterações na percepção do tempo e do espaço se refletem de modo particular. HARVEY (1992: 293) lembra que isto ocorre porque este campo envolve *"a construção de representações e artefatos espaciais a partir do fluxo da experiência humana. Elas sempre servem de intermediário entre o Ser e o Vir-a-Ser"*.

Mais especificamente no campo da comunicação e da produção cultural, vemos que a mídia oferece à população um excesso de apelos e estímulos sensoriais: a publicidade invade todos os locais possíveis (placas

de rua, folhetos, cartazes, outdoors, estampas e etiquetas nas roupas), a televisão oferece centenas de canais, a Internet acessa milhões de sites. O excesso de Informações (ou de fontes de Informação), a avalanche de estímulos e a incessante substituição de valores cria uma sociedade mais fragmentada, onde os consensos se tomam cada vez mais difíceis e onde não se consegue obter um sentido firme de continuidade.

Nas artes, espelhando todas as características citadas acima, predominam a busca de efeito rápido, a performance, o happening, a fragmentação, o reaproveitamento, a repetição, o pastiche, o simulacro.

Vale ressaltar que essas características não são encaradas necessariamente de maneira negativa. Vários pensadores alegam que o vigor da arte contemporânea está justamente neste descompromisso - em contraste com a seriedade moderna, sempre em busca daquilo que dura, que é novo, e que encerra uma totalidade.

Renato ORTIZ (1994: 80) argumenta que a proliferação de objetos e imagens cuja composição resulta de uma combinação - menos ou mais aleatória - de pedaços amealhados pelo planeta acontece de acordo com necessidades e anseios do presente. Uma vez minadas as noções de espaço-tempo, segue-se um processo de desterritorialização da cultura, que está na base *"da formação de uma cultura internacional popular cujo fulcro é o mercado consumidor. Projetando-se para além das fronteiras nacionais, a cultura caracteriza uma sociedade global de consumo"*. Esta "memória internacional popular" insere no imaginário contemporâneo imagens e vestígios comuns a todo o mundo, como *t-shirts*, *rock & roll*, heróis de quadrinhos e marcas como Nike, Coca-Cola, Disney. Mas a cultura mundializada - Ortiz não gosta do termo globalizada - não implica, necessariamente, no aniquilamento das outras manifestações culturais: pelo contrário, ela se alimenta dessas manifestações.

Ítalo CALVINO (1990), por sua vez, chama atenção para o fato de que a arte do próximo milênio tem grande potencial de criação e encantamento, mas somente na medida em que ela não sucumbir ao excesso de imagens pré-fabricadas que povoam a mídia e o cotidiano.

"Vivemos sob uma chuva ininterrupta de imagens; os media todo-poderosos não fazem outra coisa senão transformar o mundo em imagens, multiplicando-o numa fantasmagoria de jogos de espelhos - imagens que em grande parte são destituídas da necessidade interna que deveria caracterizar toda imagem, como forma e como significado, como força de impor-se à atenção, como riqueza de significados possíveis." (1990:73)

Para escapar da sensação de estranheza, gratuidade e falta de consistência, a arte deve

"reciclar as imagens usadas, inserindo-as num contexto novo que lhes mude o significado (...), utilizar de modo irônico o imaginário dos meios de comunicação (...), introduzir o gosto do maravilhoso, herdado da tradição literária, em mecanismos narrativos que lhe acentuem o poder de estranhamento." (idem: 111)

HARVEY (1992: 315-16) também vislumbra esta possibilidade, sugerindo que, quando o artista consegue escapar do estereótipo simplista, do paroquialismo e do sectarismo, surgem obras capazes de produzir imagens vigorosas, situadas em um nicho intermediário

"que recusa a grande narrativa, mas nem por isso deixa de cultivar a possibilidade de uma ação limitada, (...) que acentua a comunidade e a localidade, as resistências locais e regionais, os movimentos sociais, o respeito pela alteridade. Trata-se de uma tentativa de extrair ao menos um mundo apreensível da infinidade de mundos possíveis que nos são mostrados diariamente na tela da televisão."

Mas, com um olhar sempre cético, Harvey desconfia que a tendência predominante é mesmo a que aposta na rapidez, instantaneidade e superficialidade das produções artísticas - nessa sensação de que tudo deve ser fruído rapidamente como se não houvesse futuro caracterizando um dos principais sintomas da "esquizofrenia" do mundo contemporâneo.

Uma esquizofrenia que não é fenômeno recente, mas que hoje se torna absolutamente dominante⁵.

Bergson - a quem Harvey chama de "*o grande teórico do vir-a-ser, do tempo como fluxo*" - já criticava, no início do século, os indivíduos que se prendem demasiadamente ao presente e repudiam o que existe de memória e reflexão sobre o passado, como se fossem autômatos conscientes. "*Viver no presente puro, responder a uma excitação através de uma reação imediata que a prolonga, é próprio de um animal inferior; o homem que assim procede é um impulsivo.*" BERGSON (1990: 126)

⁵ - Giles Deleuze e Félix Guattari afirmam que o mundo vivência "um processo esquizo, de decodificação e desterritorialização, que só a atividade revolucionária impede de virar produção de esquizofrenia."

DELEUZE, Giles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 36.

4.2 A Literatura (eternamente) em crise

Diante do novo panorama, todas as atividades - do trabalho cotidiano até a arte e a filosofia - são forçadas a se repensarem. No caso específico da arte literária, ela se vê diante de uma série de obstáculos que levam muitos a decretarem sua atual "crise".

Antes de mais nada, vale abrir um parêntese para destacar que o diagnóstico de "crise" tem um componente fortemente mercadológico. Umberto ECO (1984: 149) lembra que o termo "crise" tem presença constante na indústria editorial (e, conseqüentemente, no mercado de palestras) e com relação aos mais variados objetos e conceitos - crise da religião, da ciência, da razão, do marxismo, do freudismo, da representação, do signo, da ética, da história, etc⁶. *"O uso indiscriminado do conceito de crise é um caso de sestro editorial. A crise vende bem."* Fim do parêntese.

É inegável que a Literatura já enfrentou diversos momentos crônicos e mortes anunciadas - o que equivaleria a dizer que ela vive eternamente "em crise". Também é inquestionável que ela sempre demonstrou dinamismo suficiente para se transformar diante das circunstâncias históricas e sociais - o que se refletiu no surgimento de inúmeros gêneros, estilos, correntes e movimentos.

Mas, mesmo levando tudo isto em consideração, não podemos negar que o momento atual parece ser particularmente delicado para a Literatura. Afinal, trata-se de uma arte da palavra em um mundo que cada dia valoriza mais as imagens. Uma arte de fruição individual e solitária num mundo que exige interação e privilegia espetáculos para o grande público. Uma arte onde o fruidor - o leitor - estabelece, senão o ritmo da narrativa, pelo menos o ritmo da leitura, e que agora se vê diante de um mundo que não

⁶- O crítico americano Neil Postman se aproveitou desta "moda" para lançar a obra "O fim da educação", onde, ironicamente, analisa o fim (finalidade) da educação, voltando-se justamente contra os que diagnosticam o fim (término) da educação. Já Frands Fukuyama, que alardeou o "fim da história", não demorou uma década para retratar-se e declarar que "a história recomeçou".

oferece tempo livre ao leitor ou, quando oferece, já determina o ritmo em que ele fruirá das experiências estéticas.

Entre todas as artes, o romance é, talvez, o que encontra os maiores desafios neste novo contexto. Considerado freqüentemente como o "*avatar da epopéia antiga*"⁷, o romance é um fenômeno eminentemente moderno, que surgiu e se fortaleceu paralelamente com o iluminismo, com o pensamento cartesiano, o radonalismo, a lógica dedutiva, a objetividade, a argumentação encadeada e linear, com princípio, meio e fim, as teorias totalizantes (como, por exemplo, o positivismo e o materialismo histórico). O discurso literário, essencialmente linear, ordenado e totalizante, corporificou em grande parte este pensamento moderno.

Além disso, o romance está ligado às idéias de individualismo, criatividade, gênio pessoal, conceitos que espelham o projeto do Iluminismo. Como explicam WALTY e CURY (1996: 21), até o século XVII, o autor não tinha destaque na capa do livro. Seu nome tinha o mesmo peso do nome do livreiro e do patrono (a quem se dedicava o livro).

"Com a ascensão da burguesia, consolida-se a figura do autor enquanto indivíduo, passando seu nome a figurar no lugar mais importante da capa e a dirigir, de uma certa forma, a leitura de seu texto. O Romantismo, por exemplo, considera-o a figura central da escrita, conferindo-lhe o toque de gênio que o individualiza como criador."

A Literatura teria atingido seu auge no final do século XIX e início do século XX, época em que ocupou um lugar central na produção artística, detendo praticamente o monopólio da narração.

Se o pensamento moderno começa a ser posto em xeque no século passado, é em nosso século que a Literatura passa a enfrentar críticas mais severas - especialmente de ser uma arte lenta e elitizada - e uma "concorrência" mais forte: a narração penetra no cinema, no rádio, na televisão e agora, finalmente, procura seu lugar na Internet.

⁷ - Segundo José Paulo Paes (1997:5), concordando com Lukács.

Em texto escrito na década de 30, Walter BENJAMIN (1983: 62) já questionava a própria validade de se continuar contando histórias. Este ato estaria chegando ao fim *“porque o lado épico da verdade - a sabedoria - está desaparecendo”*.

Theodor ADORNO (1983: 267), também oriundo da Escola de Frankfurt - porém mais pessimista do que Benjamin - acredita que o ato de narrar perde o sentido em nosso tempo (ele escrevia em 1958), deixando o romance em posição delicada:

"No seu início está a experiência do mundo desencantado no Dom Quixote, e o domínio artístico da mera existência continuou sendo seu elemento. O realismo era-lhe imanente; mesmo os romances que pelo assunto eram fantásticos tratavam de apresentar seu conteúdo de tal maneira que disso resultasse a sugestão do real. Este procedimento tornou-se problemático no curso de uma evolução que remonta ao século passado e hoje se vê acelerada ao máximo. Visto do ponto de vista do narrador, o fenômeno se deu por causa do subjetivismo, que não admite mais a matéria intransformada, e com isso solapa o mandamento épico da objectualidade (...) Do ponto de vista da coisa as dificuldades não são menores. Do mesmo modo que a fotografia tirou da pintura muitas de suas tarefas tradicionais, a reportagem e os meios da indústria cultural - sobretudo o cinema — subtraíram muito ao romance."

Também partindo do que denomina a "herança depreciada de Cervantes", Milan KUNDERA (1988) chega a uma conclusão mais utópica quanto ao futuro do romance: ele pode sobreviver - mais, ele precisa sobreviver - para cumprir suas promessas ainda não satisfeitas, atendendo a quatro grandes apelos. Em primeiro lugar, o *apelo da diversão*, encontrado no século XVIII em "Tristram Shandy", de Sterne e "Jacques, o Fatalista", de Diderot, que Kundera considera dois "cumes da leveza" dificilmente equiparados, já que os romances posteriores tenderam a se encadear *"pelo imperativo da verossimilhança, pelo cenário realista, pelo rigor da cronologia"*. (1988: 19).

Em seguida, o *apelo do sonho*, anunciado por Kafka, que conseguiu fundir o sonho e o real, melhor do que seus seguidores, como os

surrealistas: *"essa enorme descoberta é menos o acabamento de uma evolução que uma abertura inesperada que faz saber que o romance é o lugar onde a imaginação pode explodir como num sonho"*(idem).

Também o *apelo do pensamento*: a possibilidade de o romancista usar a inteligência não como desculpa para inserir "filosóficos" na narrativa, mas sim para criar uma tessitura onde os meios racionais e irracionais, narrativos e meditativos, se reúnam para evidenciar a insustentável leveza do ser humano, fazendo do romance *"a suprema síntese intelectual."*

Finalmente, o *apelo do tempo*, ou seja, a possibilidade de alcançar os tempos coletivos, entrelaçar várias épocas históricas, como tentaram, por exemplo, Aragón e Fuentes.

Munido de (pelo menos) quatro armas poderosas, o romance tem a difícil tarefa de enfrentar *"um mundo que não é mais o seu"*, onde o principal adversário (e nisto Kundera e Adorno se aproximam) é a diluição imposta pela mídia:

"O romance se encontra cada vez mais nas mãos da mídia; esta, sendo agente de unificação da história planetária, amplifica e canaliza o processo de redução; distribui no mundo inteiro as mesmas simplificações e clichês suscetíveis de serem aceitos pelo maior número, por todos pela humanidade inteira. (...) Esse espírito comum da mídia, disssimulado sob a diversidade política, é o espírito do nosso tempo." (KUNDERA, 1988: 21)

O espírito do romance, ao contrário, exala complexidade, contradições, evita sínteses falsas e apressadas. Ao mesmo tempo, é também o espírito da continuidade:

"cada obra é a resposta às obras precedentes, cada obra contém toda a experiência anterior do romance. Entretanto, o espírito de nosso tempo está fixado sobre a atualidade que é tão expansiva, tão ampla, que repele o passado de nosso horizonte e reduz o tempo ao único segundo presente. Incluído neste sistema, o romance não é mais obra (coisa destinada a durar, a unir o passado ao futuro), mas acontecimento da atualidade com outro acontecimento, u m gesto sem amanhã." (idem, 22)

É difícil, portanto, ignorar os obstáculos que a Literatura enfrenta para se adaptar a uma realidade onde o objeto artístico é transformado cada vez mais em mercadoria, parte de uma Indústria Cultural, e destinada a um público consumidor. Como explica SANGUINETT1 (1990: 262), a noção de público não é mais a noção romântica e burguesa que prevaleceu até o século passado. O escritor enfrenta a necessidade de *conquistar* um público indefinido - seja menos ou mais amplo -, que na verdade se constitui em um *mercado* consumidor.

"Quando se fala de comunicação estética, é preciso descerrar o sentido verdadeiro de uma noção que sublima, no sentido freudiano da palavra, a comunicação, no nível econômico, entre o produtor e o consumidor estético, ou seja, entre o escritor e o público, ou seja ainda, entre o escritor e o mercado. (...) O momento histórico, patético - subtrair-se às leis do mercado - e o momento cínico - triunfar sobre o concorrente no mercado - muitas vezes suscetíveis de serem distinguidos cronológica, psicológica e talvez mesmo esteticamente, do ponto de vista histórico na verdade se confundem num só e mesmo instante, pois, estrutural e objetivamente, são a mesma coisa."

Desde que Benjamin analisou as influências da reprodutibilidade técnica sobre a obra de arte, não se pode mais encarar os produtos artísticos com um olhar purista. A cópia, outrora um exercício de aprimoramento técnico do artista, muda de figura a partir do desenvolvimento das técnicas de reprodução. Com isso, a obra reproduzida perde sua autenticidade, seu "hic et nunc", especialmente quando a reprodução não é feita pelas mãos de um artista, mas sim por uma máquina. BENJAMIN (1983: 07) cita dois motivos para este fenômeno:

"De um lado, a reprodução técnica está mais independente do original. No caso da fotografia, é capaz de ressaltar aspectos do original que escapam ao olho e são apenas passíveis de serem apreendidos por uma objetiva que se desloque livremente a fim de obter diversos ângulos de visão; (...) ao mesmo tempo, a técnica pode levar a reprodução de situações onde o próprio original jamais seria encontrado. Sob a forma de uma fotografia ou de disco, permite sobretudo a maior aproximação da obra ao

espectador ou ao ouvinte. (...) Pode ser que as novas condições assim criadas pelas técnicas de reprodução, em paralelo, deixem intacto o conteúdo da obra de arte; mas, de qualquer maneira, desvalorizam seu hic et nunc."

É importante lembrar que Adorno e Benjamim tinham posturas divergentes a respeito desta mudança: ADORNO (1987: 294-295) acreditava que as obras "sem aura" da indústria cultural, como os romances folhetinescos, serviam unicamente para distrair e alienar as massas de trabalhadores, sem dar a elas o tempo e a oportunidade de refletirem sobre sua exploração:

"A satisfação compensatória que a indústria cultural oferece às pessoas ao despertar nelas a sensação de que o mundo está em ordem frustra-se na própria felicidade que ela ilusoriamente lhes propicia (...) Ela impede a formação de indivíduos autônomos, independentes, capazes de julgar e de decidir conscientemente".

Benjamin, por sua vez, não via apenas pontos negativos nessa mudança. Se por um lado a obra perde sua "aura", seu "valor de culto", ela vê aumentar, em compensação, sua acessibilidade, ou seu "valor de exposição", acarretando uma deselitização da arte. De qualquer maneira, a reprodução digital - com toda sua rapidez, agilidade e fidelidade - aumenta em muito os efeitos, tanto positivos quanto negativos, previstos por ele.

Todo este panorama - compressão do tempo-espço, transformação da arte em mercadoria, "mercadificação" do público, perda da aura, aumento da exposição - que já começava a se delinear desde o século passado, toma-se dominante no momento atual. E, ainda que seja inevitável, não se pode negar que ela impõe ao artista uma série de barreiras para sua liberdade criativa. Como analisa HARVEY (1992: 274-5),

"se a produção estética se tornou hoje completamente mercadificada, sendo por isso efetivamente submetida a uma economia política de produção cultural, que possibilidades temos de impedir que esse círculo se feche numa estetização produzida, e, portanto, manipulada com demasiada facilidade, de uma política globalmente mediatizada? "

Para o artista, a sensação de um tempo acelerado, e não mais estável e contínuo, reflete-se na própria concepção de suas obras. Ítalo CALVINO relata como isto afetou seu trabalho de romancista:

*"os romances longos escritos hoje são talvez uma contradição: a dimensão do tempo foi abalada, não podemos viver nem pensar exceto em fragmentos de tempo, cada um dos quais segue sua própria trajetória e desaparece de imediato. Só podemos redescobrir a continuidade do tempo nos romances do período em que o tempo já não parecia parado e ainda não parecia ter explodido, período que não durou mais do que cem anos."*⁸

Não é por acaso que, ao elaborar suas Charles Eliot Norton Lectures (conferências publicadas postumamente como as *Seis propostas para o próximo milênio*), CALVINO (1990: 58) dedicou a segunda delas ao tema da rapidez. Ali, mesmo sem negar a importância da duração, explica por que nossa época está demandando narrativas cada vez mais velozes e sucintas: *"um raciocínio rápido não é necessariamente superior a um raciocínio ponderado, ao contrário; mas comunica algo de especial que está precisamente nessa ligeireza."*

Assim, os dilemas e desafios da Literatura parecem se acentuar neste final de século/milênio. Aos dilemas internos, discutidos acima, soma-se mais uma "crise": a do objeto livro. O discurso encadeado (e encadernado) é acusado de não conseguir mais refletir o mundo, ou sobre ele, e o livro, por excelência o suporte deste discurso, também se mostraria ineficaz, inócuo.

Na década de 30, BENJAMIM (1994: 28) já via indícios de um processo de anacronização do objeto livro: ele começava a perder sua autonomia, solidez e horizontalidade, diante dos avanços técnicos na publicação e da nova realidade da mídia. Há alguns séculos a escrita se "inclinara" nas escrivaninhas onde se produziam os manuscritos, depois se "deitara" por completo nas prensas, e adotava agora o movimento inverso:

⁸ - Citado por HARVEY (1992: 263).

"ela começa agora, com a mesma lentidão, a erguer-se novamente do chão. Já o jornal é lido mais a prumo que na horizontal, filme e reclames forçam a escrita a submeter-se de todo a ditatorial verticalidade. E, antes que u m contemporâneo chegue a abrir um livro, caiu sobre seus olhos um tão denso turbilhão de letras cambiantes, coloridas, conflitantes, que as chances de sua penetração na arcaica quietude do livro se tornaram mínimas."

No final do século, Pierre LÉVY (1993) é menos nostálgico: pelo contrário, chega a dizer que o objeto livro, tal qual o conhecemos hoje, estaria com os dias contados, pois sua estrutura física é extremamente rígida e dissociada da estrutura lógica dos textos e do pensamento humano.

Cada vez mais freqüentemente, surgem diagnósticos da morte da Literatura, da morte do autor, do fim do romance, da falência do direito autoral e de outras instituições ligadas ao mundo literário. Num mundo que privilegia cada vez mais a rapidez, o apelo imediato e a globalização, a obra literária é taxada de lenta, desinteressante e elitizada, especialmente quando confrontada com as narrativas dos meios audiovisuais.

Como já foi salientado na Introdução, esta tese encontra adeptos entre os mais tradicionais estudiosos da Literatura, como George STEINER (1997: 01), que confessa não acreditar no futuro da Literatura tal qual a conhecemos até hoje.

"Eu argumentaria que essa relação com o texto - uma relação pessoal e privada, de reminiscência e retorno, de comentário de um texto que por sua vez gera mais texto - foi violentamente destruída por volta de 1914, ano em que se inicia a catástrofe da nossa cultura ocidental."

Steiner acredita que os grandes talentos de nossa época, por motivos diversos - que parecem incluir não só questões artísticas e conceituais da narrativa, mas também a compensação financeira e o acesso à celebridade - estão se deslocando da Literatura para o cinema, o vídeo, a publicidade, a Internet. Por isso, prevê, o futuro da Literatura depende de sua associação com as novas formas de comunicação tecnológicas e com as possibilidades da publicação eletrônica e da realidade virtual.

Marcelo COELHO (1996), seguindo a mesma linha de argumentação, acredita que o mais grave não seria a falta de talentos, mas o fato de que o romance perdeu seu lugar central na arte desta segunda metade do século. A "fome da narrativa", própria do ser humano, e que esteve durante muito tempo a cargo da Literatura, foi satisfeita pelo cinema - e pela televisão, podemos acrescentar -, que se tomaram os grandes campeões de audiência do nosso tempo.

Marilena CHAUI (1996: 332) leva a extremos esta postura, quando retrata de maneira apocalíptica o panorama atual da leitura, usando como exemplo a dificuldade que nossos jovens encontram em ler um livro:

"não conseguem ler mais do que sete a dez minutos de cada vez, não conseguem suportar a ausência de imagens e ilustrações no texto, não suportam a idéia de precisar ler um livro inteiro. A atenção e a concentração, a capacidade de abstração intelectual e de exercício do pensamento foram destruídas."

STEINER (1997: 02) propõe finalmente uma questão crucial: neste contexto histórico, diante da chamada revolução informacional, a Literatura tem condições de sobreviver? Sua resposta, embora não feche a questão, é incisiva:

"O romance é inseparável do triunfo da classe média, de seus hábitos de ócio, de sua intimidade, do espaço e do tempo para a leitura. Filosoficamente falando, o romance é a narrativa de um contexto social amplo, rico e estável, mesmo quando seu próprio discurso é o do caos, da revolução ou da desordem. (...) Seja qual for o critério - imaginação, energia, diversão, ou mesmo compromisso político e social, profundo e sério - o livro se apresenta hoje como uma forma demasiado lenta e arriscada de se atingir o público para os formadores de opinião, quando eles podem usar outros meios muito mais imediatos, e em grande escala."

4.3 A Literatura em busca de respostas

Diante de tal pessimismo, é o caso de perguntar: como a Literatura vem respondendo a estes dilemas? De maneiras diversas, como veremos a seguir.

Uma das alternativas representa claramente uma opção pelo mercado: a chamada "Literatura de Massa". Com inspiração folhetinesca, este tipo de publicação se caracteriza pelos enredos tradicionais (no esquema início-meio-fim, com um conflito bem marcado e final feliz), em linguagem simples (muitas vezes recheada de chavões "românticos"), e facilmente "enquadráveis" em gêneros de grande apelo popular: ficção científica, suspense, terror, banguê-banguê, histórias românticas (no estilo "Júlia" e "Sabrina").

Ainda que se possa perceber uma série de pontos positivos na expansão dessa Literatura de Massa⁹ (funciona como catarse, válvula de escape, passatempo e eventualmente como introdução a leituras mais elaboradas), é inegável que ela se aproxima freqüentemente da descrição pessimista que os frankfurtianos, especialmente Adorno, faziam dos produtos da Indústria Cultural: uma narrativa com pouca riqueza simbólica e trabalho de linguagem (características comuns na Literatura geralmente considerada de qualidade), produzida em série, e evitando quaisquer elementos que incitem a reflexão e o questionamento, no intuito de seduzir e agradar ao maior número de pessoas. Em vez de expressivas e criadoras, obras essencialmente reprodutivas, enfim: eventos de consumo.

Outra alternativa, que aposta menos no mercado e mais no aspecto artístico da Literatura, pode ser percebida na chamada "Literatura pós-moderna". Ela adotou como tática destruir conceitos que se encontravam bem estabelecidos na Literatura, como a busca da originalidade e da forma apurada, e, em vez disso, aposta na paródia e no pastiche, na mistura de

⁹ - A este respeito, ler DUMONT, Lúcia. *O imaginário feminino e os romances de série*. Tese de doutorado em Ciência da Informação, UFRJ, 1998.

estilos, na negação do enredo tradicional. SANTOS (1991: 39) afirma que nos textos ditos "pós-modernos"

"está fora de cogitações a representação realista da realidade, o ilusionismo. Na literatura pós-moderna não é para se acreditar no que está sendo dito, não é um retrato da realidade, mas um jogo com a própria literatura, suas formas a serem destruídas, sua história a ser retomada de maneira irônica e alegre.

Onouveau roman , movimento literário nascido na França, nos anos 50, é frequentemente citado como parte desta tendência, ao negar o enredo com início, meio e fim, o assunto e o personagem, partes fundamentais ao romance tradicional, e criar uma narrativa fragmentada, multivocal e, frequentemente, com enredos dentro de enredos, e com finais múltiplos.

Outro exemplo comumente citado é o da metaficção americana, adepta dos pastiches de histórias tradicionais, da mistura entre gêneros, do recurso a gêneros populares, como a ficção científica e a pornografia, e dos temas polêmicos, de forte apelo, como perversões diversas, vícios e loucuras. SANTOS (1991: 40-41) explica que os textos costumam adotar um olhar irônico, *"recheados com citações, colagens (fotos, gráficos, anúncios) e referências à própria literatura. Isto é, a literatura pós-moderna é intertextual; para lê-la, é preciso conhecer outros textos."*

Esta Literatura reflete ainda uma outra característica de sua época: a entropia, ou seja, a tendência natural de um sistema à desordem e ao caos. Santos explica que o autor pós-moderno enfrenta esta questão tanto na forma - ao destruir os pilares do romance - quanto no conteúdo - ao demolir os valores vigentes, sempre com um olhar irônico ou cínico.

HARVEY (1992: 272) traça um perfil não muito diferente desta Literatura pós-moderna. Baseando-se em McHale, cita como suas principais características a ironia, a anti-narrativa, a presença de personagens desorientados e perdidos.

"A débil coesão de culturas de rua divergentes nos espaços fragmentados da cidade contemporânea reênfatiza os aspectos contingentes e acidentais dessa alteridade na vida

cotidiana (...) Preocupa-se com ontologias, com uma pluralidade potencial e real de universos, formando uma eclética e anárquica paisagem de mundos no plural. Personagens confusas e distraídas vagueiam por esses mundos sem um claro sentido de localização. (...) Espaços de universos bem diferentes parecem decair uns nos outros, mais ou menos da mesma forma como as mercadorias do mundo são agregadas no supermercado e como toda espécie de subcultura se justapõe na cidade contemporânea. A espacialidade disruptiva triunfa sobre a coerência da perspectiva e da narrativa na ficção pós-moderna, exatamente da mesma forma como cervejas importadas coexistem com as locais, o emprego local vem abaixo sob o peso da competição estrangeira e todos os espaços divergentes do mundo são montados toda noite como uma colagem de imagens na tela da televisão."

Mas a existência efetiva de uma "literatura pós-moderna" não é consensual entre os estudiosos da Literatura. Antoine COMPAGNON (1996), por exemplo, explica que é extremamente difícil precisar que obras pertenceriam àquele "estilo", visto que várias características supostamente pós-modernas já podiam ser detectadas na obra de autores modernos.

Ao contrário da arquitetura, onde o termo pós-modernismo é menos polêmico e se aplica quase invariavelmente a uma obra com determinadas características (sincretismo, ecletismo, localismo, reminiscência, ruptura com o purismo, com a coerência e com o estilo funcional), na Literatura o termo é muito impreciso.

Os teóricos americanos incluem na lista de pós-modernos nomes como Michel Butor, Robbe-Grillet e Milan Kundera, ao lado de precursores como Borges, Nabokov e Becket. Na Europa, todos os autores acima são classificados como modernos, como explica COMPAGNON (1996:113)

"É como se houvesse uma distância cronológica entre a América e a Europa e não se assinalasse o fim do modernismo na mesma data nos dois lados do Atlântico. Na América, há uma predisposição a julgar pós-moderno quase tudo o que se fez desde 1945 em literatura, depois de T.S. Eliot, enquanto, na França, parece que não se percebeu o fim da modernidade nem se reagiu contra o modernismo antes da crise do petróleo."

Isto se explicaria, em boa parte, pela ligação estreita entre o ideário pós-moderno e a consagração da sociedade do consumo (tanto no sentido pessimista, do *kitsch*, do *fast-food* e dos *shopping-centers*, quanto no sentido otimista da contracultura), que inegavelmente se estabeleceu nos Estados Unidos pelo menos vinte anos antes de invadir a França.

Ainda assim, permanece a dificuldade de se relacionarem as características de uma Literatura pós-moderna. Como sublinha Compagnon, traços como a indeterminação do sentido já estavam presentes em Baudelaire e Mallarmé, o questionamento da narração era uma das tônicas de Joyce e Proust, a exibição dos bastidores, a retratação do autor, a interpelação ao leitor e a integração da leitura foram todas usadas por Louis-René des Forêts, em *O Tagarela*. COMPAGNON (1996:114) questiona, afinal, se a dita Literatura pós-moderna seria anti-moderna ou pré-moderna (no sentido de neo-acadêmica e conservadora):

"É ele (o pós-moderno) o extremo do moderno, o ultramoderno, o metamoderno, ou simplesmente uma volta ao folhetim e ao romance de aventuras: uma regressão que se justifica denunciando o moderno? Não é impossível que haja tudo isso ao mesmo tempo."

A reação pós-moderna talvez se direcione, então, contra a sucessão inesgotável de vanguardas que atravessou o século XX, cada uma atacando o passado para afirmar-se, e pouco tempo depois sendo "institucionalizada" pelos Meios de Comunicação de Massa, diluída e banalizada. Como explica COMPAGNON (1996:116)

"se a modernidade foi uma paixão do presente e a vanguarda uma aventura da historicidade, a intencionalidade pós-moderna, que recusa ser pensada em termos históricos, parece menos hostil a modernidade que à vanguarda. A menos que se trate de sua variante cínica e comercial - o último avatar do kitsch - o pós-modernismo não se opõe à modernidade baudelaireana, ela própria sempre traída pelo vanguardismo, mas à idolatria do progresso e dos excessos, típica das vanguardas históricas."

Podemos citar ainda uma terceira alternativa para a "crise" da Literatura neste fim de século: a chamada "ficção virtual" (termo cunhado por MIRANDA, 1995). Em vários aspectos esta vertente se aproxima da "ficção pós-moderna" (algumas obras e autores se repetem aqui), mas o conceito de Miranda merece relevo por estabelecer uma relação entre a narrativa e o hipertexto (ou, ao menos, o "espírito" do hipertexto, visto que não se trata propriamente do *hipertexto eletrônico, digital*, que estamos estudando).

Miranda analisa obras contemporâneas (impressas) em que se percebem várias características do hipertexto: velocidade, leveza, maleabilidade, descentramento, em oposição à rigidez de significados e à profundidade metafísica.

"No caso da leitura do texto contemporâneo, não se trataria de promover a totalidade da memorização de seus elementos constitutivos, operação em princípio possível, mas irrealizável, em razão do acúmulo de citações, apropriações e referências artísticas e literárias que concorrem para sua produção. O caminho mais proveitoso é estabelecer intervenções pontuais e atividades interpretativas singulares, da perspectiva de uma tenção flutuante, sem ancoragem delimitada. Se atribuir sentido a um texto é conectá-lo a outros, é construir um hipertexto, o sentido será sempre móvel, em virtude do caráter variável do hipertexto de cada interpretante - o que importa é a rede de relações estabelecida pela interpretação." (MIRANDA, 1995:13)

Nos textos analisados, como "A cidade ausente", de Ricardo Piglia, e "Se um viajante numa noite de inverno" de Ítalo Calvino, MIRANDA (1995: 14) percebe a existência de "universos alternativos da linguagem" e julga inviável uma interpretação totalizadora, ou a visão de uma obra conclusa e homogênea.

"Enredos laterais e tramas paralelas superpõem-se e revalidam a intenção programática do texto que, como a máquina, substitui a oposição verdade!mentira pela de possível!impossível. (■■■) A operação por fragmentos define o âmbito de estruturação textual e arma a trama da leitura,

ressaltando o tecido dos fios que se multiplicam sem cessar, a revelia de qualquer tentativa de uma articulação definitiva."

Cabe perguntar, agora, se os três fenômenos citados acima - a Literatura de massa, a Literatura pós-moderna e a ficção virtual - devem ser encarados efetivamente como "soluções" para uma "crise" da Literatura. Talvez seja mais adequado enxergá-los (e a outros enfoques que se encontrem dentro do campo da Literatura impressa) como uma mudança de postura, um novo gênero ou estilo. E, assim, não seria equivocado enquadrá-los numa linha da tradição que sempre caracterizou a Literatura, ou seja: a de se transformar continuamente diante do contexto histórico e social.

Já uma transformação mais profunda, que atinge a própria essência da narração, da produção e da recepção do texto, parece ocorrer com o fenômeno da *Hiperliteratura*, como veremos a seguir.

V - HIPERLITERATURA: UMA NOVA FORMA DE ARTE

"O escritor tem idéias originais e uma voz inimitável. Ele pode se servir de qualquer forma (romance inclusive) e tudo o que ele escreve, sendo marcado por seu pensamento, levado por sua voz, faz parte de sua obra (...)

O escritor se inscreve no mapa espiritual de seu tempo, de sua nação, no mapa da história das idéias.

O único contexto em que se pode apreender o valor de um romance é o da história do romance europeu.

O romancista não tem contas a prestar a ninguém, salvo a Cervantes."

Milan Kundera

"Ninguém gosta que o levem pelo braço apontando-lhe o que há para ver. Esses encontros, especialmente os consigo mesmo, devem ficar por conta do leitor."

Mário Quintana

"I link, therefore I am"

Mark America

5.1 - Hiperliteratura: uma resposta à "crise" da Literatura?

5.1.1 - Os defensores

Segundo seus defensores mais ferrenhos, a Hiperliteratura vai um passo além das tentativas da ficção "pós-moderna", ou "virtual", na medida em que não apenas adota uma temática e um estilo narrativo mais próximos ao espírito fragmentado deste fim de século, mas, principalmente, está fundada num suporte "físico", o hipertexto eletrônico, que já é *por natureza* reticulado, não-linear, descentrado e dinâmico.

Seria interessante, primeiramente, fazer uma reflexão sobre a natureza do hipertexto e sua influência no processo comunicativo. Pierre LÉVY (1993: 25-26) estabelece seis princípios básicos para a rede hipertextual:

- o princípio da metamorfose (a rede não pára de se transformar, tanto no que diz respeito ao conteúdo, quanto no que diz respeito à constante troca de papéis das pessoas envolvidas);

- o princípio da heterogeneidade (na rede convivem todos os tipos de signos - imagens, palavras, sons, modelos - e conexões - lógicas, afetivas, aleatórias, arbitrárias);

- o princípio da multiplicidade (o aspecto fractal da rede possibilita que cada uma das "páginas" do hipertexto, faça parte, ao mesmo tempo de várias "obras" diferentes, representando papéis e sentidos diferentes);

- o princípio da exterioridade (a rede cresce de fora para dentro, a partir das novas relações e conexões que forem feitas, o que impede a existência de uma unidade orgânica);

- o princípio da topologia (a rede hipertextual não faz parte do espaço, ela é o próprio espaço, onde as leituras e interpretações dependem fortemente dos caminhos trilhados, das conexões escolhidas, pois *"tudo funciona por proximidade, por vizinhança"*).

- o princípio da mobilidade dos centros (a rede não possui propriamente um "centro", mas uma variedade de pontos que podem assumir posições centrais em determinados momentos - em um texto, um *site* - e periféricas em outros momentos).

Em vários livros e artigos publicados na década de 90, LÉVY traça as principais características de uma sociedade cuja comunicação é baseada no hipertexto, contrapondo-a com as sociedades baseadas na oralidade e na escrita (*veja quadro a seguir*).

	PÓLO DA ORALIDADE PRIMÁRIA	PÓLO DA ESCRITA	PÓLO INFORMÁTICO- MEDIÁTICO
<i>Figuras ic tempo</i>	Círculos.	Linhas.	Segmentos, pontos.
<i>Dinâmica I cronológica</i>	- Horizonte do eterno retomo. - Devir sem referendai nem vestígio.	- História, na perspectiva de uma realização. - Vestígios, acumulação	- Veloddade pura sem horizonte. - Pluralidade de devires imediatos (a dinâmica fundamental permanece pardalmente indeterminada)
<i>! Referencial temporal da ação t de seus efeitos</i>	- Inscrição em uma continuidade imemorial. -Imediatez	- Retardo, ato de diferir. - Inscrição no tempo, com todos os riscos que isto implica.	-Tempo real. - A imediatez estendeu seu campo de ação e de retroação à medida da rede informático-mediática
<i> Pragmática da 1 comunicação</i>	Os parceiros da comunicação encontram-se mergulhados nas mesmas dreuntândas e compartilham hipertextos próximos.	A distânda entre os hipertextos do autor e do leitor pode ser muito grande. Disto resulta uma pressão em direção à universalidade e à objetividade por parte do emissor, assim como a necessidade de uma atividade interpretativa explídta por parte do receptor	Conectados à rede informático-mediática, os atores da comunicação dividem cada vez mais um mesmo hipertexto. A pressão em direção à objetividade e à universalidade diminui, as mensagens são cada vez menos produzidas de forma a durarem.
<i>¹ Distância do 1 indivíduo em relação I 2 memória social</i>	A memória encontra-se encarnada em pessoas vivas e em grupos atuantes.	A memória está semi- objetivada no escrito: -possibilidade de uma crítica ligada a uma separação pardal do indivíduo e do saber; - exigênda de verdade ligada à identificação pardal do indivíduo e do saber.	A memória social (em permanente transformação) encontra-se quase que totalmente objetivada em dispositivos técnicos: declínio da verdade e da crítica.
<i>: ermas canônicas > ãc saber</i>	- Narrativa - Rito	- Teoria (explicação, fundação, exposição, sistemática). - Interpretação	- Modelização operacional ou de previsão - Simulação
<i>Critérios aeminantes</i>	Permanênda ou conservação. - Significação (com toda a dimensão emodonal deste termo).	- Verdade, de acordo com as modalidades de: - crítica - objetividade -universalidade	- Eficácia - Pertinência local - Mudanças, novidade

LÉVY (1993: 127) - Os Três Pólos do Espírito (Quadro Recapitulativo)

Nas sociedades orais, a comunicação entre as pessoas é mais fugaz, pois as mensagens são recebidas no mesmo local e instante em que são transmitidas. Isto implica em contextos¹⁰ idênticos para o emissor e o receptor: *"os atores da comunicação estavam embebidos no mesmo banho semântico, no mesmo fluxo vivo de interação."* (LÉVY, 1997: 03)

A invenção da escrita representou uma revolução, cujo principal mérito foi transformar a linguagem - que é por natureza efêmera - em algo sistemático, e assim possibilitar uma comunicação diferida no tempo e no espaço, além da comunicação entre pessoas oriundas de culturas e classes bastante diversas. LIMA (1976) sublinha que a escrita foi fundamental para estabelecer relações "diacrônicas" - entre as diferentes gerações e eras - já que a oralidade seria satisfatória, hipoteticamente, apenas para o funcionamento "sincrônico" da sociedade.

Umberto ECO (1984: 296) acrescenta que o alfabeto¹¹ fragmentou o universo em segmentos visuais, e com isso o homem conseguiu dissociar suas emoções particulares do que ele via alinhado no espaço:

"criaram o homem especializado, acostumado a raciocinar de modo linear, livre em relação ao envolvimento tribal das épocas 'orais' em que cada membro da comunidade faz parte de uma unidade indistinta que reage global e emotivamente aos acontecimentos cósmicos."

Por outro lado, LÉVY (1997: 03) lembra que a escrita forçou uma artificialização da comunicação, na medida em que incitou o homem (ao menos o alfabetizado) a ler o mundo como se fosse uma página e implicou em dois tipos de invenção:

"na parte da recepção, a invenção das artes da interpretação, da tradução e toda uma tecnologia lingüística (gramáticas, dicionários...). Da parte da emissão, o esforço recaiu na

¹ Algumas vezes Lévy utiliza os termos "contexto" e "hipertexto" com sentidos muito próximos. Nestes casos, vamos dar preferência a "contexto" para evitar a confusão com o "hipertexto eletrônico", definido no início desta dissertação.

¹¹ L Eco salienta que esta transformação não deve ser creditada apenas à invenção do alfabeto, mas também à do relógio.

composição de mensagens que fossem capazes de circular por toda parte, independentemente de suas condições de produção, que contivessem em si mesmas, na medida do possível, sua chave de interpretação ou sua 'razão'"

Assim, no período em que *predominou* o "pólo da escrita" - ou seja, desde a invenção da escrita, passando pelo advento da imprensa, e até bem pouco tempo atrás - a forma canônica do saber foi representada pelas teorias e pela interpretação. Os textos buscavam a universalidade e objetividade, visto que seriam lidos, freqüentemente, por pessoas distantes - cronológica e espacialmente - dos contextos de sua produção. Além disso ocorreria uma busca pela "verdade" dos textos, de acordo com as modalidades da crítica, da objetividade e da universalidade.

Com a cibercultura, Lévy acredita que a humanidade adentra um "terceiro estágio". A difusão do hipertexto eletrônico e a proliferação das grandes redes de computadores levam ao "pólo informático-mediático", onde não predominam mais as teorias e a interpretação, e sim as simulações e a "modelização operacional". Em lugar da verdade e da crítica, os critérios mais importantes passam a ser a eficácia, a novidade e a "pertinência local". Conseqüentemente, diminui a busca pela objetividade, pela universalidade e por uma "verdade do texto", especialmente porque os textos tendem a durar cada vez menos.

Neste sentido, LÉVY (1993: 126) enxerga no pólo atual um "eco" do momento anterior à escrita, ou seja, o "pólo da oralidade primária", onde a comunicação também tinha um caráter mais momentâneo e fugaz, e em que a forma canônica do saber era a narrativa e o rito: *"a imediatez dos efeitos da ação e o fato de que os protagonistas da comunicação partilham um mesmo contexto aproximam as mídias eletrônicas da oralidade"*.

Ressaltando que não enxerga um mero retorno às características da época pré-escrita, tampouco uma substituição completa do "pólo da escrita" pelo "informático-mediático", LÉVY mostra que os três pólos coexistem em cada época, mas com intensidades diferentes.

Esta possibilidade é negada com veemência por críticos como Jean BAUDRILLARD (1998): para ele a escrita realmente não trouxe o fim da

oralidade, mas a Internet ameaça, definitivamente, tanto o discurso interpessoal quanto o escrito: *"escrever exige um distanciamento que a Internet, com sua obsessão pela simultaneidade, anula."*

LÉVY (1993:128) discorda desta linha de argumentação e enfatiza que, ao descrever a tendência atual pela comunicação informatizada não está defendendo uma superioridade desta diante da escrita.

"Não deploramos qualquer tipo de declínio; tampouco exaltamos pretensos progressos. Por exemplo, no domínio daquilo a que chamamos de 'critérios dominantes', ou valores, a 'significação' não é nem melhor nem pior que a 'eficácia'. A vida humana não é possível sem qualquer uma delas. O quadro contenta-se em sugerir que a dimensão do sentido está mais estreitamente ligada às formas da narrativa e do rito, à encarnação da memória em uma pessoa viva, à perspectiva temporal do retorno ou da restauração. "

De qualquer forma, Lévy deixa claro que considera o hipertexto uma metáfora mais fiel, mais adequada, para o modo como se dá a comunicação humana, já que seu funcionamento se assemelha ao do cérebro: baseado em um pensamento que não é linear, e sim associativo. Quando atribuímos sentido a um texto, estamos fazendo nada mais do que conectá-lo a outros textos, outras referências, ou seja, estamos montando um hipertexto mental. Desta forma, estaríamos superando, enfim, o paradigma matemático da informação, cujos principais operadores sempre foram a codificação, a decodificação e a luta contra o ruído através da redundância. Os novos operadores serão

"estas operações moleculares de associação e desassociação que realizam a metamorfose perpétua do sentido. A metáfora do hipertexto dá conta da estrutura indefinidamente recursiva do sentido, pois já que ele conecta palavras e frases cujos significados remetem-se uns aos outros, dialogam e ecoam mutuamente para além da linearidade do discurso, um texto já é sempre um hipertexto, uma rede de associações." LÉVY (1993: 73)

Baseada no hipertexto, a cibercultura - com todo seu potencial de diálogo, interação, atualização e mutação - se apresenta como o espaço mais propício para o desenvolvimento de uma "inteligência coletiva", dinâmica

e cooperativa, que integre as competências, especialidades, recursos, idéias e projetos das pessoas e dos grupos. Mas, para isso, precisa evitar as armadilhas apresentadas pela própria tecnologia: a sobrecarga de informações; o estresse da comunicação; o vício em navegação, bate-papos ou jogos virtuais; a dominação quase monopolística das funções-chave da rede; a boataria; a exclusão radical das pessoas que não estão "conectadas".

"Por seu aspecto participativo, socializante, à descompartmentalizador e emancipador, a inteligência coletiva constitui um dos melhores remédios para o ritmo desestabilizador, por vezes segregador, da mudança técnica. Mas, ao mesmo tempo, colabora ativamente para a aceleração dessa mudança. " (LÉVY, 1997: 03)

Ora: para os adeptos da Hiperliteratura, uma narrativa gerada a partir deste novo suporte - e desta nova compreensão da comunicação - poderia suprir as "falhas" da Literatura impressa e, ao mesmo tempo, ocupar parte do espaço que ela estaria deixando vago na arte, na cultura e na sociedade, de forma geral.

Para isso, colabora o ambiente contemporâneo de fragmentação e excesso de informações. Segundo HARVEY (1993: 53-55), este ambiente é bastante adequado para os jogos de linguagem e teorias como o desconstrucionismo, lançado em fins da década de 60 por Jacques Derrida. A postura de Derrida é essencialmente

"um modo de pensar sobre textos e de 'ler' textos. Escritores que criam textos ou usam palavras o fazem com base em todos os outros textos e palavras com que depararam, e os leitores lidam com eles do mesmo jeito. (...) O impulso desconstrucionista é procurar dentro de um texto por outro, dissolver um texto em outro ou embutir um texto em outro. Dessa forma, Derrida considera a colagem/montagem a modalidade primária do discurso pós-moderno."

Não é por acaso que os teóricos do hipertexto estão intimamente ligados ao desconstrucionismo. O hipertexto talvez seja o modo de tessitura do discurso que mais se aproxime da noção de um texto interligado a outro, e este a outro, e mais outro, numa disposição desencadeada e descentrada.

Jay David BOLTER (1991) enxerga na obra de Derrida vários traços do que viria a ser a escrita hipertextual. Em "Glas", Derrida teria criado um "anti-livro", com argumentação não-linear, texto fragmentado, colunas paralelas e outros elementos do que Bolter chama de "escrita topográfica", como se já estivesse prevendo a publicação em um meio fluido e as possibilidades do hipertexto. Bolter lembra ainda que em uma obra posterior, "Gramatologia", Derrida, mesmo sem conhecer os recursos que seriam viabilizados pela publicação eletrônica, já traçava o contraste entre uma escrita linear e uma não-linear, assim como a necessidade de uma leitura igualmente não-linear, inclusive de textos antigos.

Outros autores também percebem convergências entre a teoria do hipertexto e vários pontos das teorias literária e semiológica contemporâneas. No pensamento de Barthes é buscada a noção da "lexia", a idéia das redes de textos, a rejeição às narrativas sequenciais e perspectivas unitárias, e a contraposição entre "textos legíveis" e "textos escrevíveis".

Devido à sua própria constituição, o hipertexto permitiria mais facilmente, ou mesmo incentivaria, o acesso do leitor a "textos escrevíveis", que são, segundo BARTHES (1980), os textos mais plurais, que funcionam como uma "galáxia de significantes" e não como uma estrutura de significados. Textos "reversíveis", sem começo nem fim absolutos, com várias entradas, sem que nenhuma seja a principal. Sua leitura, também, segue uma nova postura: não a de encontrar a "grande verdade" do texto, a sua "estrutura profunda", mas deslizar pelos significantes (inclusive através de releitura) encontrando possibilidades múltiplas e dispersas, onde cada novo significado amplia a significação do texto primeiro.

Para isso, BARTHES (1980: 18) defende uma "estelação" do texto em lexias, ou seja, blocos curtos de significação que se interrelacionam com os outros fragmentos do texto, e que possuem tamanhos variáveis: alguns contendo uma frase, outros, alguns parágrafos:

"basta que seja o melhor espaço onde se possam observar os sentidos, a sua dimensão, determinada empiricamente, aproximadamente, dependerá da densidade das conotações,

que varia segundo os momentos do texto; pretendemos simplesmente que em cada lexia não haja mais de três ou quatro sentidos a enumerar. (...) A lexia não é mais do que o invólucro de um volume semântico, a crista da vaga do texto plural, disposto como uma banquetta de sentidos possíveis (mas regradados, testados por uma leitura sistemática) sob o fluxo do discurso."

Barthes argumenta que o trabalho literário não pode se limitar em fazer do leitor um consumidor. Pelo contrário: o jogo literário implica em transformar o leitor em "produto do texto", pois só assim ele alcançará o pleno "encantamento do significante". Mas lembra que, por isso mesmo, são raros os "textos escrevíveis", e geralmente se encontram em "obras-limite". É justamente assim que os teóricos da Hiperliteratura gostam de encarar essa nova forma narrativa: uma obra-limite, com várias entradas, ausência de início e fim, polivalência, textos escrevíveis, formados de inúmeras lexias. "Na verdade, o hipertexto cria uma corporificação quase constrangedoramente literal de tais conceitos", aponta LANDOW (1992: 34).

Ao abrir espaço para a intervenção do leitor na própria seqüência narrativa da obra, a Hiperliteratura comporia um discurso menos autoritário e mais democrático do que o discurso impresso. Segundo Robert COOVER, a obra se torna *"interativa, multivocal, favorecendo uma pluralidade de discursos, e não uma verdade definitiva, libertando o leitor da dominação do autor."*¹²

LANDOW (1992) lembra, ainda, que a concepção de textualidade adotada por Bakhtin antecipa o hipertexto, em vários aspectos. Para Bakhtin, os textos são polifônicos, relacionais e inacabados, funcionando como um inesgotável diálogo entre gêneros, épocas, formas, línguas. Estes conceitos ecoam nas obras da Hiperliteratura, que são, por natureza, incompletas, alteráveis, expandíveis.

Sintetizando, LANDOW (1992: 02-03) argumenta que os conceitos da teoria pós-estruturalista e os conceitos de teóricos da informática, como

12 - Citado por BIRKETS, Sven. *The Gutenberg Elegies - the fate of reading in an electronic age*. New York; Fawcett Columbine, 1995, p. 163.

Theodor Nelson e Andries Van Dam se entrelaçam quando todos eles defendem

"o abandono dos sistemas conceituais fundados nas idéias de centro, margem, hierarquia e linearidade, substituindo-as pelas de multilinearidade, nós, links e redes. Todos que compartilham esta mudança de paradigma, que marca uma revolução no pensamento humano, vêem a escrita eletrônica como uma resposta direta às forças e fraquezas do livro impresso. Esta resposta tem implicações profundas na literatura, na educação e na política."

Não podemos esquecer, também, que nas (já citadas) propostas de Ítalo CALVINO (1990) para a Literatura do próximo milênio, é possível traçar vários paralelos com as possibilidades apresentadas pela Hiperliteratura.

Na proposta intitulada "Exatidão", Calvino fornece pistas para aqueles que se arriscam a criar ou analisar uma narrativa hipertextual. Para isto, lança mão do conceito de "estrutura facetada" da narrativa: aquela que aproxima vários textos curtos numa sucessão que não implica em consequencialidade ou hierarquia, e sim em uma rede onde cada leitor pode traçar múltiplos percursos e extrair conclusões diferentes, e ramificadas. É o que o próprio autor propiciou em sua obra "Cidades Invisíveis". Para um mundo acelerado, fragmentado, complexo, Calvino propõe uma narrativa que funcione como um "sistema de sistemas".

Isto é reforçado na última proposta - "Multiplicidade" - onde Calvino detecta no romance contemporâneo a tendência de que ele funcione como uma enciclopédia, um método de conhecimento, e principalmente como rede de conexão entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo. Daí a obra de autores como Carlo Emilio Gadda dar sempre a impressão de incompletude, de fragmentação.

Segundo Calvino, a Literatura nunca foi indiferente à antiga ambição de representar a multiplicidade das relações. Pelo contrário: em momentos variados da história, e em países diversos, surgiram desejos do "livro absoluto" (Novalis), do "romance sobre o universo" (Goethe), ou do "livro potendal" (Mallarmé). Podemos acrescentar o Projeto Xanadu, de Theodor

NELSON (1991), que vislumbrava a possibilidade de uma biblioteca universal. Mas o que tomou forma nos grandes romances do século XX e que, portanto, deve se consolidar no próximo milênio, é a idéia de uma enciclopédia "aberta",

"adjetivo que certamente contradiz o substantivo enciclopédia, etimologicamente nascido da pretensão de exaurir o conhecimento do mundo encerrando-o num círculo. Hoje em dia não é mais pensável uma totalidade que não seja potencial, conjectural, múltiplice. (...) Os livros modernos que mais admiramos nascem da confluência e do entrelaço de uma multiplicidade de métodos interpretativos, maneiras de pensar, estilos de expressão. Mesmo que o projeto geral tenha sido minuciosamente estudado, o que conta não é o seu encerrar-se numa figura harmoniosa, mas a força centrífuga que dela se liberta".

Daí ser possível distinguir, mesmo em romances longos, uma estrutura acumulativa, modular, combinatória, formando o que Calvino chama de "hiper-romance" - citando como exemplos o seu próprio "Se um viajante numa noite de inverno" e "A vida: modo de usar" de George Perec. Em defesa deste romance-rede, CALVINO (1990:138) lembra que

"alguém poderia objetar que quanto mais a obra tende para a multiplicidade dos possíveis mais se distancia daquele único 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 se não 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".

Os teóricos (senão os autores) da Hiperliteratura certamente se inspiram na visão de Calvino para conceber e compreender esta nova possibilidade de narrativa, que é, por natureza, uma rede de conexão múltiplice, hipertextual.

Não seria impróprio, porém, encontrar no pensamento de Calvino, Barthes, Derrida, Bakhtin (e outros cultuados pelos adeptos da Hiperliteratura) argumentos que põem em dúvida o caráter inovador (ou mesmo revolucionário) da Hiperliteratura. Afinal: não podemos esquecer

que estes autores tinham em mente a Literatura (impressa e encadernada) quando falavam em lexias, textos escrevíveis, orquestração de vozes, descentramento, textos potenciais. Todos estavam convictos que suas idéias (e ideais) eram perfeitamente aplicáveis a textos impressos.

Mas, como explica o próximo tópico, esta não é a única crítica que a Hiperliteratura (e seus teóricos) têm enfrentado.

5.1.2 - Os críticos

Ao lado dos teóricos que acreditam na "crise" da Literatura - em seus moldes "tradicionais": impressa, linear, sequencial - e na Hiperliteratura como uma alternativa a esta crise, podemos encontrar vários pensadores que se opõem àquelas teses. Na maioria dos casos, são estudiosos que, mesmo admitindo a situação delicada que o objeto livro tem pela frente, não concordam com o laudo de "morte da Literatura impressa" nem com a caracterização da Hiperliteratura como uma espécie de salvação da lavoura literária.

Em artigo no New York Times Book Review, a crítica literária Laura MILLER (WWW, 9) declarou-se frustrada com as obras hiperliterárias, cuja leitura representaria pouco mais do que um serpentear incessante pelas lexias:

"trata-se de escolher incessantemente entre alternativas, nenhuma das quais, me asseguram, é mais importante do que a outra. Este processo, segundo Landozv, faria de mim 'uma leitora realmente ativa', mas a experiência me pareceu profundamente sem graça e sem sentido."

O resultado seria a criação de textos com pouca coesão, onde o leitor dificilmente consegue perceber, ou compreender, a interligação entre suas diferentes partes. Para Miller, os autores e professores que embarcam na "onda" da Hiperliteratura parecem mais empolgados com as pontes entre estas obras e as teorias literárias mais recentes, do que propriamente encantadas com o resultado artístico, literário, das obras.

Jurgen FAUTH (WWW, 5), por sua vez, é categórico ao recusar a afirmação de que o livro impresso está preso a uma dimensão, enquanto o hipertexto seria multidimensional: *"todo texto cria um espaço tridimensional no qual as palavras ecoam entre si, levam o leitor adiante e para trás, intra ou intertextualmente"*.

Para FAUTH, é igualmente equivocado considerar a Hiperliteratura mais liberadora e democrática do que a impressa. Em sua análise, toda obra de arte

"é o resultado de um certo número de escolhas criativas que foram feitas durante a sua concepção. Estas escolhas são expressões intencionais, propositais, da mente criativa. Se o artista, neste caso o autor, deixa de fazer algumas destas escolhas e as põe nas mãos do leitor, sua obra não dá poder ao leitor, nem é democrática: é incompleta."

Sven BIRKETS (1995: 159) admite que este "espírito" descentralizador do hipertexto seja um reflexo da sociabilidade contemporânea, mas ressalta que, no que diz respeito à ficção, esta mudança de enfoque representa um enfraquecimento da narrativa e do próprio produto literário. A partir do momento em que o autor é desvestido de sua autoridade,

"o ideal estilístico é atenuado, a ênfase na escrita se transfere naturalmente do produto para o processo. A obra não tem mais a intenção de ser absoluta, nem é recebida como sendo. Escrever tende a ser visto menos como uma realização objetiva, e mais como uma instância expressiva. Uma versão."

Ao comentar a afirmativa de Coover (*ver tópico anterior*) de que a Hiperliteratura libertaria o leitor da "dominação do autor", Birkets argumenta que o que sempre o seduziu na narrativa literária foi justamente este poder do autor.

"O autor domina os recursos da linguagem para criar uma visão que envolve e, de alguma forma, fascina o leitor. O leitor se coloca diante da obra com o desejo de se sujeitar a criatividade de outra pessoa. A premissa por trás dessa troca textual é de que o autor possui algum tipo de sabedoria, algum insight, alguma forma particular de encarar as experiências, e é isso o que o leitor deseja: (...) uma

oportunidade para sujeitar sua subjetividade anárquica à imaginação disciplinada de outra pessoa, a oportunidade de ser levado em direções imprevisíveis sob a guia de uma sensibilidade singular." (1995: 163/164)

MILLER (WWW, 9) segue argumentação semelhante, lembrando sarcasticamente que os leitores já possuem uma vida própria que necessita de ser posta em ordem e, provavelmente, não estariam dispostos a perder tempo *"organizando o romance que outra pessoa escreveu"*.

É curioso notar como a acusação de "autoritarismo" e "dominação" do autor, assim como a defesa da "democratização da leitura" e da "participação do leitor" costumam escolher a Literatura como vítima predileta. Não é comum vermos um pintor acusado de estar sendo autoritário porque pintou sua tela sozinho, escolheu seu objeto, suas cores e formas sem a participação do público.

Também não se vê ninguém conclamando o público de uma exposição a retalhar uma tela e remontá-la a seu bel-prazer. Pelo contrário: quando, recentemente, um *marchand* paulista retalhou um painel de Guignard, foi chamado no mínimo de louco e irresponsável, e até mesmo de criminoso.

Da mesma forma, se um espectador decidisse trocar a ordem dos rolos de um filme antes da exibição - mesmo um filme "não-linear" de Alain Resnais - isto dificilmente seria considerado um ato de democratização da obra cinematográfica.

E se centenas de pessoas decidissem sair alterando a ordem dos compassos de uma sinfonia de Beethoven para compor "democraticamente" suas próprias sinfonias? Quantas, dentre elas, seriam capazes de criar uma obra que merecesse o nome de *música*?

Portanto cabe questionar: por que isso acontece eminentemente com a Literatura e não com outras artes? Talvez a seguinte análise de Umberto ECO (1976:189) nos ajude a compreender: *"uma pessoa que sabe desenhar é vista como diferente: ela sabe articular segundo leis desconhecidas os elementos de um código que o grupo ignora"*. O mesmo pode ser dito com relação à música. Já os talentos de um escritor não são considerados tão raros

ou especiais. Para o senso comum, parece que qualquer pessoa é capaz de escrever (no sentido de criar uma narrativa literária).

Douglas COUPLAND, um dos mais comentados romancistas americanos deste final de século, autor de "Geração X" e "Microservos" (este, uma sátira ferina à Microsoft e ao mundo da multimídia), é sarcástico em sua defesa do modo "tradicional" de se enxergar as narrativas e a questão da autoria: *"com a interatividade, tenta-se atribuir a 'ilusão da autoria' a pessoas que de outra forma não conseguiriam ser autores."* (1995:168)

A possibilidade de uma narrativa não-linear, advogada pela Hiperliteratura, também recebe críticas. Peter KRUGER (1995) questiona até que ponto o leitor consegue criar algum tipo de sentido em uma narrativa fragmentada e freqüentemente substituída por passagens desconectadas. Isto exigiria que o leitor abandonasse sua posição confortável e agradável de observador, em vez de "participante" ou "criador" da narrativa.

Wilson MARTINS (1996), mesmo enxergando com entusiasmo as possibilidades do hipertexto e da busca eletrônica de informações, exclui deste quadro as obras literárias (e as que ele chama de obras de pensamento). Estas obras avançam por desenvolvimento psicológico e, portanto, são necessariamente lineares.

Juntamente com a seqüência narrativa, o autor da obra literária estabelece elementos como ritmo e tensão desta narrativa. No momento em que a obra é convertida para o hipertexto, para o formato não-linear, o autor perde o domínio sobre este ritmo, que passará a ser influenciado, ou mesmo ditado, pelo leitor.

Sob este enfoque, a linearidade não significaria um obstáculo para o autor literário, como alegam os defensores da Hiperliteratura. Seria, isto sim, uma característica inerente do objeto livro e da estrutura narrativa criada para este objeto. Em outras palavras: por ser elaborada para habitar um objeto inerentemente seqüencial, a Literatura surgiu como uma arte seqüencial, que se desenvolve linearmente no tempo.

Este ponto de vista encontra apoio até mesmo dentro do *front* da cultura digital. Bill GATES (1995: 152-3), fundador e presidente da Microsoft

- maior empresa de *software* do mundo - está convencido de que, entre todos os documentos de papel que conhecemos, a Literatura é a que sofrerá menos interferência das possibilidades do hipertexto.

"Quase todo livro de referência tem um índice, mas os romances não precisam de índice, porque não há necessidade de se procurar alguma coisa específica num romance. Romances são lineares (...) Isso não é um julgamento técnico, mas artístico: a linearidade é inerente ao processo de contar histórias."

Cabe questionar, ainda, se não estaria havendo uma confusão entre a linearidade *do meio* e a linearidade *do discurso*. Uma não implica necessariamente na outra, ao contrário do que pode ficar subentendido nos argumentos dos teóricos da Hiperliteratura. Não faltam exemplos - vários já citados, como Borges, Cortázar, Joyce - de autores que criaram narrativas não-lineares "apesar" do suporte encadernado. Wander MIRANDA (1995: 15) se refere ao "zapping"¹³ para comentar a estratégia usada por Calvino no livro "Se um viajante numa noite de inverno":

"construir a narrativa pelo acúmulo e embaralhamento de enredos próprios à literatura de massa, intercalando-os, no entanto, com capítulos auto-reflexivos que detêm a atenção do leitor e o fazem especular sobre as condições de leitura e as peripécias em curso na narrativa. O procedimento tem alvo certo: ao mudar de canal ou de capítulo, o leitor se depara com um branco ou vazio que interrompe a continuidade e a coordenação da história narrada, vendo-se desalojado da cômoda posição de mero consumidor de imagens ou histórias pré-fabricadas."

Outro ponto central da teoria da Hiperliteratura - a interatividade - também é alvo de críticas. Para muitos estudiosos, ela não passa de uma falácia. BERKETS (1995) afirma não perceber as tão propaladas vantagens da interatividade. O contínuo clicar do mouse, que levam adiante a narrativa,

¹³ - Nome dado ao ato de o telespectador trocar rápida e continuamente os canais da televisão, através do controle remoto, misturando cenas diversas, de contextos diversos e produzindo um acúmulo de imagens truncadas.

dão a ele uma sensação de estar sendo infantilizado, como se estivesse sempre diante de um videogame.

Por mais que a tecnologia avance e este tipo de sensação tenda a desaparecer, devemos questionar se o leitor de uma obra de Hiperliteratura atingirá algum dia o grau de "imersão meditativa" que Birkets considera o maior incentivo para a leitura. Por isso, prevê que as inúmeras possibilidades permitidas pelo hipertexto serão testadas na narração - inserção de som e vídeo, escrita colaborativa - mas a maioria tende a desaparecer. Disso tudo, permanecerão somente aquelas obras que trouxeram idéias inovadoras, tanto na estrutura narrativa quanto no conteúdo. Precisarão ser obras com valor artístico, e não meras *tours de force* técnicas. Somente assim, conseguirão *"atingir o leitor interativo de uma forma que não seja meramente cerebral."* (*idem*: 163)

A questão da interatividade parece envolver, ainda, dois tipos diferentes de confusão. A primeira acontece entre a *interatividade* e esquemas do tipo "você decide", onde o leitor tem à sua frente duas ou três opções pré-definidas de finais para uma narrativa.

Neste ponto, é esclarecedora a análise de Marisa LAJOLO (1984) sobre a "Série Alternativa", coleção de livros juvenis lançada pela Melhoramentos. A proposta desta coleção, segundo o catálogo da Editora, é

*"criar uma situação que permite ao leitor participar ativamente do desfecho da história. Os livros da série (...) têm como principal característica oferecer a opção entre dois finais e ainda convidar o leitor a propor um terceiro, escrevendo ele mesmo o desfecho ou apresentando soluções segundo suas próprias emoções despertadas pelo que acabou de ler."*¹⁴

LAJOLO (1984: 32) alerta para a confusão escondida nesta proposta editorial. Ao usar expressões e conceitos aparentemente consonantes com as teorias literárias em voga no momento - da polifonia de Bakhtin à obra aberta de Eco - esta coleção na verdade seria uma descaracterização de tais conceitos:

"Pois polifonia explícita e abertura frontal acabam configurando ingerência autoritária (primeiro via série, depois via professor e, finalmente, via texto) no que era solidão de leitura; obrigatoriedade de pluralismo no que era liberdade do leitor. (...) O texto que apresenta a série Alternativa sugere participação ativa, oferecendo opções de leitura e instigando o leitor a escrever ele mesmo o desfecho, numa aparente (grifo nosso) ruptura da hegemonia de quem escreve sobre quem lê."

Há uma grande diferença entre conceber uma obra - tanto impressa quanto eletrônica - que seja "estruturalmente" interativa, ou hipertextual, que permite a construção de diferentes caminhos narrativos pelo leitor durante todo o processo de leitura, e uma do tipo "você decide" que, após uma construção inteiramente linear, apresentada pelo autor, abre, apenas no último momento, essa brecha para o leitor optar entre dois finais, ou mesmo criar um terceiro.

Em última instância, podemos afirmar que todo livro permite ao leitor criar um final próprio, na medida em que, após a última página, onde termina a história contada, ele pode imaginar continuações, desdobramentos, destinos variados para as personagens da história. Toda boa obra literária tem potencial para isto. Mais, ela é instigadora de uma releitura. Parafraseando Heráclito: ninguém se banha duas vezes nas águas da obra de arte. Ninguém faz a mesma leitura duas vezes. Assim, o recurso de abrir uma "alternativa" no apagar das luzes parece, no fundo, uma tentativa forçada de se adaptar ao modismo da interatividade.

Uma segunda confusão, também bastante comum, é a difusão da idéia de que a multimídia seria "interativa", enquanto a leitura "convencional", no papel, seria "passiva". Esta contraposição, que entrou em voga a partir do sucesso dos CD-ROMs e da Internet, parece enganosa, especialmente porque encobre uma outra distinção importante: aquela entre *ativo e passivo*. Joffre DUMAZEDIER (1973) explica que a leitura tende a ser um tipo de lazer ativo, comparada por exemplo ao rádio e à TV, que tendem a proporcionar um lazer passivo. Numa análise mais superficial, poderíamos dizer que esta diferença ocorre porque o leitor busca o livro, vai até ele, ao passo que a

televisão "penetra" no mundo, na casa do indivíduo, e se "impõe" a ele. Mas Dumazedier prefere uma análise mais aprofundada, que relaciona a passividade do telespectador ao próprio tipo de programação que predomina na TV.

"Tendo a TV o poder de facilitar tanto a função de evasão quanto a de participação na vida real, através do lazer, o problema mais importante com o qual deparam os programas de televisão será o de procurar favorecer nos telespectadores a formação daquilo que Adorno denomina de 'reações adultas'. A divisa de uma televisão preocupada em provocar no público atitudes ativas com relação a seus lazes e obrigações deveria ser: divertir sem embrutecer, informar sem entediar." (1973: 199 - grifo meu)

Dentro desta perspectiva, Dumazedier explica que a noção de "ativo" implica num indivíduo que assuma, ainda que periodicamente, uma série de atitudes: participação consciente e voluntária (em oposição ao isolamento) nos vários grupos sociais de que ele participa; participação consciente e voluntária da vida cultural (em oposição à submissão às práticas rotineiras e imagens estereotipadas); a busca de um equilíbrio entre o repouso, a distração e o desenvolvimento harmonioso da personalidade. O lazer ativo implica, ainda, numa atitude intencional de seleção das obras, da compreensão, apreciação, explicação e a posterior comunicação com outras pessoas. Neste sentido, não há evidências de que a comunicação audiovisual - e mais especificamente as obras em "multimídia" - proporcionariam um lazer mais ativo (nem interativo) do que o livro, relegando este à posição de *passivo*.

Alvin KERNAN (1990: 149) é mais radical na crítica das narrativas mediadas pela tecnologia audiovisual, insistindo que a verdade do livro é mais profunda do que a da TV, e lamentando que o livro esteja perdendo sua posição de destaque para obras mais superficiais. A TV, além de menor profundidade, permitiria ao público menor possibilidade de elaboração mental das informações. Tanto o leitor do livro quando o telespectador se isolam do mundo, mas o fazem de formas diferentes:

"o leitor, tal qual é definido pela literatura e pela imprensa, ficava talvez mais trancado em solipsismo, mas mentalmente era intensamente ativo, e não passivo, pois se dedicava a decifrar palavras complexas e estruturas intrincadas da realidade impressa, em busca de uma verdade transcendental do outro lado da página. Por outro lado, cada telespectador senta-se quase sempre solitário, geralmente no escuro, assistindo calado às imagens encenadas do mundo, intercaladas com anúncios, que brilham na telinha."

LIMA (1976) acredita que os textos literários só possam ser substituídos por narrativas audiovisuais se enxergarmos nestes textos meramente o ato de "contar uma história", desprezando completamente o "modo" como se conta esta "história". Sob tal enfoque, as novelas e filmes teriam muitos atrativos extras, especialmente nas sociedades com alto grau de analfabetismo, e o futuro romancista se limitaria "à preparação de Scripts". Porém se percebermos na Literatura muito mais do que a simples transmissão de um conteúdo, de um enredo, os romances jamais poderiam ser substituídos pela oralização e pela visualização em cadeia, que *"não admitem (ou o fazem precariamente) as paradas para a reflexão"*. Quando se adapta um romance para a televisão, por exemplo, a tendência é que ganhem destaque as peripécias da história, a intriga pura e simples - que certamente traz maior apelo para o público televisivo - *"tornando irrelevante o objetivo temático do autor"*, seu estilo, a construção de sua narrativa.

Vale ressaltar que contraposições como as de Keman e Lima tratam essencialmente da relação entre o livro impresso e a TV, mas podemos estendê-la ao navegante da Internet. Neste sentido, sua análise encontra eco em Jean François Lyotard e Paul Virilio.

Sempre provocador, LYOTARD (1988: 57) descarta a possibilidade de uma experiência estética mediada pelos aparelhos audiovisuais, e defende a escrita, a linguagem, como um espaço de resistência à tecnologização e reificação do homem. As máquinas contemporâneas

"levam a cabo uma série de operações que qualificávamos de mentais: apreensão de dados em termos de informação e o

seu armazenamento (memorização), regulação dos acessos à informação (o que chamávamos de recordação), cálculo dos efeitos possíveis de acordo com os programas, tendo em conta as variáveis e as opções (estratégia). Qualquer dado torna-se útil (explorável, operacional) a partir do momento em que pode ser traduzido em informação”.

Estas máquinas não apenas fazem o arquivamento, mas *predis põem* a busca e eliminam algo fundamental, que é o esquecimento. Assim, tomam todo *tempo* automaticamente presente. E fazem o mesmo com o *espaço*, ao globalizarem os bens culturais, desconectando-os do contexto histórico e geográfico de sua produção, na visão de LYOTARD (1988: 70)

"Esta acessibilidade generalizada oferecida pelos bens culturais novos não me parece que seja propriamente um progresso. A penetração do aparelho tecno-científico no campo cultural não significa, de modo algum, que o conhecimento, a tolerância e a liberdade se tornem maiores nos espíritos. (...) A cultura pós-moderna está de fato a estender-se a toda a humanidade. Nesta medida, tem tendência a abolir a experiência local e singular, a martelar o espírito com grandes estereótipos, não deixando lugar, ao que parece, à reflexão e a educação."

Virilio acusa os meios audiovisuais em geral de superficialidade e de promoverem uma espécie de industrialização da percepção. Em sua avalanche de informações, eles não dão tempo para o público pensar, refletir sobre os sentidos e as correlações entre as imagens vistas. Disso resultaria uma espécie de embotamento da imaginação: quanto mais se vê, menos se imagina.

Esta visão pessimista, que acredita em um determinismo tecnológico, não deixa de ser criticada por pensadores como Lévy, Weissberg e Harvey. Mas o próprio HARVEY (1992: 63) admite que a influência plasmadora da televisão é inegável, especialmente quando ela se toma a única fonte de informação e entretenimento de milhões de pessoas (como acontece, por exemplo, nos EUA e no Brasil). Por isso, não devemos nos surpreender com o fato de que na era da televisão de massa (e agora com a Internet),

"tenha surgido um apego antes às superfícies do que às raízes, à colagem em vez do trabalho em profundidade, a imagens citadas superpostas e não às superfícies trabalhadas, a um sentido de tempo e de espaço decaído em lugar do artefato cultural solidamente realizado."

Kernan, mesmo se confessando desencantado com as perspectivas atuais da crítica e do mercado literário, faz uma defesa apaixonada da importância da Literatura. Ao contrário de Steiner, que (como vimos no tópico anterior) acredita que a leitura solitária e introspectiva dos romances está perdendo sua viabilidade no mundo mediatizado de hoje, KERNAN (1990: 159) insiste que o papel da leitura literária não pode ser substituído pelos meios audiovisuais. Mas, em tom melancólico, admite que o livro, e todo o mundo simbólico e material que ele envolve, corre o risco de ser engolido pelo frenesi das novas tecnologias da informação.

"Os prédios dedicados ao livro, as grandes bibliotecas e faculdades, começam a parecer frágeis, como as catedrais medievais, e se tornam ineficientes e pouco econômicos. O silêncio e a privacidade requeridos pela leitura são cada vez mais difíceis de se encontrar. As grandes questões provocadas pelo livro impresso, literacy, censura, originalidade, pornografia, plágio, direito autoral, liberdade de expressão estão, depois de um último momento de brilho, começando a parecer ilusórias."

É curioso perceber que, embora partam da mesma constatação (a dificuldade que o ato solitário da leitura encontra na cultura acelerada e superficial da pós-modernidade), Kernan e Steiner chegam a conclusões opostas. O primeiro descarta qualquer tipo de aliança entre Literatura e tecnologia, que desvirtuaria a própria essência do ato de escritura e leitura literária. Já STEINER (1997: 02) acredita que a Literatura tende a desaparecer se não incorporar as novidades da publicação eletrônica:

"é claro que se continuará a escrever romances durante muito tempo, mas a investigação se dirigirá cada vez mais em direção a formas híbridas, que chamamos um tanto grosseiramente de realidade-ficção."

5.1.3 - Uma visão conciliadora

Podemos perceber que a maior parte das discussões e desacordos analisados acima partem da premissa de que a Hiperliteratura - ou uma Literatura que incorpore os recursos do hipertexto e da multimídia - surgiria *em oposição* à Literatura impressa, ou seja, poderia substituí-la num futuro menos ou mais distante. Posta assim, a questão parece infrutífera e sem conciliações à vista.

Diante deste impasse, parece iluminadora a hipótese, defendida por Giles DELEUZE (1992:163-4), segundo a qual acreditar na morte da Literatura e em sua inevitável substituição pelas narrativas audiovisuais - decorrente das qualidades intrínsecas e das múltiplas possibilidades criadoras oferecidas pelas novas tecnologias - é um equívoco, provavelmente resultante de uma leitura apressada de McLuhan.

"Se o audio-visual chegar a substituir o livro, não será enquanto meio de expressão concorrente, mas enquanto monopólio exercido por formações que sufocam também as potencialidades criadoras do próprio audio-visual. (...) A alternativa não é entre a literatura escrita e o audio-visual. É entre as potências criadoras (no audio-visual assim como na literatura) e os poderes de domesticação. É muito improvável que o audio-visual consiga condições de criação se a literatura não salvar as suas. As possibilidades de criação podem ser muito diferentes segundo o modo de expressão considerado, nem por isso deixam de comunicar entre si, na medida em que todas juntas devem opor-se a instauração de um espaço cultural de mercado e de conformidade, isto é, de 'produção para o mercado'".

Assim, talvez seja mais frutífero abandonar as posições extremadas - de Kernan e Steiner, por exemplo - e esboçar uma terceira visão, entendendo a absorção das novas tecnologias não como o suicídio da Literatura nem como sua tábua de salvação, mas sim como um novo fenômeno cultural. Um fenômeno que alia os elementos da narrativa literária a outros elementos - buscados no vídeo, no cinema, no design, nos

quadrinhos, na arquitetura - e, principalmente, às possibilidades introduzidas pelo hipertexto e pela multimídia.

O filósofo Michel SERRES (1998: 05), que se declara um fã incondicional dos livros e um entusiasta das novas tecnologias da informação, argumenta que uma questão do tipo "no futuro, as pessoas lerão direto na tela?" é enganosa, pois foge à essência da transformação que estamos vivenciando.

"É verdade que nos adaptamos tão bem ao computador quanto a um livro, e nossa conexão com ele é igualmente íntima. Mas (a postura correta seria): não havia romances antes da escrita e da imprensa. Isso significa que esses gêneros foram inventados para essas mídias. Estamos prestes a ver a criação de gêneros literários adaptados aos novos meios. "

Enfocada desta maneira, a Hiperliteratura deixa de ser encarada como resposta a uma possível "crise" da Literatura. Pelo contrário: a partir do momento em que pressupõe a mediação de um elemento novo (o computador, ou mais especificamente o hipertexto), na produção de um objeto semiótico original, a Hiperliteratura apresenta potencial para se constituir em uma *nova forma de arte*, que se desenvolva e consiga um espaço *ao lado*, e não *em substituição* à Literatura impressa. Uma arte típica do contexto polimorfo, fragmentado e mediatizado que nosso mundo está vivendo.

5.2 - Uma nova forma de arte

"Inventar novas estruturas discursivas, descobrir as retóricas ainda desconhecidas do esquema dinâmico, do texto de geometria variável e da imagem animada, conceber ideografias nas quais as cores, o som e o movimento irão se associar para significar, estas são as tarefas que esperam os autores e editores do próximo século. Os grandes impressores do século XVI eram ao mesmo tempo letrados, humanistas, técnicos e exploradores de um novo modo de organização do saber e das trocas intelectuais. Devemos imaginar que, em relação às novas tecnologias, estamos diante de uma época comparável à Renascença."

Pierre Lévy

*"I dream in my dream all the dreams of the other dreamers,
And I become the other dreamers"*

Walt Whitman

5.2.1 - Elementos do discurso da Hiperliteratura

Como o hipertexto eletrônico é o suporte da Hiperliteratura, é ele que estabelece o espaço de criação do autor, suas liberdades e seus limites. A partir de suas características, podemos perceber os principais elementos que constroem sua narrativa, seu discurso: elementos como a não-linearidade, a tendência ao intertexto e à metalinguagem, a escrita espacializada (ou topográfica), a interatividade, a possibilidade de utilização de recursos multimídia.¹⁵

Esta divisão em elementos pode, por vezes, parecer arbitrária, já que, nas obras, eles estão integrados e não isolados como são expostos aqui. Ainda assim, por motivos "didáticos", a divisão pareceu aconselhável, por permitir maior clareza.

¹⁵- Retomando a discussão levantada no Capítulo III, podemos salientar que estes elementos resultam diretamente (não-linearidade, interatividade, multimídia) ou indiretamente (intertextualidade, escrita topográfica) da utilização dos recursos possibilitados pela publicação eletrônica e, mais especificamente, pelo hipertexto.

a) Auto-referência

Como vimos anteriormente, a Literatura contemporânea levou a extremos o uso da intertextualidade, através de recursos como a citação, a alusão, a paráfrase, a paródia, o pastiche, a ponto de a intertextualidade ser apontada como marca distintiva, por exemplo, da chamada "Literatura pós-moderna".

Ora, no meio digital, a possibilidade de interligação rápida e direta com outros textos vai ainda além: não apenas permite um uso maior da intertextualidade, como praticamente o incentiva. Num hipertexto as referências surgem de forma mais dinâmica e *mais integrada* do que acontece no meio impresso, pois cada texto não apenas "indica" ou "sugere" outro texto: ele pode, literalmente, levar o leitor ao outro texto (especialmente nas publicações *online*).¹⁶

Outra característica muito comum na Literatura contemporânea, a metalinguagem, também é exponenciada pela Hiperliteratura. Sua forma particular de ligar um texto a outro (ou a outras partes do mesmo texto), através de múltiplos *links* para cada lexia, acentua essa auto-referência. Também concorre para isso a presença do *mouse*, dos *menus*, de uma série de botões, setas, indicações como "*back*", "*next*" e, freqüentemente, a presença de mapas do hipertexto, que revelam o "esqueleto" da obra.

Nos textos impressos, o próprio ato da leitura - esse ato mecânico de passar páginas e ler em uma ordem determinada pelo hábito e pela convenção - pode (e freqüentemente *costuma*) passar despercebido para o leitor. Já na obra hiperliterária a atenção do leitor está sendo chamada

¹⁶ - Estamos nos referindo, aqui, à chamada "intertextualidade na produção", ou seja, aquela que foi prevista, concebida pelo autor. Existe, também a "intertextualidade na recepção", como explica Graça PAULINO (1995: 54):

"Toda leitura é necessariamente intertextual, pois, ao ler, estabelecemos associações desse texto do momento com outros já lidos. Essa associação é livre e independente do comando de consciência do leitor, assim como pode ser independente da intenção do autor."

Não vamos nos aprofundar neste segundo tipo de intertextualidade, que, a nosso ver, acontece de forma similar na leitura de textos impressos e eletrônicos.

constantemente para este ato de ler. Jane Yellowlees DOUGLAS (1994) comenta este "problema da navegação" (*navigation problem*): em que medida o leitor deve ou não, pode ou não, estar alerta para seu ato de ler/navegar? Devemos lembrar ainda, como Frank POPPER, que esta postura é comum a todas as artes da tecnologia, uma vez que elas *"acentuam mais o processo que a obra acabada"*.¹⁷

BERNSTEIN¹⁸ admite, inclusive, que a maior parte dos autores que se propuseram, até o momento, a criar um texto hiperliterário apresentam um *"grande interesse na metaficção, onde as histórias chamam atenção para o fato de que são história"*.

É interessante notar que a tendência da Hiperliteratura em expor e analisar suas entranhas pode ser observada desde o surgimento do primeiro exemplar, *afternoon, a story*, lançado em 1989. O autor, Michael Joyce, além de escritor, é um teórico do hipertexto e criador de programas de computador ligados ao hipertexto, e talvez por isso sua obra estampe tão claramente o caráter auto-referente da Hiperliteratura. *Afternoon*, que já é considerada um clássico da Hiperliteratura, serviu de inspiração (o que é diferente de "modelo") para uma série de outras obras que surgiram desde então, dando corpo a este fenômeno cultural.

b) Não linearidade

Ao contrário das páginas de um livro, as telas (ou lexias) de um hipertexto não estão encadeadas/encadernadas umas às outras, não precisam se dispor em uma ordem única e predeterminada. Por um lado, isto significa uma liberdade para o autor, que pode criar seqüências variadas para a sua narrativa. Trata-se do que LÉVY (1993) chamou de "o princípio da multiplicidade" dos hipertextos (*ver item 5.1.1*). Assim, cada lexia pode fazer

¹⁷ - POPPER, Frank. Citado por TAVARES, Mônica Baptista Sampaio. Diferenças do Criar com o Uso das Novas Tecnologias. In: FAUSTO NETO, Antônio e PINTO, Milton José (org.) O indivíduo e as mídias. Rio de Janeiro: Diadorim, 1996. p. 288.

¹⁸- Editor da Eastgate, citado em YOUNG (1998).

parte, ao mesmo tempo de várias "obras", ou vários capítulos de um mesmo texto, inclusive podendo representar papéis e sentidos diferentes.

Por outro lado, o fato de uma lexia não vir necessariamente após a outra traz uma limitação: o autor não pode esperar que um leitor faça determinadas inferências, interpretações, ou tire conclusões com base em outra lexia qualquer, já que nada garante que o leitor terá "visitado" a outra lexia antes.

Como já dissemos, o hipertexto não é pioneiro na introdução da não-linearidade no discurso literário. Arlindo MACHADO (1993), no texto em que analisa "Um jogo de dados" (1897), de Mallarmé, cita uma série de precursores ainda mais antigos, como "Litanias de la vierge", de Meschinot (1490-91), "Vencido Está de Amor", de Camões (1595) e "41º Beijo de Amor", de Kuhlmann (1660). O sonho de Mallarmé, porém, era mais ambicioso: criar um livro que contivesse, potencialmente, todos os outros: páginas permutáveis, sem ordem pré-fixada, sem início nem fim.

"Para o leitor contemporâneo desses poetas, devia ser difícil operacionalizar as recombinações, em razão da inexistência de instrumentos adequados para tal, bem como da degeneração inevitável da base material dos poemas, se as permutações fossem realizadas fisicamente. (...) E difícil resistir à tentação de ler o Lance de Dados na ordem 'natural' (leia-se ocidental), da primeira à última página, da esquerda para a direita da frase, de cima para baixo da página. E mesmo duvidoso que o leitor comum sequer suspeite que se possa ler de outra maneira, se é que o leitor comum lê Mallarmé." (MACHADO: 1993: 166-167)

Por mais ambicioso e inventivo que fosse o projeto deste "livro potencial", na época faltavam ao poeta os meios práticos para realizá-lo efetivamente, como explica MACHADO (1993: 169):

"O projeto de Mallarmé demanda outro modo de produção e uma resolução técnica que só modernamente se pôde começar a vislumbrar. (...) Quando um usuário moderno se coloca diante de um terminal de videotexto, ele está num certo sentido, materializando (mas também banalizando) o sonho mallarmiano de uma escritura em contínua expansão

e em permanente metamorfose, graças às propriedades combinatórias do sistema."

MOULTHROP (1991: 123), por sua vez, reconhece que em muitas obras impressas existe o recurso à não-linearidade, a planos múltiplos de narrativa, e concorda que toda obra ficcional traga, dentro dela, uma contratendência que nega sua singularidade absoluta, mas, por outro lado, acredita que no hipertexto eletrônico o desejo de multiplicidade da narrativa é satisfeito de maneiras que a ficção convencional não alcança. As ficções hipertextuais impressas seriam menos interessantes do que seus correspondentes eletrônicos por dois motivos:

"Primeiro, porque requerem um processo árduo de virar páginas para frente e para trás, reforçando o sentimento de que as seqüências alternativas de narrativa violam a ordem primeira da obra. Segundo porque toda narrativa impressa está materialmente e formalmente fechada, de um modo que os textos eletrônicos não estão."

Para a Hiperliteratura, portanto, a não-linearidade não seria uma opção, mas uma condição *sine qua non*. JOYCE¹⁹ argumenta que, desta forma, a Hiperliteratura repercute a "estratégia" de leitura mais comum no mundo contemporâneo: as pessoas lêem muito, mas de modo rápido e esparso, *"movendo de uma idéia a outra quase sem pausa para respirar"*, e tendendo a reunir posteriormente os fragmentos.

Ao mesmo tempo a narrativa não-linear põe em xeque, segundo LANDOW (1992:104), pressupostos da narrativa que estavam postos e aceitos desde Aristóteles. Não temos mais uma única *"seqüência provável ou necessária de eventos"*, como postulava Aristóteles. Temos agora um outro tipo de linearidade, que passa a ser *"uma qualidade da experiência do leitor com cada lexia, ou com a trilha de leitura escolhida, ainda que esta trilha se volte para si mesma, ou siga rumos estranhos."*

Como vimos anteriormente, críticos da Hiperliteratura (como FAUTH e BIRKETS) se mostram pouco empolgados com a "inovação",

¹⁹- Citado em YOUNG (1998).

argumentando que a não-linearidade introduzida pelo hipertexto iria contra a própria essência da Literatura. Porém parece-me que, em vez de enxergar isso como um problema, uma falha da Hiperliteratura, podemos enxergar como o impulso para o nascimento de um novo tipo de leitura (e leitor). Um leitor cuja preocupação central não seja com a seqüência dos eventos na história, o enredo, mas com as possíveis relações entre os nós, entre as telas, com as harmonias e desarmonias que as diferentes telas visitadas apresentam entre si. É isso o que nos permite falar em uma escrita espadalizada, ou topográfica (como veremos no tópico c).

Para o autor de hiperliteratura, a não-linearidade e a multiplicidade de caminhos deveriam implicar em um trabalho exaustivo, mas compensador, segundo SLATIN (1991: 161): tratar cada um dos links como se fosse, certamente, aquele que o leitor escolherá como próximo destino. Fazendo isso, o autor conseguia fazer com que os links representassem, no hipertexto, aquilo que a seqüência representa para o texto impresso, ou seja: a relação perceptível entre dois trechos.

Ainda dentro do tópico "não-linearidade" - porque resultante dele - devemos lembrar uma outra mudança no conceito da obra: o hipertexto toma mais fluidas as noções de "unidade" e "totalidade" da obra.

Como lembra SLATIN (1991: 155), o leitor de um texto impresso sabe, ao menos de maneira subliminar, onde o trecho que ele está lendo se localiza dentro do texto, e tem noção de quanto ainda resta para ser lido. O leitor de Hiperliteratura freqüentemente não sabe (e não tem como saber) se já percorreu todos os nós existentes. Como as páginas não são encadernadas nem numeradas (ou pelo menos não no sentido tradicional do termo "numeração"), é difícil verificar se todos os textos disponíveis já foram lidos. Por isso, mesmo tendo efetivamente navegado por todos os nós, não é incomum que o leitor sinta uma sensação de "leitura incompleta".

É evidente que na Literatura o autor também depara com o dilema de "onde parar", e cria uma série de estratégias temáticas ou formais para que o final de seu texto seja "satisfatório". SMITH lembra que para que o final de

um romance não pareça um corte abrupto e arbitrário, ele deve deixar o leitor *"em um ponto onde, com relação aos temas abordados na obra, tenhamos a sensação de que já conhecemos tudo o que se há para conhecer"*.²⁰ LANDOW (1992:112) ressalta que para contornar este dilema a tendência de várias obras literárias deste século é deixar o leitor com pouca sensação de encerramento, chegando mesmo a se recusar a apresentar ao leitor um desenlace final para o enredo. Mas, no mínimo, o autor sabe de antemão qual será a última página lida pelos leitores, e o leitor, por sua vez, também saberá, ao ler a última página do volume que, pelo menos fisicamente, não resta nada a ser lido.

Isto não acontece na Hiperli ter atura, já que, para quem está lendo a obra, um mesmo trecho pode vir no início, no meio, ou no fim. Esta definição vai depender das opções e *links* trilhados durante a leitura. Michael Joyce, quando questionado por BECKER (WWW, 3) sobre sua obra *afternoon, a story*, explicou que a leitura estaria terminada quando o leitor perdesse o interesse pela narração, ou quando não mais encontrasse novas "páginas" (ou nós). O que viesse antes.

J. Yellowlees DOUGLAS (1994) aborda a questão do "encerramento" da leitura usando como ponto de partida justamente sua leitura de *afternoon*. Inicialmente, sublinha que no século XX vários livros violam, sem dúvida, as expectativas de "encerramento" do leitor e se esquivam de apresentar finais bem definidos (Douglas cita *The Babysitter*, de Robert Coover e o *Labirinto* de Robbe-Grillet, onde a última página pode levar o leitor de volta ao início, *"sem confirmar, negar ou resolver nenhuma das tensões ou hipóteses sugeridas pela leitura (...)* e fica difícil para o leitor estabelecer qualquer noção de relação causa-efeito entre as ações e episódios. "(1994: 163) Mas mesmo estas obras possuem um final "físico", uma última página, que, de certa forma, "promete" ao leitor que ele poderá confirmar ou negar suas inferências, ao final da leitura.

²⁰- SMITH, Barbara Hermstein, *Poetic Closure*, citada por LANDOW (1992: 118)

Já o que acontece em obras hiperliterárias como *afternoon, a story* é de natureza mais extrema, pois mesmo após três ou quatro leituras o leitor não encontra evidências confortadoras de que já *"exauriu a gama de possibilidades da narrativa."* Já que o autor não pode estabelecer um "sentido de encerramento", o próprio leitor terá que fornecer este sentido à sua leitura (ou a cada uma de suas leituras).

Douglas explica que realizou quatro leituras de *afternoon*, diferentes em tamanho, tempo e interpretação. Algumas se encerraram após 36 lexias, outras duraram o dia inteiro, percorrendo centenas de lexias. A cada vez, repetia-se a "consciência dolorosa" de que aquela leitura particular era apenas mais uma das inúmeras atualizações possíveis, e permanecia a dúvida: o que leva um leitor de Hiperliteratura a decidir que terminou a leitura? E mais:

"será que leituras sucessivas podem, de maneira acumulativa, aproximar o leitor de uma sensação de encerramento, uma sensação de que ele vivenciou todo o raio de possibilidades, (...) mesmo sem ter explorado todas as lexias e links?" (1994:164)

Entre outras respostas possíveis, Douglas se arrisca a afirmar que enquanto o leitor se sentir insatisfeito com as pistas e respostas encontradas para as tensões e conflitos apresentados pela narrativa, não deve considerar a leitura como terminada.

Não se deve esquecer, ainda, que esta incompletude faz parte do "espírito" dos hipertextos mais profundamente elaborados. Pode-se mesmo afirmar que ela é desejável, na medida em que confirma a cadeia teoricamente infinita de um hipertexto ideal.²¹

21 - Ao mesmo tempo, ela reflete uma característica marcante da arte contemporânea: a noção da obra como um processo infundável e indefinível. No terreno das artes plásticas, isto já era detectável nas obras abstratas (e nas não-figurativas em geral), como podemos perceber na análise tecida por GOMBRICH (1988: 464) sobre a disposição de espírito de um artista abstracionista diante de sua obra. Este artista

"pode ficar completamente absorvido no misterioso problema de relacionar um punhado de formas e tons até que lhe pareçam certos. É muito possível que um quadro que contém apertadas dois quadrados tenha causado ao seu autor mais preocupação do que a causada a um artista do passado para pintar uma madona. Pois o pintor da Madona sabia o que

Em síntese: a questão do "encerramento" envolve tanto o autor quanto o leitor. O primeiro tem uma infinidade de maneiras de terminar sua história - ou pelo menos o seu ato de escrever. Como várias páginas podem eventualmente ser a última a ser lida, o ato de colocar um "ponto final" na obra é mais arbitrário do que numa obra impressa.

Da mesma maneira, não há garantia de que dois leitores diferentes lerão o mesmo texto, e a possibilidade de que o leiam na mesma seqüência é praticamente nula. Isto aproxima a leitura dos textos hiperliterários de um fenômeno típico do momento contemporâneo: a arte como *performance*, ou seja, como uma manifestação do momento, efêmera, e que dificilmente pode ser repetida. Como lembra DICKY (1991: 150), a introdução da não linearidade, da randomização, do som, da animação e outros elementos da publicação eletrônica nos leva a uma obra de arte para a qual a página não é mais uma representação adequada, rima obra que se constrói somente no momento da leitura. Até aquele momento, o texto existe apenas como "*um complexo de variantes*", e cada leitura equivale a uma performance, uma atualização do texto.

Não é por acaso que muitos autores preferem admitir que o ato de escrever não terminou, que o texto não está acabado e continuará recebendo, *online*, alterações do próprio autor e/ou de leitores.

c) Escrita topográfica

A relação espacial entre as páginas (lexias) de um hipertexto é bastante peculiar, comparada aos antigos rolos de papiro, ao códex medieval e ao livro. Como lembram LAUFER e SCAVETTA (1992), no discurso oral o "texto" se desenvolve numa seqüência temporal absoluta. Reproduzindo

tinha em mira. Tinha a tradição como seu guia e o número de decisões com que se defrontava era limitado. O pintor abstrato, com seus dois quadrados, está numa posição menos invejável. Pode mudá-los de um lado para o outro em sua tela, tentar uma infinidade de possibilidades e nunca saber quando e onde parar. "

este desenvolvimento temporal, os antigos rolos (chamados de *kilindros* pelos gregos e *volumen* pelos romanos) faziam com que cada página estivesse colada a outra *pelos dois lados* (no início e no fim).²²

A partir do surgimento do códex (e, posteriormente, do livro, que possui estrutura semelhante) as páginas passam a ser coladas por *um lado apenas*. O texto começa a ser escrito/impresso em ambos os lados do papel, o que já implica um certo caráter espacial para o discurso. Mas o texto escrito (e, em nosso caso específico, a Literatura) permanece essencialmente uma arte do tempo, da seqüência.

Cabe lembrar, aqui, que uma classificação freqüente entre as formas artísticas as dividem entre artes "do tempo", "do espaço" e "híbridas". PAULINO (1988: 16-17) explica que as artes "espaciais", como a pintura, a escultura e a fotografia, se apresentam *"a nós instantaneamente, em seu conjunto, ocupando certo espaço, um lugar para o qual se dirige nossa atenção de uma só vez"*. A fruição destas obras está ligada eminentemente ao caráter visual, ou plástico.

Por outro lado, há formas artísticas, como a música e a literatura, que se desenvolvem eminentemente no tempo, baseadas na sucessão de sons ou imagens. Estas artes "temporais" exigem *"certo tempo para que a gente vá acompanhando as formas que se sucedem. A música não se constitui por um som isolado, mas por uma sucessão de sons. Para ouvi-la, é necessária uma passagem de tempo"*.

Já as formas híbridas conjugam, em sua constituição, bases espaciais e temporais. É o caso da dança, do teatro e do cinema, que, como lembra Paulino, possuem

"um aspecto plástico, de organização do espaço, da cena, ao lado da sucessão temporal. Cada momento ou cada cena (...) tem seu valor artístico próprio de arte visual, plástica, espacial. Mas como a sucessão destes momentos forma um conjunto artístico maior, constituído pela dança inteira, pela peça inteira ou pelo filme inteiro, estas três artes são também temporais. Na época em que vivemos, a separação entre as artes vem sendo muito questionada pelos próprios artistas,

²²- E não é coincidência que os primeiros textos escritos fossem justamente *listas*.

através de obras mistas, difíceis de serem classificadas. A exclusividade da visão e do ouvido na recepção das artes também está sendo quebrada."

Ora: se observarmos o hipertexto, veremos que ele é substancialmente diferente dos suportes anteriores (rolo, codex, livro). As páginas não estão ligadas por *nenhum dos lados* e ocupam lugares indefiníveis em um espaço multidimensional (o *hiperespaço* = espaço de múltiplas dimensões). Como explicam LAUFER E SCAVETTA (1992: 05/06),

"um texto (impresso) é uma estrutura linear fortemente hierarquizado: os elementos textuais, mais ou menos autônomos, são ligados por relações de ordem. O hipertexto é uma estrutura em rede: os elementos textuais são nós ligados por relações não-lineares e tenuemente hierarquizadas. (...) O hipertexto conduz a uma nova economia de escritura da lingüística, gráfica e sonora, fundada sobre uma nova relação entre o pensamento e o espaço".

O hipertexto corporifica - e leva a extremos - a sensação de que um determinado ponto contenha (ou pelo menos remeta, re-envie) a todos os demais tempos e espaços. A "estrutura" dos hipertextos - especialmente na WWW - possibilita que cada texto esteja, em tese, interligado a todos os outros, por intermédio de *links*. LANDOW (1992: 12) argumenta que cada "lexia" se transforma num Aleph borgiano, ou seja, num

"ponto no espaço que contém todos os outros pontos, pois a partir dele podemos ver tudo o mais - se não simultaneamente, a uma distância pequena, a um ou dois saltos - particularmente nos sistemas que contam com busca integral de texto."

A Hiperliteratura, ao se basear neste novo suporte, configura-se como uma arte *predominantemente* do espaço, e não do tempo, como a Literatura. Isto não significa que a dimensão "tempo" desapareça totalmente - ela permanece, especialmente dentro de cada lexia. Mas parece que a sintaxe do texto - sua dimensão propriamente narrativa - está se desprendendo da linearidade lingüística, e daí surge o primado do espaço.

A seqüência não é mais fundamental, como seria na música e na Literatura. O que importa são as relações de sentido entre as lexias visitadas, relações que, certamente, serão diferentes para um leitor e para outro.

Na Literatura, dois leitores podem inferir, interpretar, concluir coisas totalmente diferentes, é evidente, mas sempre terão lido as mesmas palavras, as mesmas páginas, na mesma ordem. Na Hiperliteratura, cada um lê uma quantidade diferente de lexias, e em ordem diferente. Assim como a pessoa que vê uma escultura escolhe seus próprios ângulos, dificilmente idênticos aos escolhidos por outra pessoa.

Nesse sentido, é possível dizer que na Hiperliteratura há uma narração que tenta se aproximar da descrição, abraçando o espaço como elemento essencial.²³ Não se deve inferir, evidentemente, que os textos hiperliterários sejam mais descritivos do que narrativos, mas simplesmente que ganha força uma certa "lógica" da descrição, onde (ao contrário da narração) permite-se mais facilmente a troca, o intercâmbio dos elementos sem que o texto corra o risco de perder a coesão.

Parece cabível, também, uma referência à seguinte "lei" proposta por BERGSON (1990: 22): "*a percepção dispõe do espaço na exata proporção em que a ação dispõe do tempo*". Na Hiperliteratura a ação, a seqüência de eventos, têm sua importância diminuída, e a percepção ganha destaque.

Ao mesmo tempo, essa percepção - e mesmo o caráter descritivo - não são estáticos. Pelo contrário: o dinamismo é garantido pela passagem de lexia a lexia; uma passagem descentrada e animada pela velocidade dos *links*.

Certamente vai-se contra-argumentar que, para contar uma história, é preciso seguir uma linha seqüencial de narração. Isto pode ser verdadeiro se consideramos a narração dita clássica.²⁴ Como foi dito acima, porém, a

²³ - Em termos da semiótica peirceana, uma narração que se distancia da secundidade e se aproxima da primeiridade.

²⁴ - Podemos dizer que uma polêmica semelhante se estabeleceu entre Giles Deleuze e Christian Metz acerca da narração no cinema. Metz considerava que a narratividade era uma característica intrínseca do cinema, por apresentar uma montagem seqüencial de imagens. DELEUZE (1988:49) se contrapôs a Metz com a seguinte argumentação: "*a narração não passa de uma consequência das próprias imagens aparentes e de suas combinações*

Hiperliteratura busca estabelecer um outro tipo de narração, menos "pura", mais próxima do espacial.

Retomando os seis princípios do hipertexto apontados por LÉVY (1993), pode-se notar que a espacialização do texto resulta, principalmente, dos princípios da topologia e da mobilidade dos centros (*ver tópico 5.1.1*). Jay D. BOLTER (1991: 25) adiciona um argumento interessante a esta questão, quando fala da importância do "*writing space*" na escrita hipertextual. Ela não é "tópica" (*topical*), como no texto impresso, e sim uma escrita "topográfica":

"A escrita eletrônica é tanto uma descrição visual quanto verbal. Não é a escrita de um lugar (writing of a place), e sim uma escrita com lugares (writing with places), com tópicos espacializados (...) Apesar de o computador não ser necessário para uma escrita topográfica, é somente no computador que este modo se torna uma forma natural, e também a forma convencional, de escritura."

É interessante notar que o caráter espacial, visual, reivindicado pela prosa topográfica da Hiperliteratura, até então se identificava preferencialmente à poesia. Lucia SANTAELLA (199?: 50) lembra que atualmente a imagem está tão introjetada na palavra poética "*que a mera menção do tema - palavra e imagem - parece conduzir o pensamento inexoravelmente para a poesia.*" Não é coincidência que, entre os teóricos da Hiperliteratura, "O Lance de Dados" (acima mencionado), seja citado freqüentemente como precursor desta leitura espacializada. Segundo MACHADO (1993), o hipertexto, assim como o texto de Mallarmé, se comporta como um objeto tridimensional, onde "páginas" sem ordem pré-determinada se permutam durante a leitura, sem início nem fim, criando um texto que, mais do que polissêmico, é uma obra potencial, um gerador de textos.

diretas, jamais sendo um dado. A narração dita clássica resulta diretamente da composição orgânica das imagens-movimento (montagem), ou da especificação delas em imagens percepção, imagens-afecção, imagens-ação, conforma as leis de um esquema sensorio-motor. Veremos que as formas modernas de narração resultam das composições e dos tipos da imagem-tempo: até mesmo a 'legibilidade'. A narração nunca é um dado aparente das imagens, ou o efeito de uma estrutura que as sustenta; é consequência das próprias imagens aparentes, das imagens sensíveis enquanto tais, como primeiro se definem por si mesmas."

Michael JOYCE (1995: 186), teórico e autor de Hiperliteratura, identifica a narrativa hiperliterária à sensação criada pelos objetos de arte.

"A tela que se desmancha antes e com e depois do toque, sua superfície mosqueada, ou melhor, alisada nos 'pontos que se revelam', nas 'palavras com textura'. (...) Se no livro estamos sempre imprimindo - sempre abrindo outro texto composto inexplicavelmente pelos mesmos gestos - no texto eletrônico estamos sempre pintando, cada tela lavando inexplicamente a que existia antes e a substituindo com seu próprio corpo".

Howard BECKER (WWW, 3) adota um enfoque semelhante, ao comparar a leitura da Hiperliteratura à fruição das artes plásticas:

"O leitor pode se mover em muitas direções, seguir as várias trilhas que o autor preparou (assim como seguimos as trilhas que um pintor compôs para nossos olhos) e, em alguns hipertextos, o leitor pode criar seus próprios caminhos."

d) Interatividade

A interatividade resulta, praticamente, da confluência dos elementos citados até aqui - auto-referência, não-linearidade, leitura topográfica.

Diante de um texto que expõe seus intestinos, que não apresenta uma seqüência clara, a noção de início, meio e fim, a noção de unidade e completude, um texto que o convida, enfim, uma nova leitura, espadalizada, o leitor é incentivado a adotar uma postura diferente. Uma postura que, inevitavelmente, será *ativa*, como a descrita por BARTHES (1980: 16), ou seja, a leitura como um trabalho de linguagem, um processo contínuo de ressemantização.

"É um trabalho (razão por que seria melhor falar de um ato lexicológico - ou até lexiográfico, pois escrevo a minha leitura), e o método deste trabalho é topológico. Não estou escondido no texto - apenas sou nele irreferenciável: a minha tarefa consiste em movimentar, transladar sistemas cujo prospecto não pára no texto nem em mim."

O autor da narrativa incorrerá em um grande equívoco se tentar controlar rigidamente a significação. O ideal é que use fragmentos articulados para sugerir o todo. Algo semelhante ao que Arlindo MACHADO (1992/93) sugere para a vídeoarte. Como não sabe de antemão o "percurso" de leitura que cada leitor fará, o autor deve criar fragmentos que sejam articuláveis de maneiras pouco rígidas, possibilitando construções variadas e flexíveis de sentido.

Ao mesmo tempo, o autor não deve desconsiderar o alto nível de dispersão em que se dá, normalmente, a leitura das obras de Hiperliteratura. Aqui recorremos a BERGER e LUCKMAN (1996: 43), quando falam sobre as transições entre realidades que acontece quando da fruição de uma obra estética. Os autores explicam, por exemplo, que o teatro é o lugar onde tal transição se dá de forma mais marcada, através do levantamento e da descida do pano.

"Quando o pano se levanta, o espectador é transportado para um outro mundo, com seus próprios significados e uma ordem que pode ter relação, ou não, com a ordem da vida cotidiana. Quando o pano desce, o espectador retorna a realidade, isto é, à realidade predominante da vida cotidiana, em comparação com a qual a realidade apresentada no palco aparece agora tênue e efêmera, por mais vivida que tenha sido a representação alguns poucos momentos antes. A experiência estética e religiosa é rica em produzir transições desta espécie, na medida em que a arte e a religião são produtores endêmicos de campos de significação."

No caso da Hiperliteratura, especialmente se a leitura for feita na WWW, fica muito tênue a transição entre as realidades (de ficcional para não ficcional, de um mundo imaginário para um real - ainda que virtual). Isto porque, além da possibilidade de que algum acontecimento "fora do computador" desvie sua atenção, há elementos de dispersão *na própria tela* onde a pessoa está lendo a história ou o poema. Quais são estes elementos? A grande maioria dos sites apresenta uma série de *links* e botões que, com um mero click, levam o leitor a outros *sites*, outras *home-pages* que podem não ter nenhuma relação com aquela obra hiperliterária. Há ainda os botões do próprio programa de navegação (do tipo *Back*, *Next*, *Home*, *Help*, etc). Ou

seja, o leitor está sempre na iminência de abandonar aquela leitura. O efeito é algo próximo ao exercido pelo controle remoto na TV.

Como consequência, é mais difícil que ocorra o que ECO (1994: 91-94), citando Coleridge, chamou de "suspensão da descrença", uma espécie de acordo ficcional que o leitor precisa aceitar tacitamente:

"O leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras (...) Este é o verdadeiro atrativo de qualquer ficção, verbal ou visual. A obra de ficção nos encerra nas fronteiras de seu mundo e, de uma forma ou de outra, nos faz levá-la a sério."

Isto levanta ainda outra questão: se o leitor está lendo um romance impresso, o movimento de passar a página acontece de forma quase automática. Como é sempre o mesmo movimento - virar a página e continuar lendo a seguinte - parece-me que esta "suspensão da descrença" não é afetada significativamente. O leitor permanece "submerso" na realidade ficcional daquela obra.

Por outro lado, o leitor que está lendo um texto hiperliterário é chamado constantemente a tomar uma decisão, escolher o próximo trecho a ser lido. A "estrutura" do texto se faz sempre presente, e o leitor intervém conscientemente na obra

Os autores devem estar atentos, enfim, para o novo tipo de *estrutura* requerido pelo meio hipertextual. Em vez de desaparecer, ela ganha nova concepção, com explica BOLTER (1991:144):

"Os elementos do texto não são mais fragmentos de um todo prévio, mas, pelo contrário, formam um espaço de possibilidades mutáveis. Neste espaço eletrônico mutável, os autores precisam de um novo conceito de estrutura. Em vez de uma estrutura fechada e unitária, eles precisam aprender a conceber seus textos como uma estrutura de possíveis estruturas. O autor precisa praticar uma escritura de segunda-ordem, criando linhas coerentes para o leitor descobrir, sem no entanto fechar prematuramente ou arbitrariamente as possibilidades. Esta escritura de segunda ordem será a contribuição especial que o meio eletrônico trará para a história da literatura."

Vale ressaltar, ainda, que cada vez mais as publicações eletrônicas requerem autores que disponham de talentos e habilidades em diversas áreas. Além do texto propriamente dito - as palavras - o criador precisa se preocupar com a estrutura de interligação, ou *links*, entre as "páginas" (estrutura esta que permanece invisível para o leitor), além de uma série de elementos de programação visual, ilustrações, animação e som.

A complexidade de tarefas envolvidas na autoria de um hipertexto toma freqüente a necessidade da formação de uma equipe de criadores, trabalhando em conjunto. LÉVY (1993: 108) lembra que

"a nova escrita hipertextual ou multimídia certamente estará mais próxima da montagem de um espetáculo do que da redação clássica, na qual o autor apenas se preocupava com a coerência de um texto linear e estático. Ela exigirá equipes de autores, um verdadeiro trabalho coletivo. (...) Inventar novas estruturas discursivas, descobrir as retóricas ainda desconhecidas do esquema dinâmico, do texto de geometria variável e da imagem animada, conceber ideografias nas quais as cores, o som e o movimento irão se associar para significar, estas são as tarefas que esperam os autores e editores do próximo século." (grifo do autor)

Em outro momento, LÉVY (1996) reforça que a hipertextualização multiplica as ocasiões de produção de sentido e permite enriquecer consideravelmente a leitura. Ela não é apenas mais um passo no processo de artificialização da leitura (como a separação de palavras, a pontuação, as maiúsculas, os parágrafos, as páginas, os capítulos, os títulos, os índices, as notas de rodapé), e sim uma mudança de natureza.

Se quisermos adotar uma abordagem mais simples, podemos tratar o hipertexto meramente como um texto não-linear, estruturado em rede: *"o hipertexto digital seria definido como uma coleção de informações multimodais disposta em rede para a navegação rápida e "intuitiva".* (LÉVY, 1996: 44) Mas, para adotarmos uma abordagem mais complexa, devemos nos referir à indistinção, à mistura da leitura e da escrita, proporcionada pelo hipertexto. Se a leitura clássica já pressupunha uma recriação por parte do leitor, LÉVY (1996: 45) explica que o hipertexto

"objetiva, operacionaliza e eleva à potência do coletivo essa identificação cruzada do leitor e do autor. Se definirmos um hipertexto como um espaço de percursos de leitura possíveis, um texto apresenta-se como uma leitura particular de um hipertexto. O navegador participa da redação, ou pelo menos da edição do texto que ele lê na tela, pois determina sua organização final (a dispositio da retórica antiga)."

Trata-se, em outras palavras do próprio LÉVY (1993), do princípio da metamorfose, segundo o qual os hipertextos se encontram em constante transformação e troca de papéis entre os envolvidos.

Em alguns casos, o leitor pode se aprofundar ainda mais na "autoria": quando se trata de textos que permitem a participação do leitor na própria estruturação do hipertexto. Esta participação pode se dar de várias formas: o leitor pode acrescentar novos nós, introduzindo textos próprios; criar novos *links*, não previstos pelo autor, entre as lexias da obra; conectar o texto a outras obras, também através de novos *links*; interagir /dialogar com os personagens; interagir/ dialogar com o autor (ou autores), ou ainda com outros leitores. A disponibilidade ou não de cada uma destas opções vai depender da intenção do autor e do tipo de software no qual a obra foi produzida. De qualquer maneira, LÉVY (1996: 45) aponta uma inegável mudança nos papéis tradicionais do leitor e do autor:

"Todo aquele que participa da estruturação do hipertexto, do traçado pontilhado das possíveis dobras do sentido, já é um leitor. Simetricamente, quem atualiza um percurso ou manifesta este ou aquele aspecto da reserva documental contribui para a redação, conclui momentaneamente uma escrita interminável. As costuras e remissões, os caminhos de sentido originais que o leitor inventa podem ser incorporados à estrutura mesma do corpus. A partir do hipertexto, toda leitura tornou-se um ato de escrita."

Por mais que desagrade aos defensores da "aura" do autor, é inegável que a publicação hipertextual estimula uma nova espécie de escrita participativa (ou pelo menos de "edição colaborativa", como lembra Lévy).

José Afonso FURTADO (1995: 173) acredita num imbricamento entre as funções do autor e do leitor:

"Um sinal claro dessa transferência do poder do autor reside na capacidade do leitor escolher o seu caminho pelo metatexto, em anotar texto escrito por outro e em criar ligações entre documentos escritos por outros."

e) Recursos gráficos e multimídia

Como já foi apontado acima, o princípio da heterogeneidade dos hipertextos (LÉVY, 1993) significa uma convivência de vários tipos de signos e conexões em um mesmo texto publicado eletronicamente. Na prática, isto representa a possibilidade de utilização de uma série de recursos gráficos que, em uma publicação impressa seriam impossíveis ou inviáveis economicamente. Por exemplo: raros romances impressos trazem cores em todas as páginas (ou mesmo em uma quantidade significativa de páginas). Pelo contrário: são impressos, geralmente, em uma única cor (preto), em papel branco (ou outra cor bem clara), restringindo à capa o uso de cores.

Também a escolha do tamanho das letras (o chamado "corpo") recebe atenção especial. O corpo escolhido não deve ser tão pequeno a ponto de dificultar a leitura, mas também não pode ser tão grande a ponto de significar um aumento considerável no volume de páginas (e portanto no custo da publicação).

Já na publicação eletrônica, tais questões são atenuadas, principalmente por um aspecto já comentado no capítulo III: a grande capacidade de armazenagem de dados em um único exemplar. Tanto o CD-Rom quanto a Internet praticamente acabam com o limite ao número de páginas, ou à quantidade de cores, ilustrações, fotos.

Podemos considerar, ainda, que a tendência da Hiperliteratura em estruturar o texto em lexias (como já vimos: blocos curtos de significação) também contribui para que se viabilize, em tese, o uso de corpos maiores.

Considerações semelhantes podem ser feitas com relação aos recursos multimídia, como música, locuções, animações e vídeo. No ambiente digital, todos estão à disposição dos autores que queiram utilizá-los em suas narrações.

A viabilidade de tais recursos não implica, porém, no seu uso efetivo, e muito menos em um uso "integrado" à narrativa. Para que o recurso seja considerado um elemento constituinte do discurso da hiperliteratura, é interessante que seu uso não seja gratuito, isto é, que possua um sentido dentro da obra.

5.2.2 - O mundo da nova arte

Entre os teóricos pesquisados, Becker é o único que defende expressamente para a Hiperliteratura (*Hypertext Fiction*, em suas palavras) o posto de uma *nova arte*, distinta da Literatura. Mas, como professor de Sociologia da Arte, sua ênfase não é na questão narrativa que desenvolvemos aqui. Adota um viés sociológico, abordando principalmente o conceito de "mundo da arte": para uma arte ser chamada de *nova*, Becker explica, não basta apresentar novos materiais ou novos modos de construção; é necessário que se crie todo o *mundo* daquela arte, ou seja toda uma *"rede de atividades cooperativas envolvendo pessoas que contribuem para o nascimento daquelas obras, a partir de conceitos que estas pessoas compartilham convencionalmente."* (WWW: 3)

Incluem-se, assim, as pessoas que produzem os materiais e utensílios, o artista que concebe e o que produz a obra (podem ou não ser a mesma pessoa), as pessoas que eventualmente financiam o artista, as pessoas que comercializam a obra, o público que lê ou assiste a obra, o crítico que a julga.

Para exemplificar, Becker lembra que na Inglaterra do século XVIII, surgiu uma nova classe de funcionários e burgueses que sabia e queria ler. Com isso, tanto a Literatura quanto o mundo organizado que a produzia se alteraram radicalmente, acarretando o nascimento do romance moderno.

Como já foi explicado, o primeiro contato do leitor com uma obra de Hiperliteratura provavelmente será permeado de dúvidas e dificuldades (quanto à estrutura da obra, aos links, ao tamanho, etc) e não raro ele se sentirá perdido.

Por isso, Becker argumenta que o estabelecimento da Hiperliteratura como uma nova arte implica no surgimento de todo o mundo da arte que a envolve, e que anteriormente não existia: programas específicos de computador, autores que se disponham e desejem escrever obras ficcionais para o meio hipertextual, canais de distribuição, críticos que as analisem e leitores que se interessem e consigam ler as obras.

"Para falar do ponto de vista mais sociológico, como não havia programas para criar obras hiperliterárias, também não havia autores, nem um corpo de obras que constituíssem o início de um novo cânone. Não havia empresas que publicassem e distribuíssem estas obras nem leitores que tivessem adquirido as habilidades necessárias para lê-las, constituindo um público para esta arte, e não havia textos críticos sobre aquele corpo de obras para explicar ao público sua existência e suas qualidades, (idem)

Neste sentido, foi de inegável importância a publicação de uma matéria de capa no prestigioso *New York Times Book Review*, em 1992, enfocando a Hiperliteratura, e também a inclusão de duas obras hiperliterárias (*afternoon, a story*, de Michael Joyce, e *I have said nothing*, de Jane Yellowlees Douglas) na influente *Norton Anthology of Postmodern Literature*, em 1997. Além disso, já existem atualmente, nos Estados Unidos, mais de 50 faculdades que oferecem cursos regulares sobre Hiperliteratura.

Finalmente, cabe sublinhar que, para que surjam e se estabeleçam todos estes elementos do mundo da arte hiperliterária, é preciso que se criem obras que ultrapassem o que foi atingido por seus *precursores*:

- Primeiramente, estas obras devem não apenas reproduzir as artimanhas narrativas já "boladas" há muito para livros impressos: os textos que se bifurcam, como os propostos por Borges; os textos com múltiplas opções de sequência, como o criado por Cortázar; a literatura potencial, exponencial, permutativa, desenvolvida por Queneau e seu grupo OULTPO.

MACHADO (1993: 183) lembra, inclusive, que estas tentativas em livros impressos corriam o risco, freqüentemente, de desperdiçar interessantes idéias construtivas, ao se prenderem demasiadamente ao caráter lúdico:

"Não é correto que o leitor deva estar condenado a simplesmente traçar um percurso nas bifurcações da estrutura arborizada ou dar forma unitária a uma estrutura permutatória e plural, de modo a torná-las 'legíveis' na acepção convencional do texto, assim como não era correto, na época em que se discutia e praticava a obra aberta ou incompleta, atribuir ao receptor a tarefa de preencher as lacunas estruturais da obra. Se assim o fosse, cada exercício

particular de leitura 'fecharia' ou 'completaria' a pluralidade fenomenológica da obra. (...) A leitura verdadeiramente rica é aquela que vê na incompletude ou na pluralidade da obra uma abertura real: não tenta preenchê-la de articulações episódicas, nem reduz a sua multiplicidade discursiva a uma coerência imediata e simplificadora."

Cabe à Hiperliteratura criar, então, obras que sejam concebidas dentro desta visão inovadora da escritura, tirando proveito da arquitetura não-linear do hipertexto para criar textos manipuláveis, virtuais, com inúmeras possibilidades de atualização.

BOLTER (1991: 144) sublinha que esta tarefa é um grande desafio para os autores da hiperliteratura: historicamente, todos os autores que se arriscaram a fazer obras espacializadas, "topográficas", foram taxados de autores "difíceis", pois estavam desafiando o leitor a ler de forma múltipla, escancarando e colocando sob o foco o contraste entre o fluxo temporal dos acontecimentos narrados e sua subversão pelo ato da escritura.

"Saporta e Cortázar precisaram de dar instruções especiais aos leitores. Finnegans Wake é provavelmente, entre os livros publicados, o que mais exigiu do leitor. Em cada um destes casos, a ficção impressa precisou trabalhar contra seu veículo para conseguir ser topográfica. Há um conflito entre o volume impresso como uma moldura e o texto que é emoldurado."

- As obras da Hiperliteratura também não podem se limitar a utilizar de modo virtuosístico os recursos da informática, ou do hipertexto, criando o que Birkets chamou de *"tours de force técnicas"* (ver item 5.1.2), sem um componente verdadeiramente artístico.

Umberto ECO (1997: 194) relata com ironia o procedimento que adotaria para escrever seu próximo romance, se o fizesse com o auxílio do computador:

"Eu escanearia para o computador cerca de cem romances, um número igual de textos científicos, a Bíblia, o Alcorão, alguns catálogos telefônicos (ótimos para nomes). Digamos: cem ou cento e vinte mil páginas. Depois usaria um programa simples para misturar os textos aleatoriamente e fazer pequenas mudanças, como retirar todas as letras A."

Assim eu teria um romance que seria também um lipograma. O próximo passo seria imprimir tudo e ler cuidadosamente algumas vezes, sublinhando as passagens mais importantes. Depois colocaria tudo em um caminhão e levaria para o incinerador mais próximo. Enquanto os papéis queimassem, eu me sentaria sob uma árvore com um lápis e uma folha de papel e deixaria minhas idéias vagarem."

Arlindo MACHADO (1993), por sua vez, relata algumas experiências reais já produzidas neste sentido. Uma delas foi a de submeter um texto "natural" ao trabalho estocástico do computador, de modo a revelar *"processos causais não esperados"*. Mesmo considerando interessantes tais tentativas, Machado descarta seu caráter literário: se eventualmente conseguimos atribuir sentido aos textos resultantes de tais experimentos, talvez isto se deva ao alto grau de flexibilidade de nossa interpretação, capaz de encontrar plausibilidade em tudo. Na maioria dos casos, tais textos não constituem

"mensagens comunicativas, não exprimem idéias ou sentimentos de um sujeito enunciador, nem relatam fatos de uma imaginação. A diferença está na imensa dificuldade de se formalizar e traduzir em linguagem de máquina considerações de ordem semântica. (...) As línguas são constituídas, para desespero dos programadores, mais de exceções do que de regras." (1993: 172)

Outra experiência citada (e elogiada) por Machado é a de Balestrini: a combinação, via computador, de trechos de textos antigos e novos, buscados em fontes variadas, usando regras combinatórias, de modo a compor *"um painel fragmentário de inspiração surrealista"*. A Hiperliteratura pode se inspirar neste "painel fragmentário", porém enfatizando menos as regras combinatórias oferecidas pelo computador e mais a intervenção do autor.

Afinal, como lembra Christian METZ (1972: 72), citando Souriau, *"uma invenção técnica não pode solucionar um problema da arte, ela só pode colocá-lo - antes que uma segunda invenção, especificamente estética, venha por sua vez resolvê-lo"*.

Assim, a Hiperliteratura deve encontrar, dentro do espaço mediado da comunicação audio-visual, as possibilidades de uma experiência estética (por mais que Lyotard e outros duvidem disso).

- As obras hiperliterárias não podem, tampouco, se limitar a ser *videogames* travestidos de narrativa literária, visando única e exclusivamente ao entretenimento, ou ao cumprimento de determinadas etapas, tarefas, desafios, com o objetivo final de "zerar" ou "vencer" o jogo, destruir um monstro, matar uma charada. A interatividade da Hiperliteratura não pode se restringir ao diádico, à ordem da reação. Precisa possibilitar novas relações e construções de sentido, senão corre o risco de cumprir a profecia irônica de COUPLAND (1995:173): *"no final das contas, a multimídia interativa não vai ser mais parecida com a literatura do que os esportes."*

Quanto mais conseguir se distinguir de seus precursores, em busca de um caminho próprio, e quanto melhor sua narrativa se utilizar das especificidades técnicas e conceituais do meio hipertextual, mais a Hiperliteratura vai conseguir formar um corpo autônomo de obras e constituir o seu "mundo da arte".

É evidente que este caminho será trilhado aos poucos. O cinema levou anos para deixar de ser mera extensão da fotografia, mera sequência de fotografias com objetivo documental. A vídeo-arte também levou tempo para começar a elaborar os elementos de seu discurso. Já começam a surgir estas obras na Hiperliteratura, e com elas vemos se firmarem as tendências do discurso hiperliterário.

VI - ANÁLISE DE OBRAS DA HIPERLITERATURA

Só a re-leitura -pode salvar o texto da repetição (aqueles que desprezam a re-leitura sujeitam-se a ler a mesma história em toda a parte). Roland Barthes

6.1 - A seleção das obras

Existe, atualmente, mais de uma centena de obras de Hiperliteratura, segundo levantamento do *Hyperizons* (WWW, 12), principal site²⁵ da Internet dedicado ao tema. E este número tende a crescer rapidamente. Assim, ainda que fascinante, seria impraticável a tarefa de analisar todas as obras, dadas as limitações de tempo e espaço desta pesquisa.

A análise de uma amostra estratificada deste universo (separada em obras de autoria individual, obras de autoria coletiva, obras em inglês, obras em português, obras em diskette e CD-ROM, obras publicadas via WWW) também não pareceu ideal. Em primeiro lugar, porque o universo de obras é muito variado. Em segundo lugar, porque o sorteio fatalmente deixaria de fora alguns dos exemplares mais significativos, mais bem desenvolvidos técnica e artisticamente, e que vêm sendo apontados como marcos, como obras básicas da Hiperliteratura.

Nossa opção foi selecionar obras criadas por autores que também se dedicam ao estudo teórico das questões relativas ao hipertexto e à Hiperliteratura. Isto permitiu melhores condições de completar o ciclo de reflexões da pesquisa, e também permitiu a verificação de como (ou em que medida) tais autores conseguem levar para a prática literária as questões, dilemas e possibilidades apontadas por eles próprios em seus textos teóricos.

Foram analisadas as seguintes obras:

- De Judy Malloy: *its name was Penelope* (em disquete)
- De Stuart Moulthrop: *Hegirascope 2* (via WWW)
- De Michael Joyce: *Twilight, a Symphony* (em CDRom)
- De J. Yellowlees Douglas: *I have said nothing* (em disquete)

²⁵ - Além de ser o site mais completo dedicado à Hiperliteratura, era o único indexado, em jan/1997, pelo Netfirst (serviço do OCLC destinado a catalogar e indexar sites da WWW).

6.2 - Roteiro da análise

A análise das obras selecionadas segue um roteiro básico estruturado a partir de cinco grandes categorias, ou cinco elementos essenciais do discurso da Hiperliteratura. Chegamos a estes elementos com base nas questões estudadas durante a fundamentação teórica.

a) Não-linearidade:

- a narrativa se compõe de forma não-linear, não seqüencial?
- esta não linearidade corresponde a uma fragmentação da narrativa?
- é possível se enxergar uma não-discursividade na narrativa?
- a narrativa prescinde da noção de completude? há um todo visível?
- que implicações isso traz à narrativa?

b) Auto-referência

- Em que aspectos a obra é metalingüística?
- A obra se debruça sobre seu próprio processo produtivo (ou o revela)?
- Qual a presença da intertextualidade?

c) Leitura topográfica

- qual a relação "espacial" entre as lexias?
- a narrativa se configura como um desenvolvimento espacial?
- é possível caracterizá-la como uma narração que privilegia o aspecto espacial, em relação ao temporal?

d) Interatividade

- a narrativa apresenta que tipo de interatividade?
- o leitor pode acrescentar textos próprios ao corpo da obra?
- qual o espaço do leitor na "armação" da narrativa?

e) Recursos gráficos e multimídia

- que recursos gráficos (cores, fontes variadas, ilustrações) são usados e com que efeito?
- que recursos multimídia (som, animação, vídeo) são usados e com que efeito?

6.3 - Análise das obras

6.3.1 - its name was Penelope²⁶

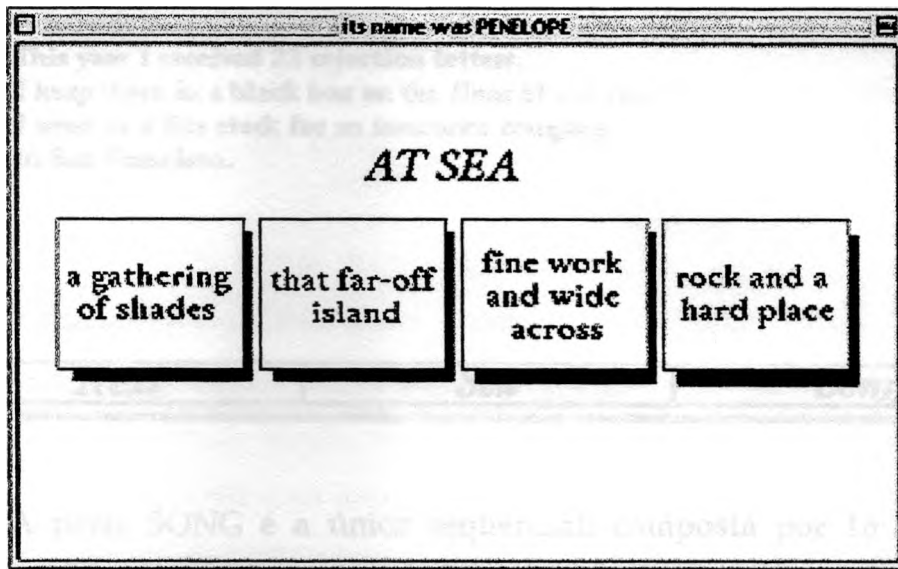
1- Estrutura

A obra se apresenta dividida em três partes não numeradas: - DAWN

-SEA

- SONG

A parte SEA, por sua vez, se divide em quatro partes, também não numeradas(ue *reprodução abaixo*):



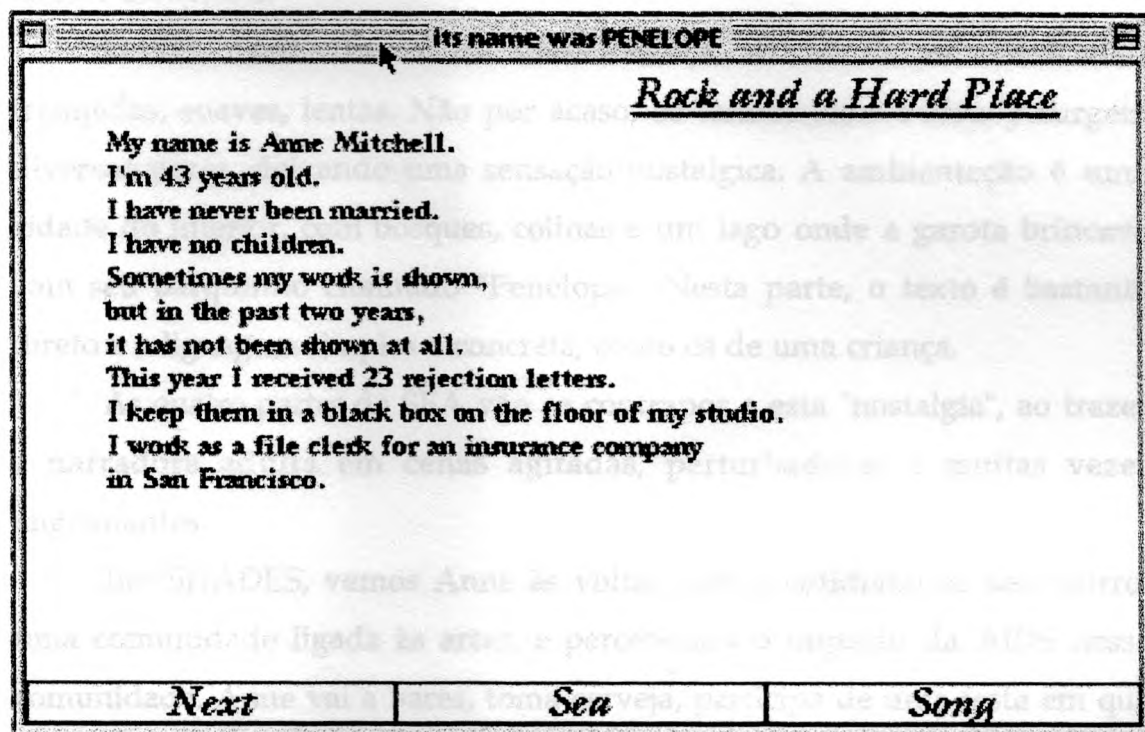
Por motivos de praticidade, estas quatro partes serão referidas como SHADES, ISLAND, FINE e ROCK.

As partes DAWN e SEA são compostas por várias lexias, de tamanhos variados (de uma linha a alguns parágrafos), que surgem na tela aleatoriamente quando o leitor clica *Next* (ou a tecla *Return*, se preferir). Sempre que desejar, o leitor que estiver numa lexia X pode ir ao menu "Penelope" e pedir para ler a *Lexia Anterior*. Porém, quando clicar

26- MALLOY, Judi. *its name was Penelope*. Watertown: Eastgate, 1993. (disquete)

novamente Next (ou Retum), a página seguinte não será mais X e sim uma outra, Y, ou Z, ou A, B, C, escolhida randomicamente pelo programa.

Fora isso, o leitor tem sempre a opção de saltar para as outras duas partes da obra e experimentar, assim, outras opções de leitura (ver reprodução abaixo).



A parte SONG é a única seqüencial, composta por 16 lexias que surgem sempre na mesma ordem, sendo a primeira uma citação da Odisséia, de Homero.

Na lexia de abertura (uma espécie de página de rosto), o leitor é informado de que a história começa na parte chamada DAWN. Sobre o conteúdo, a única informação é que a narradora se chama Anne Mitchell, e que ela é uma fotógrafa.

A partir daí é a leitura (ou são as leituras...).

2- Enredo

A obra não apresenta um enredo do tipo convencional, com uma sequência perceptível de acontecimentos. Também não se percebe uma história com início-meio-fim, ou apresentação-conflito-desenvolvimento-clímax-conclusão.

DAWN traz a narradora ainda criança, através de memórias mais tranquilas, suaves, lentas. Não por acaso, os termos *slow* e *slozvy* surgem diversas vezes, deixando uma sensação nostálgica. A ambientação é uma cidade do interior, com bosques, colinas e um lago onde a garota brincava com seu barquinho chamado "Penelope". Nesta parte, o texto é bastante direto e a linguagem simples e concreta, como os de uma criança.

As quatro partes de SEA vão se contrapor a esta "nostalgia", ao trazer a narradora adulta em cenas agitadas, perturbadoras e muitas vezes angustiantes.

Em SHADES, vemos Anne às voltas com o cotidiano de seu bairro, uma comunidade ligada às artes, e percebemos o impacto da AIDS nessa comunidade. Anne vai a bares, toma cerveja, participa de uma festa em que todo mundo tem "vinte e alguma coisa", fuma maconha num estacionamento, junto com amigos, tem encontros sexuais e conversa sobre sexo, discute temas como homossexualismo (Terry e outro homem que se encontram e se beijam no restaurante) e descobre que um amigo está com AIDS.

Em ISLAND, Anne se envolve (ou, melhor, tenta não se envolver) com um cineasta frustrado, formado na universidade, mas que acabou trabalhando de projetorista num *dne* pornô.

Em FINE, Anne está às voltas com a montagem do trabalho artístico "atual" (o que ela está produzindo no momento em que narra) e se questiona (ou é questionada) sobre este trabalho, sua vida de adulta, o fato de não ter filhos.

ROCK traz a narradora ainda mais angustiada e desiludida com as dificuldades da vida artística, a falta de dinheiro, o não-reconhecimento

pelos amigos e pela família, o problema de se lidar com avanços tecnológicos. É também o momento em que Anne se expõe mais diretamente: 43 anos, solteira, sem filhos. Consegue expor seus trabalhos eventualmente, mas nos últimos dois anos só vem acumulando rejeições dos museus e galerias. Resultado: trabalha como balconista numa seguradora de São Francisco.

Em SONG, finalmente (ou inicialmente, se o leitor optar por outra seqüência de leitura...), acompanhamos a narradora adulta, mas fora de sua comunidade: em uma viagem romântica, com um namorado, para uma cidade do interior.

3- Elementos do discurso

a) Não linearidade:

- *its name was Penelope* é uma obra quase inteiramente não-linear, não-seqüencial. Como já foi dito, com exceção de SONG, todas as outras partes e sub-partes são aleatórias.

Tomemos como exemplo a leitura de DAWN. Cada experiência foi sempre diferente das anteriores, devido ao esquema aleatório. Por exemplo: com base em uma primeira leitura, numeramos as lexias arbitrariamente como 1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 10 - 11 - 12 - 13 - 14 - 15...

Numa segunda leitura, estas lexias surgiram na seguinte ordem: 1 - 5 - 2 - 8 - 4 - 12 - 9 - 10 - 12 - 3 - 6 - 14...

Uma terceira leitura encontrou uma nova seqüência, e assim por diante. Vale lembrar, ainda, que numa mesma leitura uma ou mais lexias podem se repetir (como foi o caso da lexia 12 na segunda leitura)

O único traço de linearidade em DAWN e SEA é a epígrafe: cada uma das partes (e sub-partes) traz um trecho da Odisséia como epígrafe, às vezes acompanhada de uma frase da autora. É por isso que a primeira lexia a surgir em todas as leituras é a que numeramos como "1".

- A noção de totalidade é bastante tênue na obra. Não há numeração nem nenhum tipo de índice ao qual o leitor possa se remeter para verificar se já "terminou" a leitura. Assim, após várias leituras, é difícil precisar, com alguma dose de certeza, que já se leu "toda a obra".

- O mesmo ocorre com relação às noções de início, meio e fim, que praticamente inexistem na obra. Se na primeira lexia, o leitor é informado de que a história começa na parte DAWN - ou seja: de acordo com a autora, há um começo pré-determinado - logo percebemos que mesmo esta noção de início é frouxa, por dois motivos: em primeiro lugar, a disposição na tela e a falta de numeração possibilitam o início da leitura por qualquer uma das partes. Em segundo lugar, porque se o leitor sabe que DAWN é o início da história, não há em DAWN uma primeira lexia, ou página. Em cada leitura o leitor encontra, aleatoriamente, uma primeira lexia diferente

Por outro lado, a autora não previu uma lexia, e nem mesmo uma das partes como sendo o fim da história. O final da leitura vai depender exclusivamente das opções do leitor.

Quais as implicações dessa estruturação para a "interpretação" da história? Destacamos a seguir algumas implicações interessantes:

- Como já foi apontado anteriormente, não há um enredo do tipo convencional, com uma seqüência perceptível de acontecimentos, embora em alguns momentos da leitura duas lexias lidas uma após a outra possam sugerir uma relação de causa e efeito, ou de seqüência.

Por exemplo, em uma das leituras as seguintes lexias de DAWN vieram em seqüência:

- *At the end of my room, the door
which opened on the upstairs hall was open a crack.*

e *-I pulled the sheet and blankets up over
my head and shut up my eyes.*¹⁷

"E no fundo do meu quarto, a porta / que dava para o hall de cima estava aberta uma fresta".

"Puxei o lençol e os cobertores por sobre / minha cabeça e apertei os olhos".

Lendo esta seqüência, tem-se a sensação de que a personagem cobriu os olhos com o cobertor porque ficou assustada, ou com medo, da porta entreaberta. Lidas em outro momento, as lexias não teriam facilmente o mesmo efeito.

Outro exemplo seria uma lexia de ISLAND, onde Anne conversa ao telefone com Edgar, enquanto "folheia" uma caixa de fotos.

*On the telephone he told me a story
about working in an ice cream store
zvhen he was 14 years old.
I looked through the box of photos that I kept by my bed
zvwhile I listened.*²⁸

Que fotos são essas: as que estão relembrando a narradora da sua infância (em DAWN), ou as fotos que ela vai usar na sua próxima exposição (em FINE)? É o percurso da leitura que encaminhará o leitor para uma ou outra interpretação.

- Outra consequência observável é que a organização não-linear do texto se contrapõe a qualquer expectativa de narração realista, onde a tendência seria: se A vem antes de B, A é causa de B. Fica evidente uma não-discursividade.

Podemos dizer que a (inevitável) releitura de algumas lexias, a leitura em vai-e-vem, estimula, de certa forma, as interrelações entre lexias, além de um constante rearranjo mental, desfazendo e refazendo relações anteriores.

Exemplo disso é a variedade de interpretações que o leitor pode dar às memórias da parte DAWN. Ele pode, por exemplo, entender cada lexia

**"Ao telefone, ele me contou uma história
sobre como tinha trabalhado numa sorveteria
quando tinha 14 anos de idade.
Enquanto eu escutava, folheava as fotos da caixa,
que estavam ao lado da cama."**

como a descrição de uma foto que a narradora estaria folheando ao acaso. Sabendo que DAWN (que pode ser traduzido por "amanhecer", "alvorada") se trata de memórias de uma fotografia (como é dito na lexia de abertura da obra), pode-se pensar que a narradora está descrevendo uma série de fotos, ou melhor, narrando estas fotos (o que se vê na foto, mas também o que aconteceu logo antes e depois dela, as circunstâncias em que a foto foi tirada). Ou, talvez, que a narradora tenha uma memória bastante visual.

Por outro lado, cada uma das lexias de DAWN poderia representar uma recordação suscitada por um acontecimento do momento atual. Essa interpretação é sugerida por algumas situações recorrentes em outras partes da obra. Em SHADES, por exemplo, uma artista performática usa uma fila de peixes mortos em sua apresentação. A cena de DAWN em que a narradora observa o rio que cheirava a peixe morto seria uma recordação evocada pela cena de SEA.

Outra lexia de SHADES reforça tal impressão. Aquele onde um artista, amigo de Anne, está sentado com as filhas: uma sentada na perna do pai, outra ao lado dele. A cena remete ao trecho de DAWN em que o pai de Anne está lendo para os filhos a história de Ulisses. O irmão da narradora está no colo do pai, enquanto a narradora está sentada ao lado deles.

Uma terceira forma de interpretação seria entender as repetições de cenas e circunstâncias (como as citadas acima) não como momentos atuais que suscitam lembranças, mas - partindo de uma visão do tempo como cíclico - perceber um caráter circular na narração: na vida, as situações se repetem, somem e retornam, sem necessariamente um influenciar ou determinar o outro.

- Mesmo a única parte linear da obra, SONG, só é sequencial porque a ordem das lexias não se altera a cada leitura. As lexias, porém, não apresentam textos que completem linearmente os anteriores. Pelo contrário: assim como as demais partes, elas trazem "instantâneos" de um caso amoroso, que às vezes parece um relato verídico, outras vezes beira o sonho, ou a imaginação.

b) Auto-referência

• Em vários momentos da obra, surge a intertextualidade com o mito de Ulisses e Penélope, que pode ser resumido assim: quando o marido Ulisses partiu para a guerra de Tróia, Penélope o esperou durante anos a fio, mesmo sendo assediada por inúmeros pretendentes. Para se manter fiel, ela afastava os candidatos dizendo que antes de se casar novamente, precisava terminar de tecer uma mortalha para seu sogro Laerte, e, usando o artifício de tecer a mortalha durante o dia e desfazê-la à noite, jamais terminando, portanto, a tarefa.

Uma leitura que não tem um final perceptível ou pré-determinado, que se faz em círculos, idas e vindas, onde cada novo contato com a obra pode não apenas realinhar, mas desfazer as relações estabelecidas por leituras anteriores, esta leitura característica da hiperliteratura - e desta obra em particular, onde o acaso, o aleatório tem papel essencial - remete facilmente à tarefa interminável de Penélope.

Além disso, referências mais explícitas surgem durante o texto. Em DAWN, uma lexia mostra o pai da narradora contando para os filhos o trecho da odisséia de Ulisses, em que o herói tapa os ouvidos com cera, para não se deixar seduzir pelo canto das sereias.

*"My father sat in the big armchair
in the corner of the room that was lined with bookshelves.
My brother sat on his knee.
I sat on the arm of the chair.
He zoas reading about how Odysseus²⁹
sailed past the singing sirens,
bound to the mast,
with wax in his ears".³⁰*

²⁹ - Odisseu é o "rancoroso" nome grego de Ulisses. Dicionário de Mitologia Greco-Romana. 2 ed. São Paulo: Abril, 1976.

³⁰- "Meu pai se sentava na grande poltrona
que ficava no canto da sala repleta de prateleiras de livros.
Meu irmão ficava ajoelhado,
eu me sentava no braço da poltrona.
Ele lia a parte em que Odisseu

- Os próprios nomes das partes guardam parentesco com a história de Ulisses, como, por exemplo: Sea (Mar), Song (Canção, o canto das sereias), That Far Off Island (Aquela ilha distante, a ilha de Calipso), etc...

- SHADES começa com uma epígrafe da Odisséia de Homero, justamente um trecho perturbador, recheado de gritos e almas por todos os lados. Ulisses fica doente de medo, assim como a narradora, em vários trechos de SHADES, sente-se assustada e passa mal, diante dos eventos atribulados que vive, as drogas, a bebida, os amigos doentes e mortos...

Ainda na mesma parte da obra, uma lexia cita um editorial da revista Umbrella, de dezembro de 1989, onde se dedica a revista ao videoartista e livreiro Ulises Carrion, que tinha morrido recentemente de AIDS. Se pensarmos a AIDS como um dos grandes desafios que o homem enfrenta nos dias atuais, percebemos uma macabra ironia: hoje, até mesmo os Ulisses estão sucumbindo à doença.

- Podemos sublinhar, ainda, que um dos principais níveis de intertextualidade na Literatura é justamente a inserção do texto na história da literatura. Como explica GRAÇA PAULINO (1997: 59),

"Essa inserção se dá de diferentes maneiras, que vão desde uma adesão a comportamentos artísticos anteriores, até o estabelecimento de rupturas com textos passados ou mesmo contemporâneos. Não se pode esquecer também que essa inserção nunca se dá de modo passivo, pois a própria existência de cada texto altera o conjunto."

Neste sentido, *its name was Penelope*, por mais diferente que seja do *Ulisses* de James Joyce, se assemelha a ele, na medida em que ambos fazem revisões bastante livres do texto de Homero.

**velejava perto das sereias,
amarrado ao mastro,
com cera nos ouvidos."**

• *its name was Penelope* é, também, um texto com claro componente metalingüístico. Afinal, trata-se da história de uma fotografia mostrada através de pequenos *flashes* da vida, pequenos instantâneos, feitos de palavras. As várias cenas que a fotografia Anne vai descrevendo, narrando, lembram a sensação de "olhar" um amontoado de fotos largadas numa gaveta, num baú.

O que o leitor encontra é uma série de textos curtos, eminentemente descritivos, com pouca ação. Além de descrições detalhadas e bastante coloridas, encontramos uma variedade de sensações que, em fotografias, são no máximo sugeridas: uma voz melodiosa, o toque do sino da igreja, o repicar do alarme de incêndio, o vento uivando, coisas pegajosas, o rio que cheirava a peixe morto.

*"As the spinning image on the video monitor slowed
and finally stopped,
it became evident that there was writing on the rim of the wheel,
eventually becoming readable:
'Emotions move from one feeling to the next
in a circumferential manner.
Eventually they come full circle.
Each time around they are slightly different,
changed by experience and circumstance.'"*

(Richard Alpert, "A Circular Route", *The Farm*, September 1979) ³¹

Esta citação, de SHADES, remete à própria essência das obras hipertextuais, que suscitam emoções de forma não-linear, não-seqüencial e não-repetitiva: a cada vez ela (uma lexia ou a sensação que nasce de sua leitura) é transformada pela experiência (todas as outras lexias já lidas) e pela circunstância (as possíveis relações da lexia atual com a que a antecedeu).

**"Enquanto a imagem rotativa do monitor de vídeo desacelerava e enfim parava,
ficou evidente que havia algo escrito na borda da roda,
e que acabou se tomando legível:
As emoções se movem de um sentimento para o outro de maneira circunferencial.
Acabam fechando o círculo.
A cada vez elas são levemente diferentes,
alteradas pela experiência e pela circunstância'."**
(Richard Alpert. "Uma rota circular". A fazenda. Setembro, 1979)

c) Leitura topográfica

- Em *its name was Penelope*, a relação espacial entre as lexias não segue a estrutura *no de-link* (nós-elos), ou seja, não se trata de um típico hipertexto em que determinadas palavras (ou frases, ou ícones) podem ser "clicadas", servindo de *links* para outra lexia.

Isto colabora, porém, para acentuar uma das características do hipertexto: a noção de "desterritorialização", a dificuldade de localização do leitor. Isto porque, além de não ter nenhuma participação na escolha do próximo texto (o que ele teria no esquema nós-elos), o leitor não tem, também, nenhuma noção de onde vêm os textos e de que relações haveria entre eles, já que tal relação é determinada exclusivamente pelo programa do computador.

- A partir da leitura aleatória das lexias, vai se criando a ambientação da "história". Uma ambientação contemporânea, em uma cidade grande: computadores, videogames, pessoas com piercing no nariz, apresentações artísticas sob a forma de "performances", a AIDS, a questão nuclear. Ao mesmo tempo, o leitor constrói, aos poucos e de forma um tanto confusa, o cotidiano da narradora, em meio à comunidade artística em que vive. Há uma série de referências a artistas visuais, amigos ou conhecidos da narradora: pintores, desenhistas, artistas de "xerox", fotógrafos, videomakers, performáticos. Trechos de notícias, citações de poemas, "recortes" de anúncios publicitários vão se acoplando (e se desacoplando) a este espaço apresentado.

- O último trecho comentado no tópico anterior também nos permite observar o caráter visual, espacializado, de uma obra hipertextual, notadamente esta dificuldade de localização.

d) Interatividade

- Como se explicou acima, não se trata de um hipertexto baseado em nós e elos, onde o leitor tem uma participação ativa na escolha do elo que vai ser seguido. A (des)ordem das lexias é aleatória, determinada exclusivamente pelo programa. Mas existem outros graus de interatividade.

- Cada vez que o leitor lê de novo uma lexia (e isso vai acontecer, inevitavelmente), ele o faz com novas informações e novas relações em mente. É um exercício de construção, talvez mais do que no texto literário.

Tomemos como exemplo a seguinte lexia.

*"The teacher zvent around the room,
looking at the work on the easels.
She said something nice about everyone's drawing
except mine.
About mine, she said nothing,
but simply passed on the the next easel. "32*

Dependendo da seqüência de leitura, o leitor terá lido, anteriormente, um trecho em que a garota conta que ela encontrou uma revista de mulheres nuas, pertencente ao irmão, e copiou as imagens daquelas mulheres. Seria este o desenho que a professora não quis comentar?

Talvez o leitor tenha lido, por outro lado, a lexia em que tira um bloquinho de desenhos do bolso da calça. Seria este o desenho em questão?

Por outro lado, se o leitor ainda não deparou com as lexia que falam da revista e/ou do bloquinho, estas relações não serão feitas.

**"A professora circulou pela sala,
olhando os trabalhos nos cavaletes.
Sobre cada desenho, ela dizia alguma de agradável,
com exceção do meu.
Sobre o meu ela não disse nada,
simplesmente passou para o próximo cavalete."**

- Outro exemplo, agora de SHADES: a lexia

- *"She said: Oh he has AIDS, didnt you know?"*³³

adquire sentidos completamente diferentes se lidas, por exemplo, após estas duas lexias:

- aquela em que a narradora está no quarto de um artista e os dois se dirigem para o colchão
- aquela em que dois homens trocam flores e se beijam no restaurante

• O tempo todo, o leitor depara com a questão dos sentidos cambiantes, ou seja, com a constante mudança de sentidos.

Inicialmente a sensação pode ser de se estar apenas lendo textos jogados ao acaso. Após a leitura de um número maior de lexias, contudo, uma série de imagens, elucubrações, suspeitas, conclusões, etc começam a surgir na mente do leitor.

Da mesma maneira, as lexias:

- *"She said: He died last winter. Didnt you know?"*³⁴

- *"She said: Oh, he has AIDS, didnt you know?"*

podem dar sentidos diferentes, e até paradoxais às lexias anteriores e seguintes a elas.

• A construção dos personagens, sua caracterização, acontece aos poucos, na medida em que o leitor costura os fragmentos que vão surgindo, aqui e ali, durante a leitura, sem obedecer a uma construção precisa por parte do autor.

Por exemplo: ainda que isso não seja explicitado, as lembranças de DAWN são da infância da narradora. Várias cenas sugerem isto: a brincadeira com a bicicleta e o patim de gelo, a professora que comenta os desenhos, a presença de homens 3 ou 4 vezes mais altos do que ela. O leitor vai formando mentalmente, aos poucos, a imagem dessa criança.

33. 'Ela disse: oh, ele tem AIDS, você não sabia?'

34. 'Ela disse: ele morreu no inverno passado. Você não sabia?'

e) Recursos gráficos e multimídia

- Judy Malloy não faz nenhum uso substancial dos recursos gráficos e de multimídias possibilitados pela publicação eletrônica. Pelo contrário: todos os textos têm a cor preta, em fundo branco, e surgem na mesma fonte, com o mesmo corpo (12 ptos), em negrito. O máximo de variação que a autora se permite é grafar alguns trechos em caixa alta, e os títulos num corpo maior (16 ptos, aparentemente). A obra não inclui ilustrações, animações, nem utiliza som.

6.3J2 - Hegirascope 2³⁵

1- Estrutura

Hegirascope 2 contém cerca de 175 lexias, divididas em vários "capítulos" (cada um contendo até 8 lexias). Cada "capítulo" difere dos outros não apenas pela *cor do fundo* (que pode ser branco, preto, azul, amarelo, rosa, roxo, etc...), mas também pela *forma* e pelo *conteúdo*.

Há capítulos que trazem um conto, outros trazem uma série de depoimentos, outros mostram uma série de poemas, outros trazem citações de variados autores, outros são formados por reflexões do próprio Stuart Mouthrop acerca da literatura, da Internet ou de questões políticas e filosóficas.

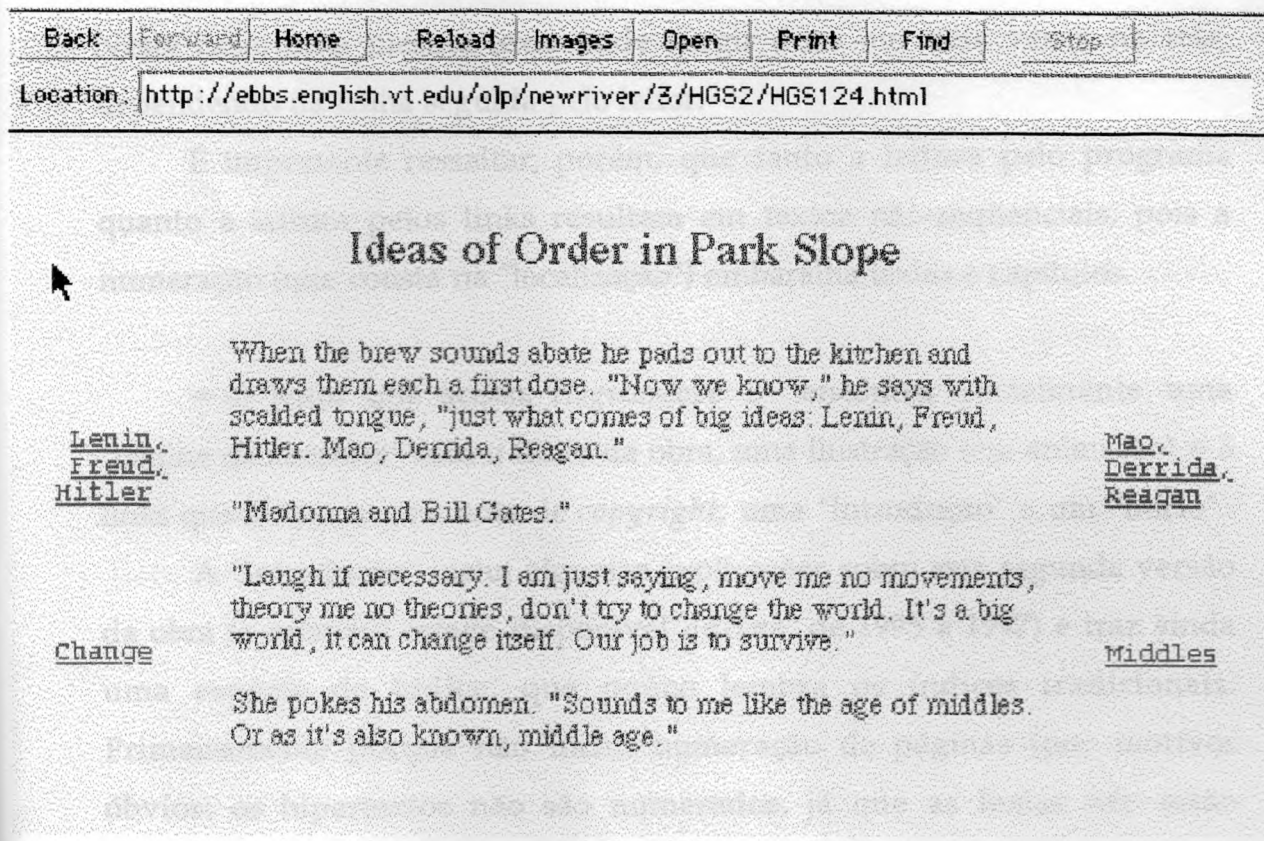
Cada capítulo, porém, não se apresenta todo de uma vez, ou seja, suas lexias não podem ser lidas em sequência. Pelo contrário: sempre estão embaralhados com as lexias de outros capítulos.

Além dessa subdivisão por capítulos, é importante entender a disposição visual de cada lexia. Para isso será usada, como padrão, a lexia abaixo, cujos elementos serão destacados em seguida:

³⁵ - MOULTHROP, Stuart. *Hegirascope 2*“ versão)

Versão disponível na WWW entre abril e maio de 1998, no endereço eletrônico:

[http:// ebbs.english.vt.edu/olp/newriver/3/HGS2](http://ebbs.english.vt.edu/olp/newriver/3/HGS2)



No alto, o box "location" (localização) pode ser entendido como uma espécie de "numeração" das lexias. Esta "numeração" não funciona como uma indicação de linearidade, ou seqüencialidade entre as lexias, mas tão-somente como a ordem em que foram dispostas *no programa*.

Abaixo da "localização" se encontra o corpo da lexia (com uma cor diferente para cada capítulo, como já foi explicado), composto sempre por um título, um texto principal e quatro *links*.

Diante de tal estrutura, são possíveis dois tipos diferentes de leitura: através do programa ou através dos links textuais:

- o programa substitui automaticamente, de 30 em 30 segundos, as lexias na tela. Se o leitor não interferir nesta dinâmica (clicando um dos *links* disponíveis), lerá todas as 175 lexias da obra por ordem de numeração: HGS001, HGS002, HGS003, etc..., até a última existente. Nesta opção de leitura, as lexias não se repetem.

- a leitura através dos *links* textuais, por sua vez, permite ao leitor interferir na dinâmica pré-programada. A lexia seguinte não será mais aquela de numeração subsequente, mas aquela à qual o *link* escolhido levar.

Neste caso, a mesma lexia pode surgir duas ou mais vezes na tela, dependendo da trilha seguida pelo leitor.

É importante ressaltar, porém, que tanto a leitura pelo programa quanto a leitura pelos links resultam em textos não-seqüenciais, pois a numeração (que consta na "localização") embaralha lexias e capítulos.

- O leitor que acessa *Hegirascope 2* encontra inicialmente uma "página de abertura" com o título da obra, uma ilustração (em animação) e 3 links que levam a: uma nota de *Copyright*; uma "Introdução" e um "Início".

A "Introdução" inclui algumas explicações sobre esta segunda versão da obra (a primeira esteve disponível *online* de 1995 a 1997) e traz ainda uma espécie de índice, que pouco lembra os índices tradicionais. Primeiramente porque não inclui numeração de páginas (por motivos óbvios: os hipertextos não são numerados, já que as lexias não estão dispostas em nenhum tipo de seqüência, e sim "dispersas" fractalmente). Além disso, o índice não traz indicações claras do que o leitor encontrará em cada capítulo; pelo contrário, limita-se a listar algumas palavras, ou frases, curiosas e chamativas, que provocam mais do que esclarecem. Ou, como explica o autor: "pontos particularmente interessantes no texto". Alguns exemplos de palavras /frases encontradas neste índice: uma pedra vermelha; lingerie; a metafísica do gnocchi; sexo oral; sem olhos no ciberespaço; Madonna, Bill Gates; a carreira de um hooligan; nós usamos dublês; uma caixa de gatos ensopados; enquanto isso no Brooklyn; o significante de Kubrick.

Se o leitor clica "Começar", entra na obra, propriamente dita. Inicialmente, encontrará uma seqüência de 8 lexias (cada uma com 3 frases) que são substituídas rapidamente (cerca de 5 segundos).

Em seguida, começa a seqüência principal (que prossegue enquanto durar a leitura), onde as lexias são substituídas a cada 30 segundos, seguindo a numeração: HGS011, HGS012, HGS013, e assim por diante.

2- Enredo

• A obra não apresenta propriamente um enredo: não há personagens, não há uma trama, um desenvolvimento seqüencial. Ou talvez seja mais adequado dizer que há inúmeros personagens, tramas e desenvolvimentos paralelos (mas, ironicamente, são paralelas que se cruzam).

Como foi explicado no *tópico 1*, cada parte (que estamos chamando de "capítulo") traz um tema diferente, muitas vezes com formas, gêneros e estilos diferentes. Não cabe enumerar cada um dos capítulos, mas é interessante citar alguns exemplos significativos:

- cena com fundo amarelo claro: conto curto, trazendo um diálogo inocente, à beira da idiotice, entre um pai e um filho, acerca da possibilidade de uma nova guerra atômica.

- fundo azul: poemas do tipo "enumerativos".

- roxo: uma série de depoimentos absurdos (mas que o autor apresenta como verídicos), de pessoas relatando "visões" estranhas, absurdas ou fantásticas.

- verde claro: narrativa curta, onde o personagem "Surfista" se vê paralisado, em casa, incapaz de reagir a figuras estranhas que tomam conta de seu apartamento.

- branco: um "Catálogo de Sonhos", onde cada lexia traz um sonho inusitado e marcante, devidamente numerado.

- verde: conto, narrando a história do casal Gina e Bent, em meio a uma viagem.

- cinza: uma série de citações de pesquisadores favoráveis e contrários à Internet e à possibilidade de o hipertexto "destruir" a leitura em papel.

- lilás: uma troca de cartas entre Amanda e Amandus, que aparentemente são namorados ou amantes.

- verde oliva: "Workshop de Curtis Le-May", que inclui uma série de textos panfletários direitistas, ultra-reacionários. Na realidade uma grande ironia contra a paranóia anti-comunista.

- amarelo canário: um pequeno conto, narrando a história de Marshall, um senhor de 50 anos que acabou de aprender a dirigir e acha que atropelou uma pessoa, até descobrir que era um boneco de pano.

• Vale ressaltar, ainda, que as 8 lexias que surgem no "início" da leitura trazem apontamentos sobre o ciberespaço, a ciberescrita, a ciberleitura, e servem para (des)orientar o leitor. Os textos surgem centrados, sendo que a frase do meio aparece sempre em corpo maior.

Hi, There! Maybe Later...
 What if the word will not be still?
 Dancing on a Wire

Structure Without Order
 Where you're going there are no maps
 To Live Beyond the Line

A Game of Substitutions
 These words are not the same
 An Art of Replacement

It's Always Later Than You Think
 Good news about the end of the world
 Feeding Your Fears Since 1945

Every Part is Integral
 These fragments are not insured
 against my ruin
 Broken Down, and Scattered

The Problem is Solved by Going
 This restless change of place for place:
 our bodiless hegira.
 Where Now, Pilgrim?

The Tale is the Traveller
 Where have you been in the Net today?
 The Traveller is the Tale

The code of excess
***"Yet in the adolescence of our technological age,
 it is hard to go too far"*** - Michael Joyce
 The Ballast of Wisdom³⁶

• O termo "hegira", presente na 6ª lexia - e núcleo do título "Hegirascópio" - se origina do árabe "hijra", que significa *emigração*. Segundo AZEVEDO (1997: 217), o termo se refere

*"ã expatriação voluntária de Maomé e de alguns de seus
 companheiros, da cidade de Meca para Yatribé (...) A hegira
 não só caracteriza o rompimento dos árabes com seu passado*

"Oi, você aí! Talvez mais tarde...
 E se a palavra não ficar parada?
 Dançando num fio.

Estrutura sem ordem
 Aonde você está indo não existem mapas
 Viver além da linha

Um jogo de substituições
 Estas palavras não são as mesmas
 Uma arte da troca

Sempre é mais tarde do que você pensa
 Boas novas sobre o fim do mundo
 Alimentando seus medos desde 1945

Cada parte é integral
 Estes fragmentos não estão segurados contra a minha ruína
 Derrubado e espalhado

O problema é resolvido pela continuação
 Esta incansável mudança de lugar para lugar, nossa hegira sem corpo.
 Para onde agora, Peregrino?

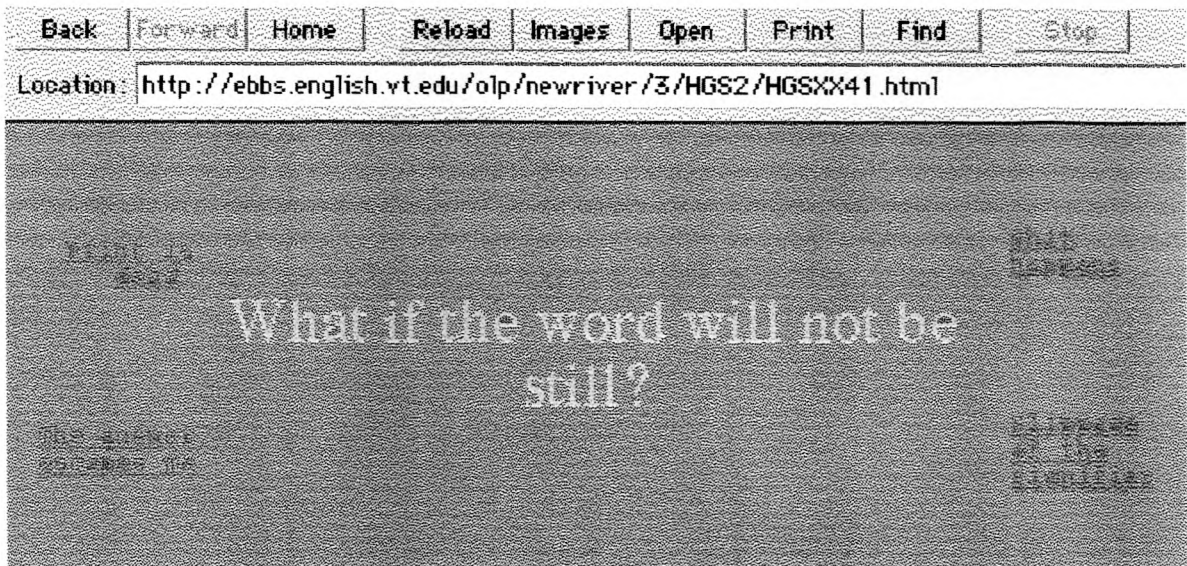
A história é o viajante
 Onde você já esteve na Rede, hoje?
 O viajante é a história

O código do excesso
"Ainda na adolescência de nossa era tecnológica, é difícil ir longe demais"
 (citação de Michael Joyce)
 O lastro da sabedoria

religioso e político, como estabelece o início da Era muçulmana

Parece clara a alusão ao hipertexto como um movimento incessante de emigração, e também como o rompimento com o passado (o texto impresso e encadernado) e o início de uma nova era.

• É interessante notar, ainda, que estas mesmas 8 lexias, após surgirem rapidamente no início da leitura, se repetem em seguida, já incluindo 4 links laterais (como o restante da obra).



Entre as oito lexias iniciais, a única que não se repete no segundo momento é justamente a terceira,

A Game of Substitutions
These words are not the same
An Art of Replacement

substituída por:

A World Inside the World
As in a dream...
A Time Outside the Lines³⁷

37. "Ummundo dentro do mundo
Comonumsonho...
Um tempo fora das linhas"

Esta substituição, além de refletir o "espírito" inconstante e mutável da obra (e da hiperliteratura, em geral), também lembra o leitor de que essa leitura é um jogo (de substituições), é uma arte (da troca), e pode parecer um sonho...

3 - Elementos do discurso

a) Não linearidade

- A seqüência "natural" de leitura de *Hegirascope 2* (ou seja, aquela seqüência pré-determinada pelo programa, segundo a numeração das lexias) provoca um embaralhamento intencional entre os capítulos. Tem-se a impressão de que Moulthrop desejou, intencionalmente, *impedir* qualquer possibilidade de leitura linear. Como se dissesse: "leitor, eu até admito oferecer alguns textos lineares - no caso dos contos - mas mesmo eles você não vai poder ler de forma linear." Em alguns momentos, o leitor lê duas ou mesmo três lexias do mesmo capítulo, mas não vai conseguir lê-lo todo de uma vez. Antes de encontrar o final daquele capítulo, terá que passar necessariamente por outros (alguns narrativos, outros não). Pode acontecer o inverso: o leitor lê o desdobramento de um conto, e só mais tarde encontrará as lexias iniciais daquele capítulo. Isto força o leitor a um exercício constante de relacionar fragmentos.

- Esta mesma seqüência "natural", pré-programada, de leitura, vai revelar em vários momentos pontes interessantes entre os diferentes capítulos. Por exemplo: no capítulo amarelo-claro, pai e filho têm uma conversa ingênua e alienada sobre a possibilidade de uma nova bomba atômica ser lançada. Numa determinada lexia, o pai diz ao filho que a idade onde moram é muito pequena, portanto o garoto pode se acalmar, pois os terroristas gostam de "alvos grandes". A lexia programada em seqüência (já em outro capítulo, com fundo em outra cor) se chama "Contagem Regressiva e Lançamento", mas não fala mais do lançamento de uma bomba, e sim do usuário de uma droga injetável.

- Se optar pela leitura através dos links, o leitor também vai deparar com uma série de pontes intrigantes, menos ou mais sutis, entre os capítulos. Por exemplo, no capítulo de cor "azul vivo", vemos uma cena

onde se cogita o descongelamento de Walt Disney, e, para isso, como experiência, é descongelado, anteriormente, o corpo de Marshall McLuhan, que (já na cena cinza) sai perambulando pela década de 90, incrédulo com as transformações ocorridas no mundo desde sua morte.

Pois bem: as idéias de McLuhan surgirão também em outros capítulos, como o amarelo, onde pai e filho têm uma discussão sobre a bomba e o pai acaba explicando ao filho que existem meios quentes e frios. Ironicamente, a bomba é colocada como um meio frio e a TV é colocada não como um meio: "a TV é uma força da natureza", o pai explica ao garoto.

Já no capítulo amarelo claro acompanhamos a primeira viagem que um tal Marshall faz ao volante, até se envolver num estranho atropelamento. Apesar de não ficar explícito, o personagem parece ser também o próprio Marshall McLuhan.

Tais deduções e relações podem, ou não, ser feitas pelo leitor, dependendo das lexias já lidas e da seqüência de leitura que ele encontrou.

- Os 4 links de cada lexia geralmente são formados por palavras ou frases que fazem parte do "corpo principal" daquela lexia, e têm nela um determinado sentido. Mas ao servirem de links para outra lexia (e muitas vezes para outro capítulo), estas mesmas palavras (ou frases) ganham outras conotações, geralmente inusitadas e divertidas.

- Parece inevitável que muitos leitores se frustrem diante da impossibilidade de ler em seqüência todas as lexias de uma determinada "cena", de acompanhar uma "cena" do início ao fim - mesmo nos casos onde a cena não traz uma narrativa. Afinal, não se abandona facilmente o costume da leitura linear. Mas, no caso de *Hegirascope 2*, parece também inegável que o leitor vai encontrar na obra outros estímulos para prosseguir a leitura.

A presença constante das situações engraçadas e surpreendentes (comentadas acima), carregadas de ambigüidades e ironia, acabam funcionando como impulso para a leitura. Ao contrário das narrativas mais

convencionais, o que leva o leitor adiante não é uma questão do tipo "o que vai acontecer com o personagem X?''', ou "como essa confusão vai ser resolvida?", mas um outro gênero de questão: "o que esta obra ainda tem para me surpreender".

- *Hegirascope 2* se mostra, assim, um texto obcecado com a idéia da não-linearidade. É curioso, porém, notar que Moulthrop não abriu mão de um certo grau de linearidade ao incluir, logo na "página de abertura", um link que leva a um "começo" pré-determinado, e ao incluir um sumário. Ainda que tanto o "sumário" quanto o "começo" se distanciem bastante do que normalmente se entende por estes termos.

- Com relação à noção de "completude" da obra, ou a percepção de um "todo", pode-se afirmar que ambos os conceitos são frágeis em *Hegirascope 2*. Mesmo a leitura através do programa, que permite ao leitor ler, com certeza, todo o texto disponível, não implica, efetivamente, na leitura completa da obra.

Na hiperliteratura, a leitura não pode se limitar ao ato de *ler todo o conteúdo* disponível. Também faz parte da leitura o próprio ato de *escolher* um *link*, optar por um caminho ou por outro, seguir um *link* de uma lexia a outra, refletir sobre a relação entre as lexias "linkadas".

- Deve-se ressaltar, ainda, que a dificuldade de se "perceber um todo" não se refere somente a *Hegirascope 2* como uma obra, mas também a cada uma das partes, ou "cenas", cujas lexias nunca surgem em conjunto (ou em seqüência) para o leitor.

- A falta da noção de "obra acabada" é reforçada pelo fato de estar publicada na Internet, para leitura *online*. Como já foi discutido anteriormente, a publicação na rede facilita as alterações de conteúdo e Moulthrop se utilizou de tal recurso. No início desta pesquisa (março de 1996), a obra que se encontrava disponível na WWW era uma versão

anterior (chamada simplesmente *Hegirascope*, sem o número 2), que trazia diferenças em relação à versão atual (disponibilizada em outubro de 1997):

- na versão 2 foram acrescentadas 50 lexias, incluindo novas "cenas".
- dobrou-se o número inicial de *links*, revelando novas e interessantes pontes entre as "cenas".
- o tempo de mudança automática passou de 18 para 30 segundos, o que representou uma leitura mais confortável e proporcionou mais tempo para o leitor decidir se vai deixar o programa mudar automaticamente para a próxima lexia, ou se ele prefere seguir um dos 4 *links* disponíveis.
- o design do "sumário" foi refeito.
- o *layout* foi aperfeiçoado, incluindo uma diminuição no corpo (tamanho da letra) do texto principal.

• Pode-se apontar que, num texto hiperliterário, uma mudança no conteúdo (mesmo uma mudança ampla e profunda como esta) tende a ser vista mais facilmente como uma atitude natural, que faz parte do "espírito" do discurso hipertextual. Não é, necessariamente, sinal de "imaturidade" ou "fraqueza" da versão anterior, pois a própria noção de um texto maduro, definitivo, não se adapta bem ao hipertexto.

b) Auto-referência

• *Hegirascope 2* é um texto altamente metalingüístico, como se percebe desde as primeiras lexias (aquelas que surgem quando o leitor clica "começar", e se seguem rapidamente, de 5 em 5 segundos - *ver item a*). Nessas lexias, Moulthrop apresenta uma série de questões, opiniões e desafios relativos ao mundo atual, à palavra digitalizada, ao ato de escrever.

• Uma das "cenas", chamada "On other pages" (em outras páginas), é constituída exclusivamente de citações direta ou indiretamente ligadas às questões listadas acima. Os autores vão desde entusiastas da tecnologia, como MacLuhan, passam por teóricos que retratam um espanto, surpresa ou

indecisão diante da cibercultura, como Sven Birkets (questionando até que ponto a leitura hipertextual é mesmo "leitura", ou mereceria um novo nome), sem excluir críticos como Neil Postman (atacando severamente a era cibernética) e Michael Kinsley (criticando o hipertexto e o acesso aberto aos textos, como é proporcionado pela Internet)

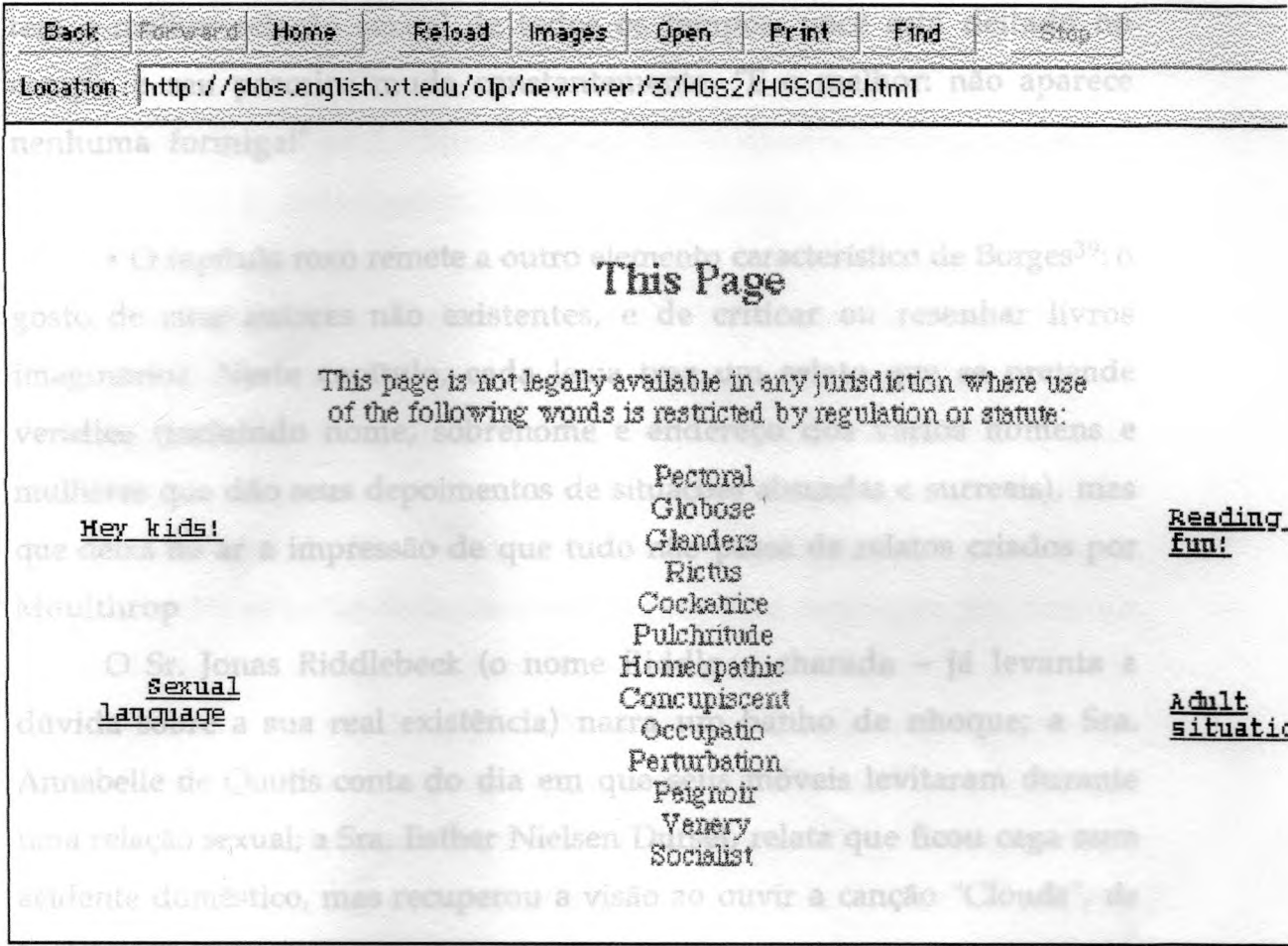
- Além disso, várias lexias da obra trazem reflexões de Moulthrop, ou diálogos travados com amigos, acerca das questões envolvendo a Hiperliteratura, os autores que se dedicam a ela, os leitores, enfim: o "mundo" dessa nova arte (para usar o termo de Becker)

- Também parece pertinente perceber, em *Hegirascope 2*, uma metáfora da *World Wide Web*, essa grande rede de textos emaranhados, com grande carga de variedade, cores, discursos, e confusão. Sob este enfoque, cada "capítulo" representaria um site e a obra, como um todo, representaria a WWW.

- O autor faz, ainda, em várias lexias, referências (geralmente irônicas) a polêmicas importantes que se desenrolam atualmente na Internet, como a questão da censura, do patrulhamento, do moralismo e dos direitos autorais. A lexia seguinte é um exemplo disso:³⁸

³⁸- Esta página não está disponível legalmente em nenhuma jurisdição onde as seguintes palavras tem uso restringido por regulamentos ou estatutos:

Peitoral, Globoso, Mormo, Rictus, Basilisco, Pulcritude, Homeopático, Concupiscente, Occupatio, Perturbação, Peignoir, Venação, Socialista.



• A intertextualidade se manifesta ao longo de toda a obra. O texto remete, em vários momentos, à obra de Jorge Luís Borges, de quem - vale sublinhar - Moulthrop é um admirador confesso. Sua primeira experiência com a hiperliteratura foi justamente criar uma versão hipertextual do conto borgiano "O jardim dos caminhos que se bifurcam". Assim, não é surpresa encontrar em *Hegirascope 2* uma série de elementos que o aproximam da obra de Borges. Um destes elementos é a presea marcante dos sonhos. Aqui Moulthrop reúne os sonhos em um catálogo (outra paixão de Borges, que foi bibliotecário e fascinado com listas e enumerações).

Neste catálogo se encontra, por exemplo, o "Sonho nº 1004": aquele onde você aperta o botão do controle remoto e todo o mundo a sua volta se transforma. Há também o "Sonho nº 669", onde você está fazendo uma palestra, mas ninguém na platéia presta a menor atenção. Aparecem, ainda, o sonho onde você sabe tocar perfeitamente um instrumento, o sonho em que você consegue voar, o sonho da queda sem fim, o sonho em que você

tem a melhor relação sexual de todos os tempos: você está deitado no campo, e seu parceiro muda constantemente. "E o melhor: não aparece nenhuma formiga!"

- O capítulo roxo remete a outro elemento característico de Borges³⁹: o gosto de citar autores não existentes, e de criticar ou resenhar livros imaginários. Neste capítulo, cada lexia traz um relato que se pretende verídico (incluindo nome, sobrenome e endereço dos vários homens e mulheres que dão seus depoimentos de situações absurdas e surreais), mas que deixa no ar a impressão de que tudo não passa de relatos criados por Moulthrop

O Sr. Jonas Riddlebeck (o nome Riddle - charada - já levanta a dúvida sobre a sua real existência) narra um banho de nhoque; a Sra. Annabelle de Quotis conta do dia em que seus móveis levitaram durante uma relação sexual; a Sra. Esther Nielsen Durset, relata que ficou cega num acidente doméstico, mas recuperou a visão ao ouvir a canção "Clouds", de Joni Mitchell.

- Mais uma referência a Borges pode ser notada no capítulo "azul vivo", onde, após alguns passes de mágica misteriosos, o leitor vai parar numa cena repleta de livros, livros antigos, com letras mínimas, a serem lidas com lupa. E cada um dos livros tem o mesmo título: "o livro do livro eterno".

- A própria "reanimação" de Marshall McLuhan, do mundo dos mortos, remete a uma cena clássica do filme "Noivo Neurótico, Noiva Nervosa", de Woody Allen, onde o personagem principal, envolvido numa discussão sobre a obra de McLuhan, no meio de uma fila de cinema, sai de cena e retoma puxando o próprio McLuhan pelo braço, para resolver a disputa.

³⁹ - Ver, principalmente, "Ficções", onde Borges examina, entre outras, a obra "lúcida", "experimental", admirável", de Herbert Quain, um escritor fictício.

c) Leitura topográfica

- Em *Hegirascope 2*, Moulthrop expõe várias características da escrita hipertextual: a heterogeneidade, a multiplicidade, a topologia, a descentralização.

Primeiramente, vale observar que a relação - temporal e espacial - entre as lexias é mutável, de acordo com o tipo de leitura que for adotado: a leitura através do programa "simula" uma relação seqüencial que na realidade não se materializa: ainda que cada lexia siga a outra em intervalos pré-determinados de 30 segundos, não existe nenhum tipo de seqüência temporal entre os textos de lexias subsequentes. Pelo contrário: em nenhum momento o leitor acompanha uma "cena" do início ao fim.

A leitura através dos *links* não apenas se contrapõe ao pouco que havia de temporalidade no programa, como ainda reforça o caráter espacial da leitura. Localizados nas margens do texto principal (dois à direita, dois à esquerda), os *links* representam alternativas à leitura "centrada" no texto principal, e muitas vezes chegam a "convidar" o leitor a outros tipos de leitura (por exemplo: serem lidos primeiro do que o texto principal, ou serem lidos como uma espécie de "poema paralelo" ao texto). Estas possibilidades advêm, em parte da própria diagramação, ou seja, do planejamento visual da lexia.

- Como o autor faz questão de impedir qualquer leitura seqüencial das cenas, ganha força a noção de *percurso*: para encontrar o início (ou o final, ou o meio, enfim: o restante) de determinada cena que queira ler, o leitor precisará forçosamente de trilhar um caminho, através dos *links*. Neste percurso, encontrará uma série de pistas falsas, *links* que aparentemente se referiam (ou levariam) àquela cena, mas que acabam por desembocar em um terceiro caminho.

d) Interatividade

- Em "Hegirascope 2", o leitor não tem a possibilidade de acrescentar textos próprios ao conteúdo da obra, mas podem-se notar dois níveis diferentes de interatividade, correspondendo aos dois tipos de leitura possíveis (pelo programa ou pelos *links*).

- A leitura através do programa implica uma leitura menos interativa (lembrando que, nesta pesquisa, o termo *interativo* não se contrapõe a *passivo*, como esclarece o tópico 5.1.2). Esta opção deixa a cargo do programa - e portanto, a cargo do autor - as conexões entre as diferentes cenas e lexias. Neste sentido, a postura do leitor vai se aproximar daquela diante de um livro impresso, na medida em que está dada a sequência de leitura.

- A leitura através dos links, por sua vez, remete a uma leitura mais *interativa*: o leitor é chamado, a todo momento, a optar entre quatro trilhas diferentes de leitura, correspondentes aos quatro links presentes em cada página. Cada escolha levará a leitura para um caminho completamente diferente - geralmente para quatro lexias que fazem parte de quatro cenas distintas.

A opção entre os quatro *links* vai seguir, possivelmente, a intuição do leitor: ele escolherá o *link* que lhe parecer mais intrigante, mais curioso.

Mas a opção pode ser influenciada, ainda, por todo o percurso de leitura já realizado pelo leitor (e a cada leitor - a cada leitura - vai corresponder um percurso próprio, único).

- É importante lembrar que, nas leituras de *Hegirascope 2*, provavelmente acabará prevalecendo uma mescla entre os dois tipos de leitura e, conseqüentemente, uma alternância entre os dois níveis de interatividade.

e) Recursos gráficos e multimídia

- Os recursos disponibilizados pela informática têm presença marcante em *Hegirascope 2*. Já se ressaltou a utilização de um programa que promove a substituição dinâmica, automática, das lexias, em intervalos regulares de tempo. Já se explicou, também, que, ao realizar uma segunda versão do texto, substancialmente diferente da primeira, Moulthrop fez bom uso da capacidade de alteração/ atualização oferecido pela publicação online.

Mas é importante sublinhar, aqui, um recurso importante usado em *Hegirascope 2*: as cores. Como foi dito anteriormente, uma publicação *online*, como esta, permite o uso de cores em grande quantidade, sem aumento relevante no custo de produção. Mas nem sempre isto vem sendo bem utilizado na WWW e, mais especificamente, na Hiperliteratura. Muitas vezes o que se vê é uma profusão desmedida de cores, em uma programação visual que não alcança harmonia nem equilíbrio.

Moulthrop soube dosar bem o uso das cores e, mais importante do que isso, soube utilizá-las de modo funcional e integrado à proposta da obra. As cores não estão presentes apenas para "enfeitar", tornar o *site* mais atrativo. Funcionam como elemento identificador de cada cena e, conseqüentemente, como norteadores da leitura. Se as páginas de um hipertexto estão "soltas", desencademas, o leitor pode se basear nas cores para montar, aos poucos, o quebra-cabeça criado pelas lexias embaralhadas.

6.3.3 - *Twilight, a symphony*⁴⁰

1 - Estrutura

Twilight, a symphony é uma obra composta por 396 lexias, interligadas por 1337 *links*. Estes números, por si só, já deixam entrever a forte carga hipertextual da obra: a quantidade de *links* disponíveis em cada lexia é superior à encontrada na maioria dos textos da Hiperliteratura.

Deve-se destacar, também, que as lexias possuem conteúdo de natureza bastante diversa: a grande maioria é composta de textos, mas o leitor também encontra desenhos, fotografias, música, efeitos sonoros, além de um trecho de vídeo.

A obra foi produzida com base no programa *Storyspace*, que possibilita várias formas de leitura:

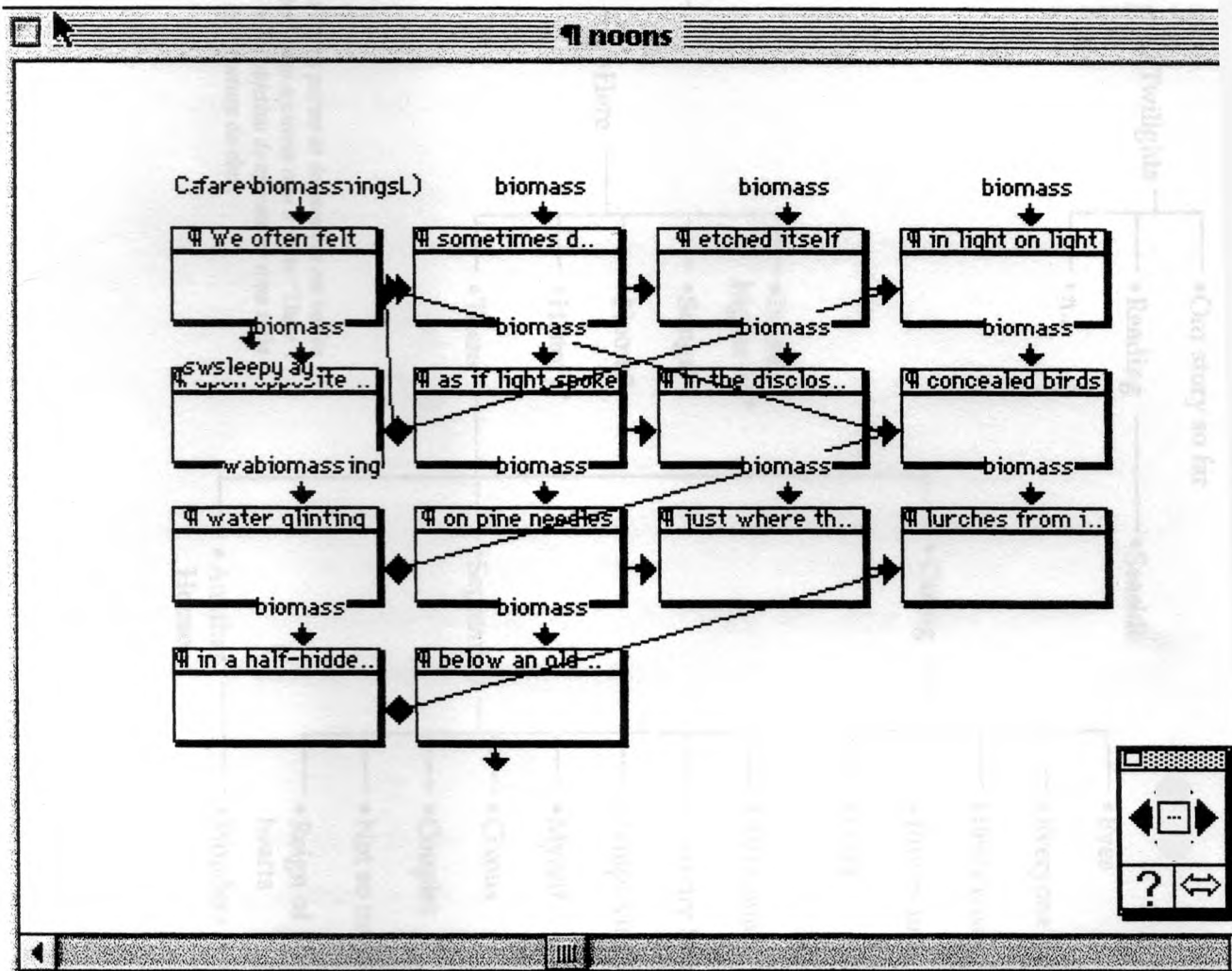
a) seguindo os *links* textuais:

Quando o leitor pressiona as teclas "Opção" e "Command", surgem na tela todos os *links* de texto possíveis de serem trilhados a partir da lexia atual.

Algumas das lexias não apresentam estes *links* textuais e, neste caso, qualquer ponto da tela que o leitor clicar o levará para uma lexia seguinte pré-determinada pelo programa.

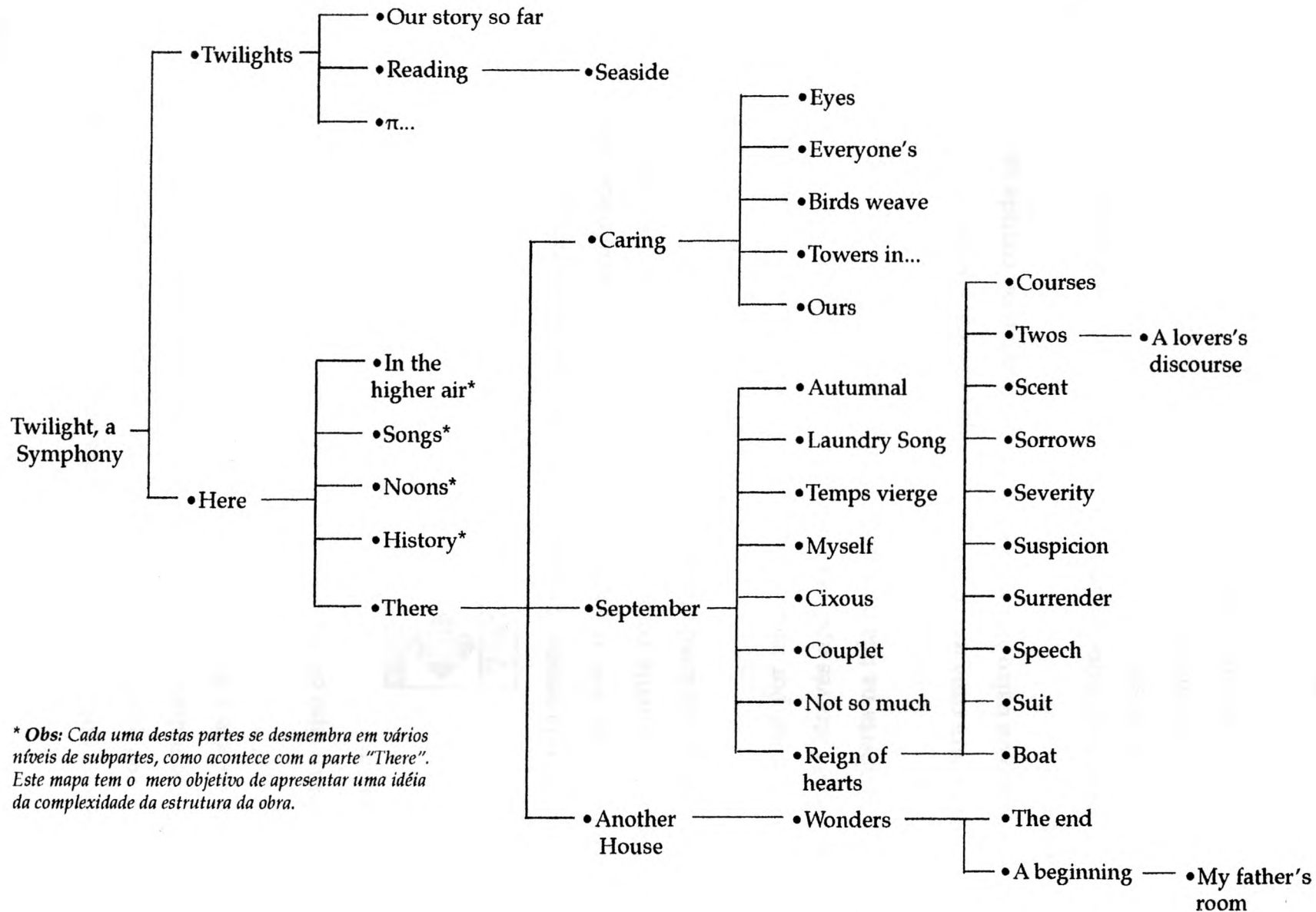
⁴⁰ - JOYCE, Michael. *Twilight, a symphony*. Watertown: Eastgate, 1997. (CD-Rom)

b) seguindo os mapas, como os que se encontram a seguir:



Este primeiro tipo é um mapa hipertextual, que se desdobra em outros (quando o leitor seleciona um dos boxes) e permite uma leitura essencialmente espacial: o leitor escolhe que lexia ler, e que trilha seguir, a partir da posição espacial das lexias dentro do mapa da obra.

Há também um outro tipo de mapa, que expõe as lexias (seus títulos, mais especificamente) de maneira "hierárquica" (neste caso, "hierarquia" está sendo usado meramente no sentido de que uma lexia "contem" outras), permitindo que o leitor perceba os diferentes níveis de lexias (pois há lexias dentro de lexias dentro de lexias, etc...) e faça um tipo de leitura "em árvore", ou como caminhos que se bifurcam. A ilustração a seguir é uma recriação de parte deste mapa hierárquico.



* *Obs:* Cada uma destas partes se desmembra em vários níveis de subpartes, como acontece com a parte "There". Este mapa tem o mero objetivo de apresentar uma idéia da complexidade da estrutura da obra.

Vale ressaltar que, se o leitor optar pela leitura via mapas, ele pode alternar, sempre que quiser, entre os diferentes tipos de mapa (hipertextuais e hierárquicos). Além disso, ele poderá optar (e possivelmente irá optar) por uma leitura que mescle a leitura por *links* e pelos mapas.

c) um terceiro tipo de leitura é a que o leitor pode fazer seguindo os ícones do box abaixo:



Este box, que está sempre disponível, traz as seguintes alternativas:

- clicando o sinal $\Rightarrow$, o leitor segue um *link* pré-determinado pelo autor. Se clicado juntamente com a tecla "shift" (ou alt), este sinal leva o leitor de volta à lexia lida imediatamente antes.

- se o leitor optar por uma das quatro setas escuras, ele se deslocará espacialmente (e não através dos *links* textuais) pelo texto. Se chamarmos de A a lexia que está aberta na tela num determinado momento, as setas terão o seguinte efeito:

- a seta para cima leva o leitor à lexia que contém a lexia A
- a seta para baixo leva o leitor para a primeira lexia contida na lexia A.
- a seta para a esquerda leva o leitor para a lexia que precede a lexia A, no mesmo nível de leitura.
- a seta para a direita leva o leitor para a lexia que sucede a lexia A, no mesmo nível de leitura.

- clicando nas reticências (entre as quatro setas), o leitor escolhe qual tipo de lexia será mostrado na frente da tela: a janela com o texto ou a janela com o mapa hipertextual.

- finalmente, se o leitor clicar o sinal surgirá na tela um box como o que se vê a seguir:

The screenshot shows a software interface with the following components:

- Recently visited spaces:** A list box containing the items "our story so far", "twilight", "Twilight, A Symphony", and "here". To the right of the list are three buttons: "Done", "Clear visit list", and "Open this space". Below the list is a "Make Current" button.
- Current space:** A text area containing the text "here" followed by "Having been here once here now once again. One could actually reach and touch where in the air there before the eues".
- Links to current space:** A list box containing four items, each followed by a right-pointing arrow: "our story so far (on after ,noon) ->", "Reading Storyspaces (on new knowledge) ->", "6. Continental (on Zauberberg) ->", and "cave (on here again) ->". To the right of the list is a "Make Current" button.
- Links from current space:** A list box containing four items, each preceded by a right-pointing arrow: "-> 1 (on)", "-> whether report (on)", "-> the end (on)", and "-> sam (on lacanic)". To the right of the list is a "Make Current" button.

Este box contém:

- mna lista dos últimos espaços (lexias) visitados.
- a opção de apagar a lista das últimas lexias visitadas
- o texto da lexia atual (se houver, já que algumas são compostas apenas por imagens)
- a lista de todos as lexias (e seus respectivos *links*) que levam para a lexia atual
- a lista de todas as lexias às quais a lexia atual pode levar.

2 - Enredo

Como o próprio autor explica, na introdução, *Twilight, a Synvphony* não é composta de uma história, mas de histórias, no plural. E elas se movem, essencialmente, em duas direções:

- na "direção leste", o texto ruma para a vida (apesar de acontecer no passado, mais espedficamente no início dos anos 80). Logo após ficar órfão, o narrador, Hugh, homem de meia-idade, vai até a casa da ex-esposa, seqüestra o próprio filho, Obie, e deixa uma boneca de presente para a filha.

Em seguida, se dirige para o chalé de seu irmão, na pequena cidade de Pleasant Lake, onde fica recluso, pois percebe que o seqüestro começa a ser alardeado pela mídia.

Ah ele conhece Woytek Szejmcaj, um imigrante recém-chegado da Polônia, com o filho e a esposa, a advogada Magdalena. O polonês, que é especialista em música e ex-membro do sindicato Solidariedade, agora não consegue trabalho, a não ser como balconista de um sex-shop.

Nesta parte, que o autor chama de "rumo à vida", há um forte tom de ironia e cinismo (com muitos jogos de palavras, charadas e brincadeiras com o sotaque de Woytek), mas também de uma certa melancolia que Hugh sente por causa do casamento falido, da falta de perspectiva, do desencanto com os rumos da sociedade americana em tempos de governo republicano.

Fora estes eventos (a maioria deles já apresentados, em síntese, na lexia introdutória) não ocorre propriamente um desenrolar da narrativa. Em vez de ações, predominam pequenas reflexões, lembranças e observações de Hugh (sempre em primeira pessoa), que, enquanto se refugia, pensa sobre o seqüestro, analisa as implicações de criar uma criança sem a mãe, sente saudades da filha que deixou para trás, espera os primeiros passos do menino, encanta-se, espanta-se, teme ser encontrado, ouve batidas na porta, barulhos do lado de fora, imagina que foi descoberto, acaba percebendo que não.

Em outro momento (narrado em terceira pessoa) o leitor descobre que o relacionamento de Hugh com o casal polônês não foi meramente o de um vizinho que ajuda ao outro. Na verdade, Magdalena e Hugh desenvolveram uma relação íntima e misteriosa, com o "consentimento" do marido. Uma relação intrigante, que misturou súplica (Magdalena pedindo que Hugh ajudasse seu marido), ameaça (Magdalena deixando claro que sabia tudo sobre o seqüestro), sedução (pois ela não se entrega a Hugh apenas em troca de ajuda ao marido, mas também por desejo pessoal).

- na "direção oeste", Joyce explica que a história ruma para a morte (apesar de acontecer no futuro, uma década após a outra parte). Nesta parte, Magdalena (após anos sem nenhum contato) procura a ajuda de Hugh, dizendo estar com um tipo raro de câncer no sangue.

Juntos, os dois partem pelo interior, em busca de um tal "doutor Twilight", famoso por praticar eutanásias, ou "suicídios assistidos". Mas os dois não sabem que o doutor está viajando para o leste, para uma conferência, em Montreal. Quando finalmente percebe que não encontrará o médico, Hugh aceita o apelo de Magdalena: que ele a ajude a cometer suicídio. Mas as coisas não acontecem exatamente como o planejado.

Nesta parte "rumo ao oeste", enquanto várias mortes são narradas ou citadas, a narrativa assume um tom predominantemente lírico e intenso (em oposição ao tom mais desprendido e sarcástico da outra parte).

Também nessa parte, o leitor não encontrará muitos eventos que já não estivessem relatados na lexia introdutória. Fora tais eventos (apresentados sobretudo através de diálogos entre Hugh e Magdalena), predomina uma série de fragmentos, reflexões, textos soltos que freqüentemente lembram sonhos ou trechos de memórias.

É marcante o momento em que Magda(lena), diante da morte, passa por momentos de introspecção, onde se debruça sobre as pequenas coisas da vida, aparentemente sem grande importância: comprar um jornal, espirrar, ouvir "saúde", deixar cair uma caneta e catá-la no chão.

*"Even the sullennesses, the whispered shits & fucks pass mostly without incident... everyone's always excusing, begging pardon, sorry, sorry, sorry... smiling. Almost everyday someone will touch you in the gentlest, most matter of fact way,"*⁴¹

Magda se mostra deslumbrada por notar, pela primeira vez, estes pequenos detalhes agradáveis e reconfortantes do "balé da vida".

As duas partes, porém, não estão divididas estaticamente, podendo levar uma à outra em vários momentos, dependendo dos *links* escolhidos, ou seja, do caminho trilhado pelo leitor. Michael Joyce explica que incluiu uma série de ligações, muitas vezes fragmentadas e especulativas, trançando as duas partes.

Até mesmo os momentos carrancudos, os "merda" e os "vai te foder" acabam passando sem maiores incidentes... a maioria das pessoas vive pedindo desculpas, perdão, sinto muito, sinto muito, sinto muito... sorrindo. Quase todo dia alguém nos toca da forma mais gentil."

3 - Elementos do discurso

a) Não linearidade

- Ao contrário de *its name was Penelope* (onde o caminho de leitura se faz predominantemente de modo aleatório) e de *Hegirascope 2* (onde há duas opções de leitura - via *links* textuais ou via sequência pré-programada), *Twilight, a symphony* oferece ao leitor uma grande variedade de opções de leitura, inclusive a mescla entre estas várias opções. Tal variedade, como foi explicado acima, é possibilitada pelo *software Storyspace*.

Isto implica uma não-linearidade mais radical, na medida em que não apenas as lexias estão dispersas e embaralhadas, mas as trilhas de leitura possuem natureza diversa uma da outra, e podem ser, elas mesmas, misturadas. Em outras palavras, a mistura entre a navegação espacial e a navegação conceitual pode levar a uma leitura confusa, ou mesmo absolutamente caótica.

Na tentativa de evitar este problema e propiciar um mínimo de coesão, Joyce faz algumas concessões à linearidade. A mais evidente delas é justamente a lexia introdutória, que traz um texto longo (que corresponderia a três ou quatro páginas - muito mais extensa do que as lexias típicas), tentando localizar o leitor diante do "enredo". Se considerarmos que uma lexia longa como essa corresponde a várias lexias curtas em sequência, fica clara a necessidade do autor em recorrer à linearidade.

- A lexia introdutória é bem-sucedida nesta tentativa de dar ao leitor uma certa orientação, mas tem também um lado negativo: ela se aproxima muito de uma sinopse e, assim, "entrega", ou antecipa, uma grande parte dos desdobramentos. O efeito é semelhante ao de um "libretto" de ópera: antes que vejamos o que vai acontecer, tudo (ou boa parte) já foi explicado.

Este problema é atenuado pelo estilo inventivo, elaborado e poético do texto de Michael Joyce. Escrevendo com maestria (ele é também um autor premiado de "romances impressos"), Joyce consegue criar belas passagens, momentos de grande poesia e humor, surpreendendo o leitor que já conhecia (através da lexia introdutória) vários dos acontecimentos do enredo. Não se pode esquecer, ainda, que a grande preocupação do autor não é propriamente desenvolver um enredo do tipo tradicional, mas sim encontrar um modo inovador para tecer seu texto.

- Após a lexia introdutória, cada leitor penetra na obra em um ponto diferente (o mesmo ocorre, evidentemente, se o leitor faz duas leituras). Este primeiro ponto é uma lexia escolhida aleatoriamente pelo programa. A partir dali a leitura será, efetivamente, não-linear. Ainda assim o leitor vai encontrar, ao longo da leitura, mais algumas lexias extensas, que aparentemente contrariam a noção primeira de lexia (blocos curtos de significação) e a não-linearidade.

- A estrutura "em árvore", em "caminhos que se bifurcam", poderia resultar simplesmente em uma série de histórias (ou trechos) lineares, especialmente se o leitor optar exclusivamente pela leitura através do mapa hierárquico, ou pelas setas. Mas dificilmente isto vai ocorrer, pois o leitor é estimulado a experimentar também as outras possibilidades de leitura, utilizando os links textuais e o box de ferramentas.

Na prática, cada leitor terá que encontrar *a sua* estratégia de leitura, aquela que o deixe mais à vontade com o texto. Ele pode acabar privilegiando uma ou outra opção de leitura (espacial ou temática; pelo mapa ou pelos *links*; etc), ou pode mesclar as várias formas de leitura.

O certo é que a complexidade da estrutura de *Twilight* (mistura de narração e reflexão, trechos no presente e no passado, em primeira e terceira pessoa, mescla de textos e imagens, e de várias opções de navegação) exige uma *dedicação* do leitor, sem a qual ele pode facilmente perder a paciência com a obra, sentir-se perdido e desistir logo da leitura.

O leitor que vencer essa resistência inicial é recompensado, porém, com uma bela história, diálogos inteligentes e tocantes, frequentemente reveladores, enfim, com uma boa Hiperliteratura.

- A noção do texto hiperliterário como intrinsecamente incompleto está presente em vários momentos, inclusive nas referências à própria vida como um trabalho inacabado, uma comprida missão (não) cumprida.

As relações entre vida e morte, temas centrais e recorrentes em todo o texto, são tratadas de maneira quase obsessiva pelo autor. Tem-se inclusive a sensação de que Joyce se aprofundou mais nos trechos dedicados à morte do que nos dedicados à vida, menos intensos. Como exemplo deste mergulho na morte, temos a lexia chamada "biomass" e as cinco lexias nela contidas. Ali, cada texto é um longo fluxo de consciência onde se acumulam sensações e reflexões pesadas a respeito da morte. Cada lexia dessas termina com uma frase conclusiva:

Surrendering: this is how it will be to die.

Sweetly dreaming: this is how it will be to die.

Sweetly screaming: this is how it will be to die.

Susckling everything: this is how it will be to die.

Peace: this is how it will be⁴²

Diante do fim, da morte, Magda comenta que atualmente ninguém mais acredita em "início". De nada serve tentarmos descobrir o que aconteceu antes.

E, se ninguém acredita em início, os finais tampouco têm mérito, como lembra a citação de H. Pinter, na lexia "Meaning":

*"Meaning begins in the the words, in the action, continues
in your head and ends nowhere. There is no end to*

Render-se. É assim que será morrer.

Sonhar docemente. É assim que será morrer.

Gritar docemente. É assim que será morrer.

Amamentar-se de tudo. É assim que será morrer.

Paz: é assim que será.

meaning. Meaning which is resolved, parcelled, labelled and ready for export is dead, impertinent, and meaningless. "⁴³

Em outro momento, Joyce retoma este pensamento, traçando uma analogia entre a morte e a "*cidade do texto*", ambas "*inacabadas, fragmentada, abertas.*"

b) Auto-referênda

- A auto-referênda se faz presente em vários momentos de *Twilight*.

Ao nível da estrutura da obra, o exemplo mais evidente disso é a própria existênda dos mapas (de 3 tipos diferentes), que revelam ao leitor a estrutura "escondida" daquele texto, ou seja, os *links* e as relações hierárquicas entre as lexias. Outro exemplo seria o box contendo a "memória da leitura" (mostrado no item lc), que ressalta a compreensão da leitura hiperliterária como um *processo*.

- Mas a metalinguagem não está apenas na "estrutura física" deste hipertexto; ela se encontra também no "conteúdo", no próprio texto. Os limites entre a narrativa e os comentários a propósito dela são bastante tênues. Muitas vezes o leitor, ao clicar em um *link* qualquer, salta de um trecho narrativo para uma lexia contendo um comentário pessoal de Joyce, com análises e opiniões a respeito da Hiperliteratura. Em uma delas - "fail us?" - Joyce faz o relato de uma ocasião em que ele estava dando uma palestra e um médico, na platéia, o questionou sobre seu fazer artístico:

*"You just seem to leave everything in, where great art zould select."*⁴⁴

Como consequênda, o próprio Joyce se questiona:

"I sometimes wonder whether there is a full postmodernism, or what could be fuller than this, I am

⁴³ - "O sentido começa nas palavras, na ação, continua em sua cabeça e termina em lugar nenhum. Não há final para o sentido. Quando é parcelado, rotulado e pronto para exportação, o sentido está morto, impertinente e sem sentido."

⁴⁴- "Parece que vocês (autores da Hiperliteratura) vão deixando tudo no texto, enquanto os grandes artistas selecionam."

telling you everything I know at this moment, I am in El Paso in a hotel suite, this section is about plenitude, about variations, about principles of composition, about passing time; when I began working on the 22 short sections I had the notion of linking everything, but in the meanwhile, though along the Hudson not in El Paso, I wrote something with some others in which every word was linked and now I am not certain why this continues ever onward. ""⁴⁵

- Joyce não se esquivava de incluir comentários céticos e críticos a respeito da Hiperliteratura. Por exemplo: na seção de título "Hipertexto Sim, Literatura Não", traz a opinião enfática de David Gelertner, para quem o hipertexto tem grande potencial informativo, mas desvirtua completamente as narrativas.

- Em outros momentos, porém, Joyce busca, em outros autores, apoio para os seus pontos de vista, como na citação de Jane Yellowlees Douglas:

*"... you can trek across a single place four times, as I did, and discover that it possesses four radically different meanings each time. It wasn't until I encountered a place more than twice that I realized that the words themselves had actually stayed the same."*⁴⁶

45- "Às vezes fico imaginando se o que está me impulsionando a escrever este trecho é puramente a auto-gratificação. Às vezes fico imaginando se esta atitude é meramente um pós-modernismo vazio (aliás, me pergunto se existe algum pós-modernismo cheio, ou o que poderia ser mais cheio do que isto. O que eu posso dizer é que nesse exato instante eu estou na suíte de um hotel em El Paso, e esta seção é sobre a plenitude, sobre as variações, sobre os princípios da composição, sobre o passar do tempo; quando comecei a trabalhar nas 22 seções curtas, minha intenção era linkar tudo, mas, nesse meio tempo, às margens do Rio Hudson e não em El Paso, eu escrevi, em parceria com outras pessoas, um texto cujas palavras eram todas linkadas, e agora eu não tenho certeza se há motivos para continuar com isso)."

"Você pode passar quatro vezes por um lugar, como eu fiz, e descobrir que ele possui quatro sentidos radicalmente diferentes, a cada vez. Só quando encontrei um lugar mais de uma vez é que fui compreender que as palavras, elas mesmas, tinham permanecido iguais."

- Michael Joyce também faz referências a seu homônimo James Joyce (autor do "Ulisses"), e ao livro "que deu origem à série", "A Odisséia", de Homero.

*"Where do these ivords go after they have been driven dozon by these electrical spikes, without a hammer or keyclick, into the pulsing ceramic brain within this square-eyed Japanese cyclops of a machine? (...) There's only been one book ever written and it zvas a Greek wrote it , and then an Irishman rezvrote it and everybody else kept trying."*⁴⁷

- Também têm presença constante, em *Tzvilight*, os teóricos da comunicação e da cultura contemporânea, como Lyotard, Baudrillard e Umberto Eco, este último merecendo uma participação especial na história. Isto deixa claro que, ainda que eminentemente narrativa, esta é também uma obra com forte carga teórica, tendência que, segundo os pesquisadores estudados, permeia boa parte do "catálogo" da Hiperliteratura.

- Este caráter teorizante, porém, não toma a obra necessariamente mais sisuda ou difícil, especialmente porque há, como contraponto, vários momentos lúdicos e bem-humorados, inclusive relativos à questão do computador e do hipertexto. A um certo ponto, Hugh se admira com a onipresença do computador e questiona se ele durará para sempre ou apenas até o momento em que seu filho Obie passar um ímã na tela ou derramar refrigerante em cima do teclado.

- Quanto à intertextualidade, ela se apresenta de várias formas, desde a simples citação, ou reprodução do texto de algum autor, até a alusão, a paráfrase, a sátira. Em seguida destacamos alguns exemplos relevantes.

⁴⁷- "Para onde vão essas palavras após terem sido levadas por estes pontinhos elétricos, sem um artelo nem um girar de chave, para dentro do cérebro pulsante de cerâmica que vive dentro desta máquina, ciclope japonês de olhos quadrado? (...) Só houve um livro escrito no mundo, e foi um grago que o escreveu... Depois um irlandês o reescreveu e o resto das pessoas continua tentando."

- Já foi dito acima que *Twilight*, em grande parte, gira em torno da questão da morte. Em determinados momentos, é Hugh, o narrador, quem reflete sobre a morte. Em outros momentos, ela aparece em diálogos entre Hugh e Magdalena. E em outros pontos, a morte é discutida, analisada pelo próprio autor. É nestas lexias que ele tenta traçar paralelos entre a morte e o fazer artístico. Numa delas, Joyce reflete sobre o que há de autêntico na vida, e na pessoa, e no próprio texto, sempre atento para o fato de que assim que o leitor ler "essas linhas", o próprio autor/narrador começa a desaparecer, *"or, like Mallarmé's swan, freeze into the form of my own inaction"*,⁴⁸

- Em vários outros momentos, Joyce recorre a textos de outros autores para refletir sobre a questão da morte, como no trecho a seguir, citação de "Um trabalho abandonado", de Samuel Beckett

"Oh, I know I too shall cease and be as when I was not yet, only all over instead of in store, that makes me happy, often now my murmur falters and dies and I weep for happiness as I go along and for love of this old earth that has carried me so long and whose uncomplainingness will soon be mine. Just under the surface I shall be, all together at first, then separate and drift, through all the earth and perhaps in the end through a cliff into the sea, something of me."

c) Leitura topográfica

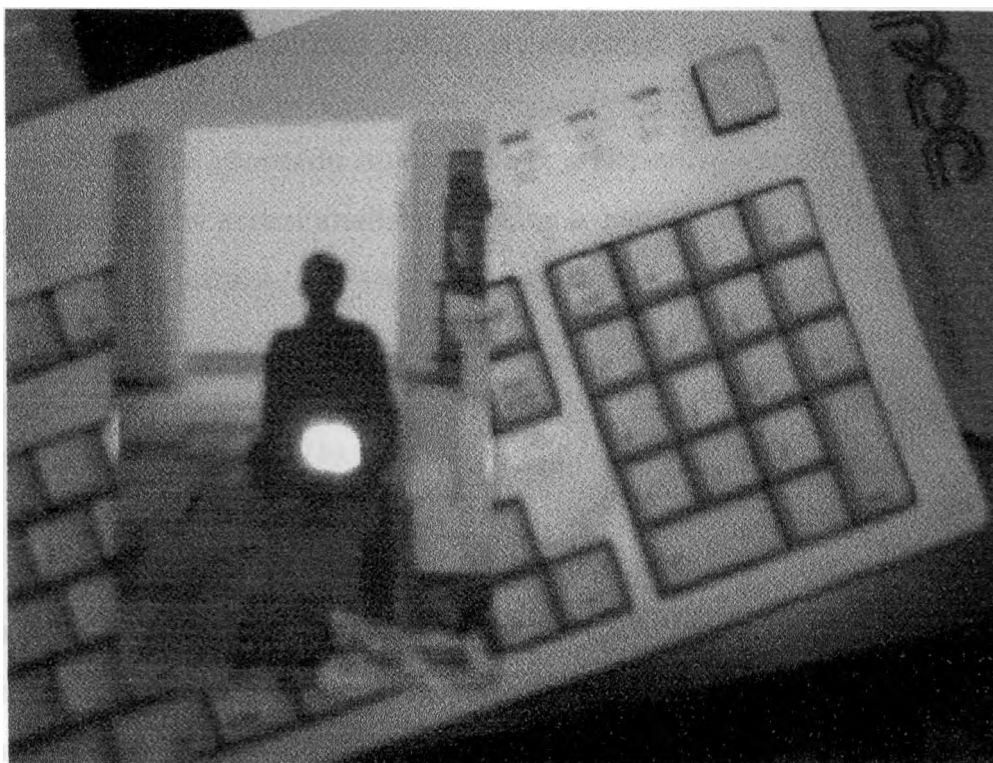
- No item 1 (descrição da estrutura da obra), ficou claro que *Twilight* apresenta um forte componente espacial. Entre os três tipos de leitura, um deles privilegia os *links* textuais, mas os outros dois (através dos mapas ou do box) abrem espaço para uma leitura baseada na relação espacial das lexias.

Quando o leitor norteia sua leitura pelo mapa hipertextual (ou mesmo ao acompanhar o mapa ao mesmo tempo em que faz a leitura pelos *links* textuais), é inevitável a sensação de deslocamento. O leitor não está simplesmente acompanhando uma história, ou seus personagens: está viajando pelo hiperespaço criado por Michael Joyce.

⁴⁸- "OH como o cisne de Mallarmé, congela sob a forma de sua própria inação. "

- Além disso, Joyce faz questão de ressaltar o aspecto espacial da obra, quando explica, desde a lexia introdutória, que a história se desenvolve "em duas direções": leste (rumo à vida) e oeste (rumo à morte).

- Outros elementos reforçam a sensação espacial. Não apenas a *presença* de imagens, mas, mais especificamente, a natureza delas. Sob este aspecto, as fotografias são muito interessantes, na medida em que mostram sempre uma foto dentro da foto. Como no exemplo abaixo, há sempre uma foto desfocada, obscura, com sombras, silhuetas e luzes misteriosas, que parece ter sido largada, esquecida sobre uma mesa, um balcão, um cobertor, um computador... A foto dentro da foto remete, inevitavelmente, à própria natureza espacial do hipertexto, com textos dentro de textos dentro de textos.



d) Interatividade

- Desde a lexia introdutória, fica clara a preocupação de Joyce em criar um diálogo com o leitor. Nessa lexia ("Nossa história, até aqui"), o autor fala diretamente com o leitor, em busca de uma certa cumplicidade:

*"As in most stories a lot has happened before you got here. And, as was always true but is increasingly true in stories like this, a good deal more will happen now that you are here. Here 's what I know so far. "*⁴⁹

A tentativa de estabelecer esta intimidade com o leitor reaparece em vários momentos, ao longo da leitura. Mesmo narrado predominantemente na terceira pessoa, o texto assume com freqüência um tom confessional.

- Em *Twilight*, o leitor encontra uma grande variedade de opções de leitura o que (como foi analisado no tópico a) traz conseqüências positivas e negativas: de um lado, uma não-linearidade mais profunda e mais rica, de outro lado o risco de o leitor se perder na teia onde não apenas as lexias, mas os próprios caminhos, possuem naturezas variadas. Mas Joyce aposta justamente nesta diversidade como um elemento propulsor da leitura.

- Como foi apontado no capítulo 5, a Hiperliteratura (ou, pelo menos, a maior parte dos textos analisados pelos teóricos) tende a pôr em relevo a consciência da leitura. Em vez de mergulhar na chamada "suspensão da descrença", o leitor é lembrado, a cada instante, de que está participando de um processo de leitura. Isto fica patente no box que contém a "memória da leitura" (citado no item lb).

- Por outro lado, o programa *Storyspace* oferece tantas possibilidades diferentes de leitura (como já foi explicado), que pode confundir o leitor. Se o leitor julgar que o programa exige demasiado esforço para que ele compreenda e se habitue ao funcionamento dos vários recursos, sua reação pode ser a de se desmotivar, se desinteressar pela narrativa.

⁴⁹- "Como na maioria das histórias, muita coisa aconteceu antes de você chegar até aqui. E, como é sempre verdadeiro, especialmente em histórias como essa, uma boa quantidade de coisas vai acontecer agora que você está aqui. Eis o que eu sei até agora".

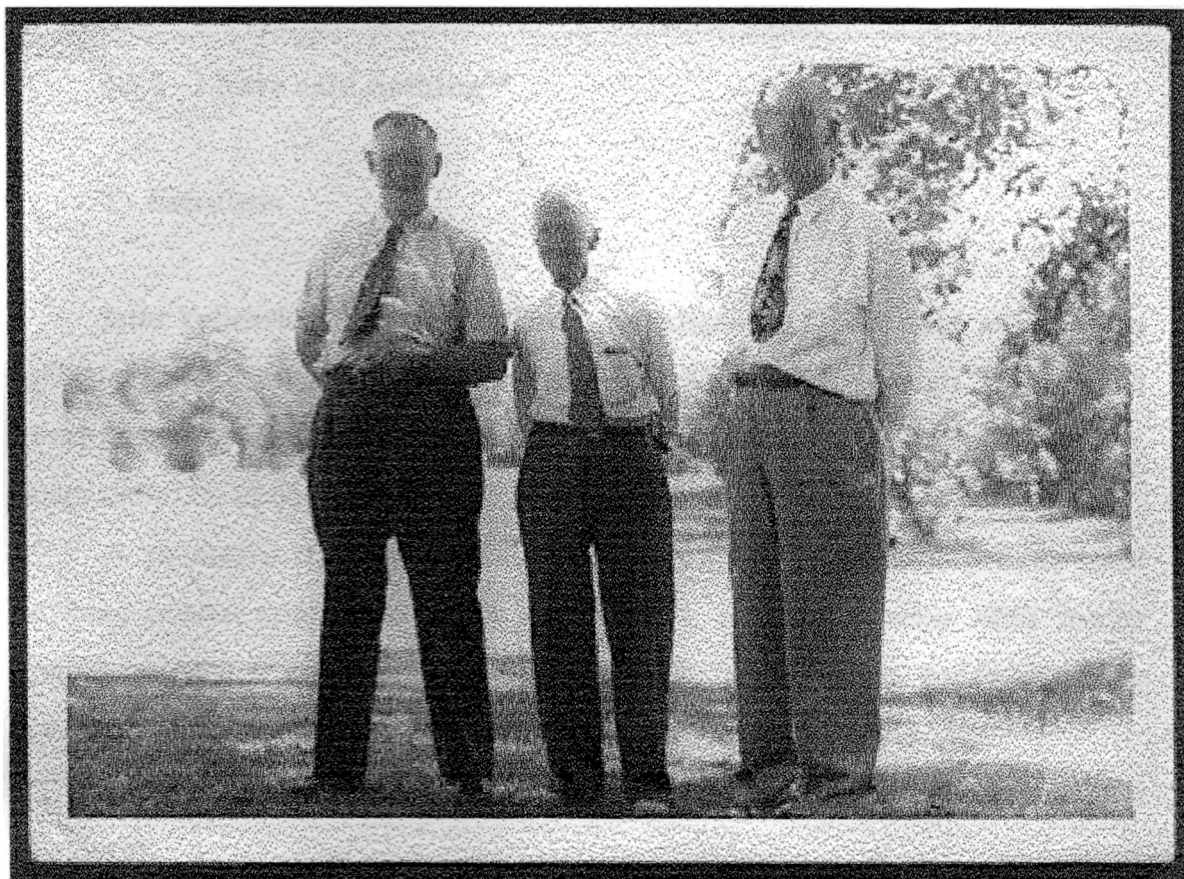
e) Recursos gráficos e multimídia

- A produção em CD-Rom possibilita a utilização de uma série de elementos gráficos que não "caberiam", por exemplo, num disquete que está limitado a 1,4 megabytes de informação. *Twilight* não poupa o uso de cores, fontes de tamanhos variados, ilustrações, fotografias, música, ruídos, vozes e um trecho de vídeo.

- A presença da música em *Twilight* se justifica plenamente. Afinal, como o próprio Joyce explica, a obra começou a ser escrita como um texto sobre o pianista Glenn Gould, depois acabou trilhando outros caminhos. Em vários momentos, porém, fica clara o encantamento, o deslumbramento que as gravações de Gould exerceram sobre Joyce.

Numa lexia, Joyce relata uma entrevista que deu a uma revista, onde foi perguntado se ele seria um pós-moderno. Sem saber como responder (nem querer responder), ele disse não ser pós-moderno: estaria apenas *"tentando compreender a morte, como todo mundo."* E cita a obra do pianista Glenn Gould, alegando que a medida mais clara da compreensão da morte seria a diferença de 12 minutos entre as duas gravações que Gould fez das "Goldberg Variations". Para completar a questão, explica que sua intenção, em *Twilight*, é tentar contar tudo em variações sobre um mesmo texto, o que (segundo Joyce) faz dele um músico.

- Como já foi analisado nos itens anteriores, as lexias compostas por fotos têm a particularidade de mostrar sempre uma foto dentro de outra foto, trazendo para o campo da imagem a noção de "texto dentro de outro texto". Além disso elas dão sempre a impressão de estarem deslocadas, desfocadas, sombreadas. Fogem ao figurativo, à pose, aos enquadramentos tradicionais, deixando amplo espaço para dúvidas e interpretações. A exceção a essa regra parece ser a lexia chamada "a photo" (*ver em seguida*)..



Aqui, sim, o leitor encontra uma foto "posada". Como explica o texto de uma lexia anterior, esta fotografia mostra o avô de Michael Joyce ao lado de dois amigos. Mas, mesmo aqui, Joyce faz questão de deixar sua interferência na imagem, ao desfocar digitalmente o rosto dos três homens (que certamente já estavam mortos quando *Twilight* foi escrita). Assim, a única imagem "realista", figurativa desta obra também se aproxima da nebulosidade do restante do texto (e das imagens).

- O trecho de vídeo, desfocado e intrigante, com uma música que passeia do folclórico ao rock, pode ser interpretado de formas variadas, dependendo do momento da leitura em que ele surge, mas, curiosamente, ele esgota com facilidade sua capacidade de significação. Ao deparar com o vídeo pela terceira ou quarta vez, é possível (e provável) que o leitor sinta uma espécie de incômodo.

6.3.4 - I have said nothing⁵⁰

1 - Estrutura

Jane Yellowlees Douglas utilizou, na edição de *I have said nothing*, o software "Storyspace", o mesmo usado por Michael Joyce em *Twilight, a Symphony*. Apesar disso, a estrutura das duas obras é bastante diferente, assim como as opções de leitura.

A primeira diferença, mais evidente, é de tamanho: *I have said nothing* possui apenas 96 lexias e 205 *links*, ou seja, é uma obra muito menos extensa e complexa do que *Twilight*. Além disso, todas as lexias apresentam apenas textos, sem a presença de recursos multimídia.

Nas opções de navegação (ou seja, de leitura), as diferenças também são claras:

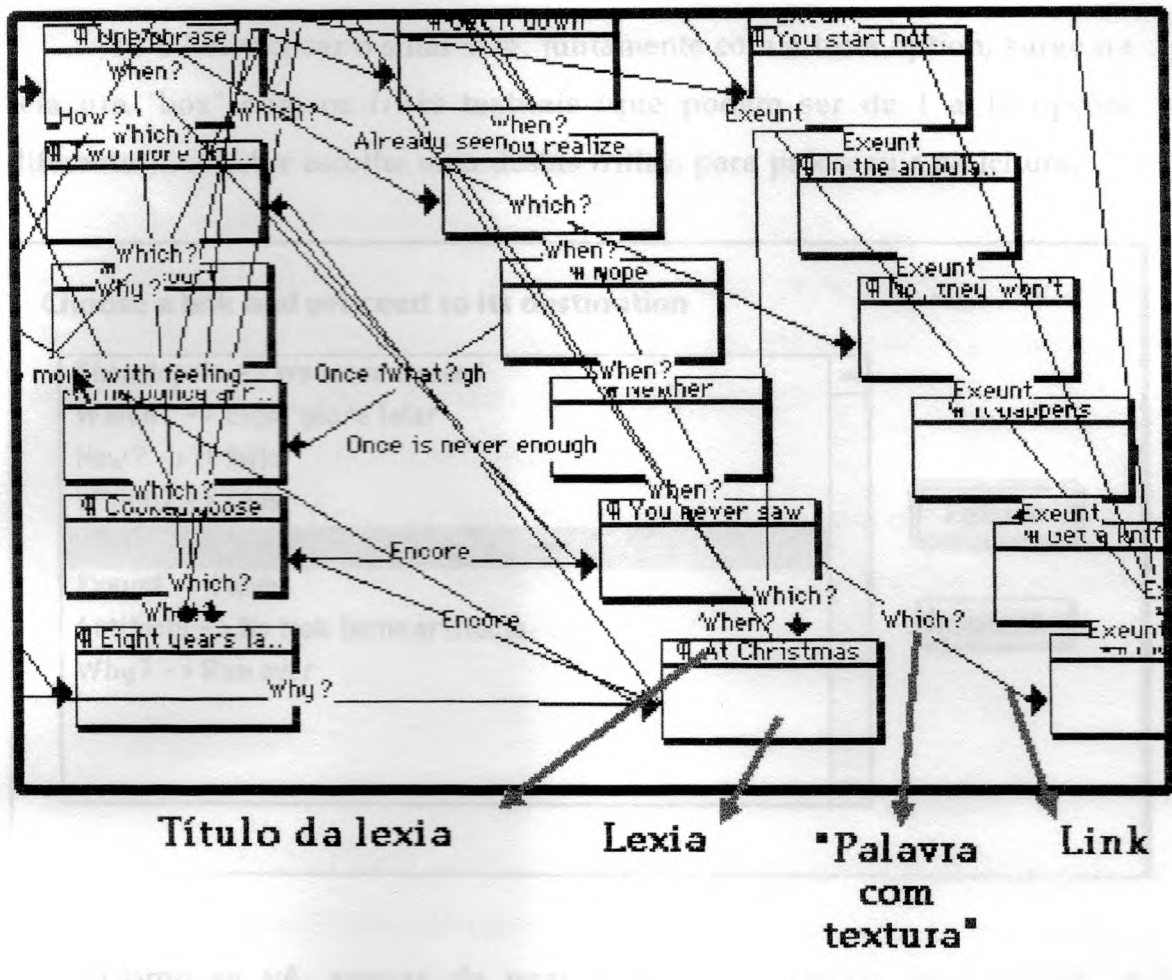
a) leitura com auxílio dos mapas

Ao contrário de *Twilight*, que apresentava sete níveis diferentes de lexias (uma dentro da outra dentro da outra, etc...), *I have said nothing* apresenta apenas dois níveis, o que limita bastante o interesse da leitura com o auxílio do mapa hierárquico.

Já o mapa hipertextual (*veja um trecho a seguir*) se mostra mais interessante, pois revela as tramas de *links* e pode ajudar o leitor a se localizar diante da obra.

50 - DOUGLAS, J. Yellowlees. *I have said nothing*. Watertown: Eastgate, 1994. (disquete)

Esta análise foi realizada a partir da leitura da versão para Macintosh. A versão para o sistema operacional Windows apresenta algumas diferenças técnicas.

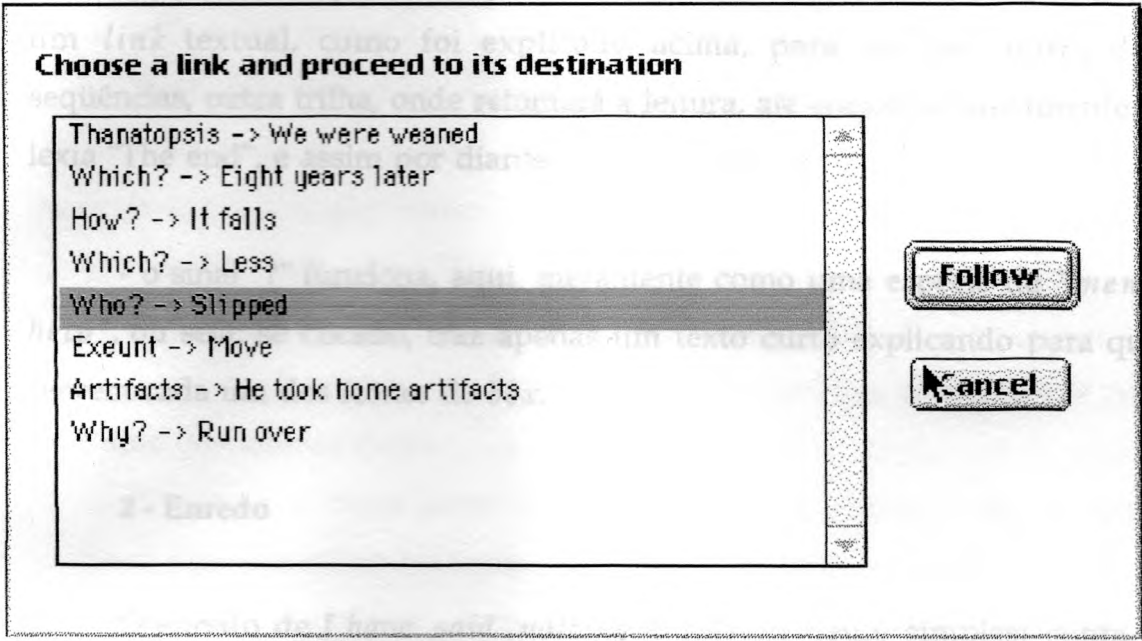


b) leitura através do box de ferramentas, que traz as seguintes opções:



- a leitura com auxílio das quatro setas escuras se mostra bastante limitada, pelo mesmo motivo citado com relação ao mapa hierárquico: como há apenas dois níveis de lexias (e quase todas as lexias estão localizadas no primeiro nível), na maioria das vezes o leitor só conseguirá usar a seta **■+■** para avançar o texto e a seta **«-** para voltar à lexia lida anteriormente. As demais praticamente não têm função.

- se o leitor clicar o sinal <=> ■=>, juntamente com a tecla option, surge na tela um "box" com os *links* textuais (que podem ser de 1 a 10 opções diferentes). O leitor escolhe uma destas trilhas para prosseguir na leitura.



Como se vê, apesar de usar o mesmo *software* de *Twilight*, a *Symphony*, aqui os *links* textuais são de natureza diferente: as "palavras com textura" (para usar a terminologia de Joyce) não fazem parte do texto da lexia, nem são sublinhadas quando o leitor pressiona as teclas "opção e "comando". Em *I have said nothing* estas "palavras com textura", que levam adiante a narrativa, vêm isoladas, num *box* específico. As mais comuns, que aparecem em vários *boxes*, são:

- | | | |
|----------|-------------|--------------|
| - What? | - Which? | - How? |
| - Who? | - Why? | -Thanatopsis |
| - Exeunt | - Artifacts | |

Mas em alguns momentos surgem outras como "Living Doll", "Encore", "Deja vu", "Nothing"⁵¹...

- O quê? Qual? Como? Quem? Por quê? Thanatopsis; Saída de Cena; Artefatos; Boneca viva; Ainda; Deja vu; Nada...

- se clicar apenas o sinal $\Leftarrow \bullet \Rightarrow$, o leitor escolherá uma das seqüência, ou trilhas, disponíveis e a lerá numa ordem pré-determinada pelo autor, até o momento em que chegar à lexia chamada "The end", onde se interrompe aquela seqüência. A partir daí, para continuar a leitura, o leitor deve usar de um *link* textual, como foi explicado acima, para escolher outra das seqüências, outra trilha, onde retomará a leitura, até encontrar novamente a lexia "The end", e assim por diante.

- o sinal "?" funciona, aqui, meramente como uma espécie de "*menu help*", ou seja: se clicado, traz apenas um texto curto explicando para que servem cada um dos ícones do *box*.

2 - Enredo

O enredo de *I have said. nothing* é relativamente simples: conta a história de dois acidentes de carro, separados por um período de sete anos, onde morrem duas namoradas de Luke. A primeira, Sherry, adolescente bastante "selvagem", amante de gim e outros drinks fortes, morre atropelada ao atravessar uma rua, ironicamente em um dos poucos dias em que estava sóbria. A segunda, Juliet, morre numa batida, juntamente com sua irmã.

Os dois acidentes dão a partida para várias seqüências (que se aproximam de pequenos capítulos, ou subcapítulos), onde são apresentados: os acidentes, os momentos que se sucederam a cada um deles, o resgate pelas ambulâncias, os funerais, mas também se delineia o perfil das duas moças, de Luke e da narradora.

A maioria das seqüências é narrada pela irmã de Luke, sempre em tom bastante coloquial. Muitas vezes ela fala na segunda pessoa (mas, em cada momento, dirige-se a ouvintes/leitores diferentes):

- a algum conhecido- "*Heil, you remember Sherry, Vm sure*"

- a Sherry, já morta - *"You misjudge the distance, maybe, between you and the oncoming car. Perhaps you have trouble judging just how fast the oncoming car is travelling."*

- diretamente ao leitor - *"Do you know what happens when a Chevy Nova with a 280 engine hit you going 75 miles an hour?"*

Em outros momentos a narradora parece se dirigir a si própria: *"You go into the voice mail system and play back the message recorded in your sister-in-law's scratchy voice. It tells you another one of your brother's girlfriends has been killed."*⁵²

Em alguns trechos, a opção é por uma narrativa mais tradicional, em terceira pessoa. E existem, ainda, algumas cenas em que a narração é feita por uma das vítimas (Jule).

Em meio a todas estas trilhas diferentes e entremeadas, o leitor conhece uma narrativa bastante seca, irônica (e frequentemente cínica), e propositalmente violenta, agressiva, recheada de detalhes mórbidos e escatológicos: descrições detalhadas dos ferimentos, sangue escorrendo pela orelha, pedaços de pele grudados no meio-fio, ossos quebrados, vermes, bactérias, descrições clínicas da morte.

E encontra ainda uma série de reflexões da narradora (e da autora) a respeito da morte, da violência contemporânea, do fascínio americano por carros e velocidade, da overdose de mortes mostradas na televisão.

- *"Você se lembra de Sherry, tenho certeza"*

"Talvez você calcule errado a distância entre você e o carro que vem em sua direção . Talvez você tenha dificuldade para julgar a velocidade do carro"

"Você sabe o que acontece quando um Chevy Nova, com um motor 2.8, acerta você a 120 por hora?"

"Você vai até a secretária eletrônica e toca a mensagem gravada na voz rachada de sua cunhada. Ela conta que outra namorada do seu irmão morreu. "

3 - Elementos do discurso

a) Não linearidade

- Em *I have said nothing*, o recurso da não-linearidade é usado de maneira interessante: como acontecem duas mortes, em dois momentos distintos, mas com algumas semelhanças (as duas mortas eram namoradas de Luke, as duas morrem em acidentes de carro, as duas saem carregadas por ambulâncias), a autora mistura os trechos que falam de cada morte. Ou, para ser mais exato, a autora permite (e incentiva, através dos *links* textuais) que o próprio leitor misture os dois eventos.

Isto é ressaltado, ainda, pelo fato de que a própria narração mistura vários pontos de vista, como foi explicado no item 2: às vezes a narradora se dirige a um dos personagens, outras vezes ao leitor, outras vezes a ela própria (além dos trechos narrados pela personagem Jule e das lexias compostas por citações de outros autores). Com este embaralhamento, o leitor vai construindo, aos poucos, os eventos e as características das personagens.

Assim, em vários momentos da leitura surge uma ambigüidade, um clima instigante de incerteza e estranhamento. Se a primeira morte fosse narrada linearmente do início ao fim, e em seguida a segunda, cada uma das histórias se tomaria menos interessante, a leitura seria mais previsível e os pontos de encontro entre as duas histórias ficariam menos sugestivos.

- Como a não-linearidade traz um efeito estimulante para a história, é um tanto decepcionante perceber que, em determinado momento, a autora se viu na obrigação de explicar claramente de que morte ela estava falando:

"When I call him after the accident (we're talking about the second accident now), neither of us has any words to pass back and forth over the phone..."⁵³

⁵³- "Quando ligo para o meu irmão após o acidente (estamos falando do segundo acidente agora), nenhum de nós consegue dizer uma palavra ao telefone..."

Não se justifica a explicação entre parênteses. Por que não deixar o leitor deduzir que se tratava, naquele momento, do segundo acidente? Ou senão deduzir, mesmo equivocadamente, que era o primeiro acidente? Ou, ainda, ficar na dúvida?

O entrecruzamento das duas mortes, a despreocupação em localizar o leitor), a não-discursividade funciona tão bem no restante da obra, que é difícil o leitor não se sentir frustrado com essa "concessão". Felizmente, é um momento isolado na narrativa.

- Com relação à questão da "completude", o que deve ser destacado aqui é a existência de algumas lexias que não são alcançáveis através da leitura *via* seqüências pré-determinadas. Essas lexias estão, de certa forma, escondidas, e se revelam apenas em alguns momentos, exclusivamente na leitura através dos *links* textuais. Este é um dado interessante no que diz respeito a essa noção de completude, já que, ao contrário de um livro (onde um determinado texto ou está ou não está incluído na obra), o hipertexto eletrônico possibilita este tipo de efeito.

Fora esta particularidade, não é difícil para o leitor ter uma noção de completude nesta obra específica da Etiperliteratura: afinal, trata-se de um texto relativamente pequeno (correspondendo, em volume, a um conto um pouco mais longo) e que, justamente por isso, pode facilmente ser percebido como um todo. Talvez esta opção de Douglas resulte de sua grande inquietação, como teórica (*ver capítulo 5*), com a dificuldade que a noção de "encerramento" da leitura encontra nos textos hiperliterários.

b) Auto-referência

- Entre as obras analisadas, esta é, possivelmente, a que apresenta menor teor metalingüístico. É inegável que os mapas hipertextuais funcionam como uma revelação da estrutura de interligação das lexias (assim como acontecia, em maior grau, com *Twilight, a Symphony*), mas

não se encontram, no texto, momentos de reflexão sobre a produção hipertextual.

- Ainda assim, pode-se arriscar uma análise nesse sentido: em determinado momento, após a morte de Sherry, a narradora se espanta com a rapidez com que o irmão substitui a garota por outra namorada, Jule, antes mesmo de mandar lavar "as marcas do amor em nossos lençóis" (com a licença de Chico Buarque). A narradora duvida que o próprio irmão consiga distinguir de qual das namoradas seriam aquelas "marcas do amor", e se pergunta até que ponto as pessoas são substituíveis.

Pode-se traçar uma analogia deste questionamento com a própria estruturação da obra que embaralha trechos sobre Sherry e trechos sobre Jule, deixando dúvidas no próprio leitor se aquelas "marcas", aquelas palavras, se referem a uma ou à outra das namoradas.

- A metalinguagem, quando surge mais claramente, remete ao fazer literário (e não especificamente hiperliterário). Douglas reflete sobre o ato de escrever ficção, particularmente em uma das seqüências, onde a narradora conversa ao telefone com o irmão (que então acabara de perder a segunda namorada num acidente) e ele afirma: "*I wish to Christ it'd been you. Why the fuck wasnt you instead?*"⁵⁴. Diante desta cena, a narradora percebe que tem em mãos um material digno de virar uma história (e que, afinal, acaba por ser a própria história de *I have said nothing*).

Em outro momento, quando percebe que Sherry, morta, irá "*coleccionar vermes... insetos e bactérias*", a narradora sublinha: "*tudo o que eu coleciono são histórias*".⁵⁵

- A intertextualidade também se faz presente em vários momentos, como no próprio trecho em que se justifica o título. Ali, perplexa diante da tragédia vivida por Luke, ela não consegue dizer nada, nem mesmo para

⁵⁴- "*Juro por Deus que eu preferia que tivesse sido você. Por quê diabos não foi você?*"

⁵⁵- "*collect mites... insects and bactéria*" ; "*all 1 collect are fictions*".

consolar ou distrair o irmão. Um dos links disponíveis a partir dessa lexia leva para a seguinte citação:

"I have done nothing but wish to speak: if I have spoken, I have not said zvhath I wished to say" (St. Augustine)

Percebe-se que a narradora se refere à frustração de não se manifestar em um momento importante e delicado. Essa angústia, porém, é contrabalanceada em outra lexia, quando a narradora se pergunta se, às vezes, não é preferível ficar calado a proferir chavões ou filosofias "de botequim".

- A mais forte intertextualidade da obra, porém, é com a mídia norte-americana, mais especificamente com a televisão e a indústria hollywoodiana. Em vários momentos, surgem reflexões e diálogos abordando o modo como a sociedade midiática não prepara as pessoas para lidar com a morte, ou, mais grave, "desprepara" as pessoas, ao banalizar a violência, os acidentes e as mortes brutais. Durante a infância e a adolescência, aponta a narradora, assistimos na TV a 18 mil mortes, ou mais. *"How is it, zoe, who have witnessed eighteen thousand deaths, cannot accept one?"*⁵⁶

Alguns filmes são citados nominalmente, como "The Wild Bunch", "Psicose" e "Deliverance", assim como alguns desenhos animados. Mas, mais do que a algum filme em especial, o lamento se dirige contra o espírito da cultura hollywoodiana, que teatraliza as perseguições de carro e glamouriza os acidentes.

Além disso, a narradora comenta, com alta dose de melancolia, uma certa "lógica hollywoodiana", que a indústria utiliza para montar seus elencos: atores cujos nomes são conhecidos tendem a sobreviver até o final do filme; atores desconhecidos do público (e cujos nomes provavelmente só surgirão na tela nos créditos finais), costumam aparecer em apenas duas ou

⁵⁶ "Como é que nós, que testemunhamos 18 mil mortes, não conseguimos aceitar uma única?" (ou seja, uma morte do lado de fora da tela).

três cenas, e freqüentemente morrem no meio do filme, sem que isso assuste ou entristeça demasiadamente o público. A aceitação tranqüila da morte de desconhecidos (e grande parte deles, no cinema, morre em acidentes de carro) faz parte do modo como a mídia encara e mostra a morte, para o público.

- É interessante apontar, ainda, que vários textos da Hiperliteratura costumam incluir cenas na rua, nas estradas, e freqüentemente trazem acidentes. A começar pela primeira obra ficcional criada para o meio hipertextual (*afternoon, a story*, de Michael Joyce), cuja narrativa é desencadeada por um acidente a que o narrador assiste. E passando por *Hegirascope 2*, de Moulthrop, onde vários "capítulos" acontecem na estrada, em carros ou caminhões, e onde há inclusive um bizarro atropelamento (de um boneco/espantalho).

Não será exagero dizer que a própria mobilidade do hipertexto, o sentido de deslocamento, de viagem parece inspirar (ou pelo menos se adaptar bem) a narrativas ocorridas "pela estrada afora".

c) Leitura Topográfica

- As lexias de *I have said nothing* apresentam um alto nível de interligação, como pode ser percebido analisando o mapa hipertextual apresentado no *item 2*. Se o leitor opta por privilegiar os *links* textuais, sua leitura será pouco seqüencial e muito espacial, num movimento de *zig-zag* entre as duas mortes, e mesmo entre diferentes narrativas da mesma mortes (por exemplo: o leitor pode saltar de uma lexia onde a narradora narra o acidente para outra onde ela fala diretamente à acidentada, para outra onde ela faz uma reflexão sobre a violência na mídia e voltar para a narração do acidente).

- Como foi comentado no *tópico a*, Douglas incluiu na obra alguns esconderijos, ou passagens secretas: há lexias que não aparecem no mapa, e

portanto não poderão ser encontradas pelos leitores que optarem pelo roteiro "pré-programado" (aquele que o leitor percorre ao clicar o sinal <= ■=f> ou ao clicar a tecla "enter").

As passagens secretas são disponibilizadas na leitura por *links* conceituais, e acabam funcionando como um novo nível de espacialização da obra, na medida em que algumas lexias ocupam (no espaço do texto) uma dimensão diferente, *escondida* de outras lexias e de outras trilhas.

- Outra particularidade de *I have said nothing* é o modo como a obra se baseia no *choque* e na *ruptura*. Isto pode ser observado tanto a nível do enredo (onde o leitor encontra as batidas de carro, os atropelamentos, os esqueletos espatifados, o rompimento brutal de vidas e namoros), como também a nível da própria estruturação do texto: Jane Douglas cria um choque entre as duas narrativas (as duas mortes, acontecidas em momentos distintos), cada uma rompendo a outra em vários momentos, se intercalando com ela. Ao fazer isso, a leitura espacializada do hipertexto promove interferências e quebras no tempo narrativo

d) Interatividade

- Em *I have said nothing* o texto pede constantemente a interferência do leitor, exige que ele tome decisões sobre o caminho a ser trilhado. Mesmo se o leitor optar pela leitura mais seqüencial (ou seja, aquela que segue o roteiro pré-programado pelo autor), ele encontrará sempre, ao final da cada seqüência, a lexia "The end", com seu texto "*That's all whe wrote*" (*Isso é tudo o que ela escreveu*). Naquela lexia, exige-se que o leitor se dirija ao *box* de *links* textuais e escolha a próxima trilha de leitura.

- Além disso, o texto tem a clara preocupação de chamar o leitor para o diálogo e a reflexão. Em vários momentos a narradora parece se dirigir diretamente ao leitor com uma questão: "Você faria isso?", "Que opção você

escolheria?", "Você sabe o que acontece quando um carro te acerta a 120 por hora?". O trecho seguinte é bem representativo dessa postura:

*"It all depends, I guess, on whether youd choose to spend your last second as a conscious being mulling over something completely banal. Or to spend it with your eyes trained on the Death Express, as it hurtles toward you at half the speed of light. Personally, I'd opt for the banal approach."*⁵⁷

e) Recursos gráficos e multimídia

- *I have said nothing* não faz uso de qualquer recurso de multimídia, tampouco inclui ilustrações, cores, fontes ou corpos variados. Todas as lexias incluem somente textos, em cor preta, em fundo branco.

Como recurso solitário de diagramação, o texto deixa, em algumas lexias, grandes espaços em branco, geralmente correspondendo a um longo silêncio, ou a um momento de perplexidade.

⁵⁷- "Tudo depende, eu acho, de você optar por passar seu último segundo de vida como um ser consciente pensando em algo completamente banal. Ou optar por passar este segundo com seus olhos treinados no Expresso da Morte, enquanto ele vem metralhando em sua direção, a meia velocidade da luz. Pessoalmente eu optaria pela banalidade."

VII-CONCLUSÃO

- Entrelaçando a leitura dos capítulos teóricos, podemos mapear, sinteticamente, a seguinte situação:

- No tópico 1, vimos que a publicação eletrônica traz pouca ou nenhuma vantagem à narração literária, embora traga grandes contribuições para os textos informativos e referenciais.

- Portanto, uma possível "crise" da arte literária, aventada no tópico 2, não deverá ser "solucionada" pelos recursos da publicação eletrônica.

- Por outro lado, uma série de autores têm criado narrativas que buscam usufruir das possibilidades da publicação eletrônica, notadamente o uso do hipertexto e da multimídia.

- Não parece apropriado ver estas narrativas, esta Hiperliteratura, como uma solução para a "crise da Literatura", nem como uma evidência da substituição inevitável do objeto livro pelo texto eletrônico. Ao contrário: parece mais interessante admitir que, ao pressupor a mediação de um elemento novo (o hipertexto), na produção de um objeto semiótico original, a Hiperliteratura representa um novo fenômeno cultural, ou mesmo uma nova forma de arte, distinta da Literatura, e coexistente com ela.

A análise das quatro obras selecionadas para este trabalho parece confirmar as suposições acima. A leitura dos quatro textos indica o surgimento de uma nova forma de se narrar histórias. Não mais através de um texto distribuído linearmente por diversas páginas, mas sim através da dispersão do texto por uma quantidade (variável, evidentemente) de lexias, ligadas entre si por *links* conceituais, ou por *links* espaciais, ou de maneira

aleatória, ou ainda numa mescla de todas estas possibilidades. De todo modo, uma arte que se não se caracteriza como seqüencial - como a Literatura - e sim como topográfica. Ou, em outras palavras: não mais uma arte essencialmente do tempo e sim uma arte onde o tempo "abre espaço para o espaço".

Se eventualmente forem impressas e encadernadas, as narrativas hiperliterárias perderão sua identidade, assim como acontece na filmagem de uma peça teatral, ou na fotografia de uma escultura. Transformar em livro uma obra hiperliterária implicaria ignorar sua espacialidade, seus *links* múltiplos, a não-linearidade das lexias, os recursos da multimídia.

Nada mais equivocado, portanto, do que encarar a situação como uma competição entre duas formas tão distintas (ainda que igualmente interessantes) de narração. Se a substituição não ocorreu em relação a duas artes da ordem "do espaço" (como a fotografia e a pintura, por exemplo), não há por que imaginar que a Literatura, arte "do tempo", seria destruída ou vencida pela Hiperliteratura.

- Desta primeira conclusão, nasce uma dúvida: o ato de fruição destes objetos, desta nova arte hiperliterária, pode ainda ser chamado de *leitura*? Deve ser chamado de leitura? Com certeza se trata de uma questão polêmica e sem respostas definitivas à vista.

Se entendemos a leitura num sentido mais amplo, ou seja, como "entendimento", percepção⁵⁸, o termo continua adequado e pode ser usado sem problema.

Por outro lado, se entendemos a leitura no sentido mais estrito (o da leitura linguística, da palavra), talvez a fruição de uma obra hiperliterária careça, ou mereça, uma nova denominação: afinal, este ato inclui ouvir sons, assistir a animações e vídeos, serpentear através de variadas trilhas de textos. Sven BIRKETS (1995: 164) propõe que em vez de "ler" devéssemos

⁵⁸ - Neste sentido, pode-se ler um livro, um filme, uma ópera, uma paisagem, um gesto, um olhar, etc. Vide a máxima de Paulo Freire: "*a leitura do mundo precede a leitura da palavra*".

chamar este ato de "texting" (algo como "textar") ou "word-piloting" ("pilotagem de palavras").

Apesar do evidente sarcasmo de Birkets (que sugere um certo mecanicismo na leitura da Hiperliteratura), sua conclusão não parece despropositada: o que se faz diante de uma obra como *Twilight*, por exemplo, é diferente do que se faz diante de um livro de ficção: os atos são diferentes, as opções são diferentes, as inferências são diferentes, as relações entre as partes são diferentes e a própria natureza do "texto" é diferente (visto que pode incluir som, animações, etc).

Além disso, como já ressalta LÉVY (ver *tb.* capítulo 5), a leitura hipertextual, interativa, transforma o leitor, senão em *co-autor*, pelo menos em editor do *texto*, na medida em que determina sua organização final:

"toda leitura em computador é uma edição, uma montagem singular . Pode-se dizer que um ato de leitura é uma atualização das significações de um texto, atualização e não realização, já que a interpretação comporta uma parte não eliminável de criação. A hipercontextualização é o movimento inverso da leitura, no sentido em que produz, a partir de um texto inicial, uma reserva textual e instrumentos de composição graças aos quais um navegador poderá projetar uma quantidade de outros textos. O texto é transformado em problemática textual(...) O hipertexto não se deduz logicamente do texto fonte. Ele resulta de uma série de decisões." (1996:41-42).

Durante a análise das quatro obras, tive a oportunidade (e a necessidade) de fazer várias leituras de cada texto, e cada uma delas equivalia a uma reedição daquele texto, pois os *links* escolhidos, as trilhas efetivamente percorridas, dispunham o texto de uma maneira diferente, a cada releitura.

Por outro lado, independentemente do nome adotado, este ato guarda uma semelhança com a leitura, que diferencia ambos, por exemplo, do ato de assistir à televisão: tanto no livro quanto no hipertexto, o ritmo é ditado pela vontade, pelo interesse e pelas decisões do leitor, o que possibilita a

abertura, como dizia CALVINO (1986), de mais espaços "*de interrogação, de meditação e de exame crítico*"⁵⁹.

- Outro ponto a ser destacado ao final desta pesquisa é a grande diversidade "física" (na falta de melhor termo) apresentada pelas quatro obras analisadas. Explicando melhor: no meio impresso, o *objeto livro* é sempre o mesmo. As diferenças existentes entre um e outro (tamanho, número de páginas, tipo de papel, espessura do papel, número de cores, tipo de encadernação, etc) possibilitam uma ampla e fascinante gama de variações, mas a estrutura do objeto permanece, ou seja: a relação entre uma página e outra não se altera.

No meio eletrônico, por sua vez, cada obra é, na realidade, um objeto diferente. As partes deste objeto - sejam chamadas lexias, nós ou páginas - têm entre si uma relação espacial diferente. Cada texto tem a sua "escultura", ou "arquitetura" própria, ainda que esta forma não seja visível nem palpável. Por exemplo:

- em *its name voas Penelope* há cinco grupos de lexias onde as lexias se alternam randomicamente e um grupo onde elas surgem seqüencialmente.

- em *Hegirascope 2* há vários grupos (que na análise chamamos de capítulos) de lexias embaralhadas entre si, mas ao mesmo tempo ligadas entre si por uma grande quantidade de *links* conceituais.

- em *Twilight, a Symphony*, por sua vez, há vários níveis hierárquicos de lexias (isto é, lexias dentro de lexias dentro de lexias...), mas ao mesmo tempo há ligações contextuais entre lexias de níveis diferentes (do 3 para o 8, do 4 para o 2, do 7 para o 5, etc).

- em *I have said nothing* todas as lexias (com exceção de quatro) ocupam o mesmo nível hierárquico, no entanto há duas histórias narradas que se cruzam diversas vezes, a partir da leitura via *links* textuais.

A sensação que se tem é a de que realmente estamos diante de obras que possuem em comum o fato de serem topográficas, espaciais, mas ao

⁵⁹ - Citado por BRAGATTO FILHO (1995: 07)

mesmo tempo são objetos que diferem bastante entre si como podem diferir dois prédios, duas esculturas, dois mapas. Cada obra constrói o *seu* espaço, a *sua* lógica, a sua forma particular de se apresentar ao leitor.

Esta pesquisa não pretendeu avaliar até que ponto esta nova arquitetura do texto inviabiliza (ou não) procedimentos (técnicos e teóricos) tradicionais da leitura e da análise do texto, como, por exemplo: leitura ascendente e leitura descendente, segmentação textual (por temas, por seqüências, por personagens), entre outros. Tais questões podem e merecem ser discutidas em outra ocasião.

- A hiperliteratura é uma forma de narração surgida, sem dúvida, *para* o meio hipertextual. Mas parece claro que esta narração não deve ser criada *a partir* do suporte, simplesmente, e sim *através* das possibilidades permitidas pelo suporte.

Se retomarmos os recursos da publicação eletrônica comentados no capítulo m (capacidade, busca, atualização, velocidade, distribuição, interatividade, hipertexto, não linearidade, multimídia), veremos que nem todos se refletiram de maneira igual nas obras hiperliterárias.

Alguns recursos se mostraram mais férteis para a narrativa e fizeram parte do roteiro de análise, pois compõem o discurso da hiperliteratura. Outros não chegaram a ser discutidos em profundidade porque não diziam respeito propriamente ao discurso da Hiperliteratura, mas a condições de produção e distribuição. Estão neste caso recursos como a maior capacidade armazenamento de dados, a velocidade da produção e da distribuição da obra.

Um dos recursos apontados naquele capítulo - a grande capacidade de busca e recuperação eletrônica de informação - não vem sendo usada pelos autores da Hiperliteratura, mas não podemos descartar seu potencial. Não seria de se espantar que, num futuro próximo, algum autor percebesse as possibilidades deste recurso e elaborasse uma obra usando, de forma consciente e criativa, este recurso dentro da narrativa.

Por sua vez, percebeu-se, nas obras analisadas, um uso ainda incipiente dos recursos multimídia. Somente a obra *Tzvilight, a Symphony* utilizou efetivamente o som e o vídeo.

Não se deve esperar, evidentemente, que todas as obras hiperliterárias utilizem todos os recursos disponíveis no ambiente eletrônico, e muito menos que o façam de maneira semelhante. Pelo contrário: a tecnologia coloca tais recursos à disposição dos autores, mas a opção por um ou outro - ou por uma combinação deles - vai depender da lógica interna de cada obra.

O que certamente não faz sentido é desprezar todos estes recursos e reproduzir, na tela, a mesma estrutura de um livro. Um texto literário transportado *ipsis literis* para a tela não tem nada a ganhar em termos artísticos, e continuará bem instalado nas páginas de um livro. Em outras palavras: não basta uma narrativa ser disponibilizada no computador para que ela seja Hiperliteratura; ela continuará sendo uma narrativa literária, uma arte do tempo⁶⁰. As eventuais vantagens da transposição do papel para a tela serão de natureza extrínseca à obra (distribuição, acesso, cópia, etc).

Para que realmente se configure como Hiperliteratura, a obra deve se utilizar de um ou mais daqueles elementos típicos do meio eletrônico. O não-uso de nenhum deles poderia ser comparado a fazer uma escultura plana ou um filme mudo, nos dias de hoje: pode ter sentido dentro de uma narrativa em particular, mas seria daramente uma exceção.

• Outra questão interessante que surge após a análise das obras diz respeito à não-linearidade, ou, mais especificamente, à questão do "início" da obra. Com exceção de *I have said nothing*⁶¹, as demais obras trazem uma

⁶⁰ - E, ao contrário do que defendem alguns autores, a narrativa linear continua tendo o seu papel importante dentro da Literatura. O romance e o conto são gêneros que há séculos fascinam o homem e não podem ser simplesmente descartados por causa do desenvolvimento de uma nova tecnologia intelectual. Seria o mesmo que dizer que não faz sentido fazer cinema depois da invenção do vídeo!

⁶¹ - Onde há apenas um prefácio impresso, que acompanha o disquete, mas não há, na obra propriamente, nenhum tipo de explicação preliminar.

lexia (ou algumas lexias) que funcionam como o início da narrativa, como iima introdução, apresentando os personagens (a narradora, no caso de *its name was Penelope*), uma síntese do "enredo" (no caso de *Twilight, a Symphony*), ou ainda a estrutura, a lógica, o "espírito" da obra (no caso de *Hegirascope 2*).

Essa opção, aparentemente, representa uma "concessão" à linearidade, ao esquema início-meio-fim, e contraria a concepção reticulada da Hiperliteratura. Talvez possa ser justificada pelo medo de "desorientar" excessivamente o leitor (que freqüentemente será um "neófito" nessa nova arte), mas não deixa de ser uma contradição: afinal, um dos pilares da teoria hiperliterária não é justamente lutar contra esta "orientação", contra a tal "dominação" do autor?

Por outro lado, é inegável que as obras analisadas obtiveram sucesso (com graus variados) ao criar narrativas interessantes e inteligentes que mergulham a fundo nos conceitos de não-linearidade e de escrita topográfica. É muito sedutora, por exemplo, a noção de que um mesmo trecho (uma mesma lexia) pode fazer parte de duas partes (ou dois capítulos) ao mesmo tempo, ou seja, pode estar conectada (através dos *links*) a trechos de outras partes sem deixar de pertencer, também, à parte anterior. E com isso ganhar sentidos diferentes a cada momento da leitura.

- Parece claro, ainda, que um grande desafio para os autores da hiperliteratura é criar obras cuja estrutura não se apresente demasiadamente complicada para o leitor, a ponto de fazê-lo desistir da leitura. SLATIN (1991: 159) lembra que existem pelo menos três tipos de leitores para o hipertexto. O leitor do tipo *usuário* "entra" no texto com uma expectativa clara e bem definida: está pesquisando, em busca de alguma informação específica e abandonará o texto assim que a encontrar. O leitor do tipo *browser*, por sua vez, é aquele que

"vagueia meio sem direção (mas não sem atenção) por uma área, pegando algumas coisas aqui, outras ali, de acordo com o que dita sua curiosidade ou interesse momentâneo. Nesse

sentido, o browser é alguém que lê por prazer, com uma diferença importante: não se pode esperar que ele leia todo o material disponível, pelo contrário".

O autor de um texto hiperliterário não deve esperar que seus leitores se encontrem entre os do tipo "usuário", pois estes realizam uma leitura com objetivo essencialmente instrucional e não de fruição estética. Por outro lado, os leitores do tipo *browser*, que lêem por prazer (e portanto seriam os mais propensos a "encarar" uma obra hiperliterária), são justamente os que se aborrecem ou se dispersam mais facilmente diante de um hipertexto, e que mais rapidamente abandonam o texto caso encontrem alguma dificuldade (seja a nível da técnica, da estrutura ou da própria compreensão do texto).

Assim, os autores devem ser capazes de criar textos que mantenham aceso o prazer do leitor *browser*, que evitem essa sensação de "dificuldade" comum no início da leitura de uma obra hiperliterária. Assim conseguirão transformar o *browser* em um leitor do terceiro tipo apontado por Slatin: o leitor *co-autor*, que é capaz de se envolver com o texto e estabelecer com ele uma relação dinâmica. Senão todo o trabalho de elaborar uma arte consistente, criativa e original para o meio hipertextual acabará se desperdiçando.

- Mesmo que obtenha sucesso na criação de textos como os citados acima, a Hiperliteratura parece estar caminhando (pelo menos nestes primeiros anos de vida) para a criação de "obras-limite" (para usar o termo de Barthes), inovadoras, anti-convencionais, e que têm pouca possibilidade de conseguir um alcance massivo. Com isso, certamente será incapaz de resolver um dos aspectos da chamada "crise da Literatura": a incapacidade de atingir o grande público, que estaria se voltando para outras formas de narrativa, como o cinema e a TV.

Obras como *Hegirascope 2* ou *Twilight* têm um grau de complexidade tão alto quanto os daqueles textos literários que, para muitos teóricos, não possuem apelo suficiente para o leitor atual, frequentemente

apressado, desatento e superficial. Essa complexidade pode ser explicada por vários fatores:

- no alto nível de elaboração dos links e lexias, ou seja, na criação de uma estrutura complexa de inteligências, que podem assustar até mesmo alguns leitores vorazes de livros literários.

- na presença marcante da não-discursividade nas obras hiperliterárias. Nas obras analisadas, o leitor não encontra (ou tem dificuldades em encontrar) elementos a que ele já se habituou: a estrutura inídeo-meio-fim, o discurso encadeado, a causalidade, a relação dada entre as diferentes partes do texto. O leitor pode facilmente descartar a obra como "hermética", "inacessível", "etérea".

- na presença freqüente da auto-referênda nos textos hiperliterários. Nas quatro obras analisadas se percebe uma preocupação metalingüística (seja ligada ao ato da escrita, da leitura ou do ambiente hipertextual) e uma rede intrincada de intertextualidades, com alusões, citações e adaptações que "visitam" desde clássicos gregos à Literatura contemporânea, além de textos teóricos, filmes e programas da televisão. A preocupação (quase uma fixação, na realidade) com a auto-referênda é natural ao ambiente hipertextual, que facilita e mesmo incentiva a interligação entre textos, mas, por outro lado, faz com que as obras da hiperliteratura sejam menos acessíveis para leitores não-iniciados.

- A "leitura" do texto hiperliterário requer, certamente, um outro tipo de expectativa, de postura diante da obra. Não é de se estranhar se muitas pessoas - talvez a maioria, habituada à leitura encadeada do livro - não tiverem a paciência para experimentar este tipo de leitura.

Esta situação, porém, tende a se amenizar com o passar do tempo, na medida em que o leitor médio se familiarizar com os novos *softwares*, com a lógica do hipertexto e com os elementos do discurso da "hiperliteratura". Assim, ele não se sentirá tão perdido, desorientado em meio à profusão de

links e *lexias*, poderá mesclar as diversas trilhas de leitura, e perceberá as sutilezas e os segredos dessa nova forma artística.

Espero que esta pesquisa possa contribuir para estes leitores que se disponham, ou se atrevam a "encarar" um texto hiperliterário.

Espero, também, que futuras pesquisas e análises encontrem neste trabalho subsídios, questionamentos, dúvidas, pontos de partida para novas análises do hipertexto e das narrativas hiperliterárias.

Mário Quintana escreveu, certa vez, que *"um dos espantosos mistérios da poesia é que uma coisa só parece ela própria quando comparada a outra coisa"*. Ao terminar esta pesquisa, percebo que a frase de Quintana é bastante adequada para a Hiperliteratura. Está surgindo, sim, um novo campo artístico, e ele está sedento de leitores, pesquisadores e críticos.

VIII - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Observação: os textos publicados via WWW serão referidos separadamente, e numerados. Isto porque nem sempre é possível determinar a data da publicação do texto, ou de sua última atualização, versão disponível no momento para leitura na rede.

a) Impressos

- ADORNO, Theodor. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel. *Comunicação e Indústria Cultural*. T.A Queiroz, 1987, p. 287-295.
- _____. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Os pensadores: Benjamim, Habermas, Horkheimer, Adorno*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- ARAÚJO, Vania M.R.H. de. *Sistemas de recuperação da informação*. Rio de Janeiro, 1994.
- ASCHER, Nelson. Eletrônica e escrita não são excludentes. In: *Pomos da Discórdia* São Paulo: Ed. 34, 1996.
- ATKINSON, Frank. *Fiction Litrarianship*. London: Clive Bingley, 1981.
- AUGUSTO, Sérgio. Versão popular de Ulisses é crime de lesa-cultura. *Estado de São Paulo*, Caderno 2, p.D16, 12/07/97.
- AZEVEDO, Antônio C. A. *Dicionário de nomes, termos e conceitos históricos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- BAUDRILLARD, Jean. Internet rumo para o seu fim. *Folha de São Paulo, World Media*, 19 de fev. de 1998, p. 12.
- BENJAMIM, Walter. A obra de arte na era de suas técnicas de reprodução. In: *Os pensadores: Benjamim, Habermas, Horkheimer, Adorno*. SP.: Abril Cultural, 1983.
- _____. O narrador. In: *Os pensadores: Benjamim, Habermas, Horkheimer, Adorno*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- _____. *Rua de mão única - obras escolhidas*, v. 2, 4 ed, São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGER, Peter e LUCKMAN, Thomas. *A construção social da realidade*. 13. ed. Petrópolis, Vozes, 1996.
- BERGSON, Henry. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BIRKETS, Sven. *The Gutenberg Elegies - the fate of reading in an electronic age*. New York: Fawcet Columbine, 1995.
- BOLTER, Jay David. *Writing Space*. Hillsdale: Lawrence Earlbaum Associates, 1991.
- BRACKEL, Pieter A. van. Electronic journal: publishing via Internet^ WWW. In: *The Electronic Library*. Vol 13, nº 4, Ago.95, p. 389-395
- BRAGATTO P, Paulo. *Pela leitura literária na escola de 1º Grau*. São Paulo: Ática, 1995.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite a filosofia*. São Paulo: Ática, 1996.

- _____. "O discurso competente". In: *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. 3 ed. São Paulo: Moderna, 1984.
- COELHO, Marcelo. O romance perdeu seu lugar central na literatura. In: *Folha de S. Paulo*, 12/07/96, p. 4-11.
- COLOMBO, Fausto. *Os arquivos imperfeitos*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- COLLINS, Mauri e BERGE, Zane. "IPCT Journal: A Case Study of an Electronic Journal on the Internet". In: *JASIS* 45 (10), p. 771-776, 1994.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. BH: UFMG, 1996.
- COUPLAND, Douglas. *Microservos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- CUNHA, Maria Antonieta A. *Organização e Funcionamento de Bibliotecas Escolares*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Educação, 1994. vol. 1.
- DELEUZE, Giles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- _____. *Cinema II - a imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- DICKEY, William. Poem descending a staircase: hypertext and the simultaneity of experience. In: LANDOW, George P. e DELANY, (ed) *Hypermedia and Literary Studies*. Cambridge (Massachussets): MIT Press, 1991.
- DOUGLAS, Jane Yellowlees. How do I stop this thing? In: LANDOW, George (ed) *Hyper/Text/Theory*. Baltimore: Johns Hopkins, 1994.
- _____. The quick and the dirty. In: *The Eastgate Quarterly Review of Hypertext*. v. 1, n. 2, inverno 1994.
- DUMAZEDIER, Joffre. *Lazer e cultura popular*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- _____. Entrevista a Lee Marshall. In: *Wired*. Março, 1997.
- _____. *Tratado geral de semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- _____. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- ERCILLA., Maria. A rainha da ironia da teia do computador. In: *Folha de S. Paulo*. Caderno Mais, 04/02/1996.
- FURTADO, José Afonso. O livro - que perspectivas?. In: *Colóquio Educação e Sociedade. Metamorfoses da Cultura*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Revista Quadrimestral, março-julho, 1995, nº 8/9.
- GATES, Bill. *A estrada do futuro*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- GIANETTI, Eduardo. O paradoxo da aceleração do tempo. In: *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 16/04/98, p.9.
- GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
- HARVEY, David. *A condição Pós-Moderna*. São Paulo: Loyola, 1992.
- HUYSENS, A. "Mapping the post-modern". In: *New German critique*, nº 35, 1984, 5-52
- INGWERSEN, Peter. "Conceptions of Information Science". In: *International Conference on Conceptions of Library and Information Science: historical, empirical and theoretical perspectives*. University of Tampere, Finland, Aug, 1991, p. 299-311.

- JOYCE, Michael. *Of two minds: hypertext pedagogy and poetics*. The University of Michigan Press, 1995.
- KERNAN, Alvin. *The Death of Literature*. New Haven: Yale University Press: 1990.
- KRUGER, Peter. The death of linear narrative - and other fairy tales. *The electronic Library*, vol 13, n.6, dez 1995. p. 576-7.
- KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- LAJOLO, Marisa. *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. São Paulo: Ática, 1984.
- LANDOW, George P. e DELANY, (ed) *Hypermedia and Literary Studies*. Cambridge (Massachussets): MIT Press, 1991.
- LANDOW, George P. *Hypertext: the convergence of contemporary criticaí theory and technology*. London: John Hopkins, 1992.
- LAUFER, Roger e SACAVETTA, Domenico. *Texte, hipertexte, hypermédia*. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.
- LEVY, Pierre. A globalização dos significados. In: *Folha de São Paulo*, Caderno Mais, 07/12/97, p. 3.
- _____. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- _____. O digital e a inteligência coletiva. In: *Folha de São Paulo*, Caderno Mais, 06/07/97, p. 3.
- _____. *O que é o xnrtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.
- LIMA, Lauro de Oliveira. O livro como instrumento civilizatório. *Revista de cultura Vozes*, n.2, 1976, p. 33-50.
- LYOTARD, Jean François. Logos e Tekhnè ou a telegrafia, p. 55-64.
- _____. *O inumano - considerações sobre o tempo*. Lisboa: Estampa Editorial, 1988.
- MACHADO, Arlindo. Fim do livro? *Estudos Avançados*. USP, 1994.
- _____. O sonho de Mallarmé. In: *Máquina e Imaginário*. São Paulo: Edusp, 1993. p. 165-191.
- _____. O vídeo e sua linguagem. *Revista USP: Dossiê Palavra/Imagem*. São Paulo, nº 16, dez, jan, fev. 1992/93.
- MARTINS, Wilson. O livro diante da fronteira eletrônica. *O Globo*, Prosa e Verso, 18/01/97, p. 4.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- MIRANDA, Wander Melo. Ficção Virtual. In: *Revista de estudos de literatura*. Belo Horizonte, v. 3, out. 95, p. 09-19.
- MOULTHROP, Stuart Reading for the Map:" Metonymy and Metaphor in the Fíction of Forking Paths". In: LANDOW, George P. e DELANY, Paul (ed) *Hypermedia and Literary Studies*. Cambridge (Massachussets): MIT Press, 1991.
- NEGROPONTE, Nicholas. *Being Digital*. New York, Vintage Books, 1995.

- NELSON, Theodore. *Literary Machines*. Sausalito: Mindful Press, 1991.
- NIELSEN, Jakob. *Multimedia and Hypertext: The Internet and Beyond*. Boston: Academic Press, 1995.
- ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PAES, José Paulo. Entrevista a Luriano Trigo. In: *O Globo*, Prosa e Verso, p. 2 e 5, 12/07/1997.
- PAULINO, Graça et alii. *Intertextualidades*. 2. ed. Belo Horizonte: Lê, 1997.
- PALTLINO, Graça. *Literatura - participação e prazer*. São Paulo: FTD, 1988.
- POSLANIEC, Christian. *Donner le goût de lire*. Paris: Soleil, 1990.
- ROGERS, S. e HURT, C.S. How Scholarly communication should work in the 21st century. *College & Research Libraries*, v. 51, n. 1, Jan 1990, p. 5-8.
- SANGUINETTI, Eduardo. "Sociologia da vanguarda". In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da cultura de massa*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1990, p. 261-9.
- SANTAELLA, Luda. Palavra, Imagem e Enigmas. In: *Revista USP*, p. 36-51.
- SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. 9. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- SCHAUDER, D. Electronic publishing of professional artides: attitudes of academics and implications for the scholarly communcatins industry. *JASIS*, New York, v.45, n.2, 1995, p73-100.
- SERRES, Michel. Internet elimina as barreiras que separavam as pessoas do saber. *Folha de São Paulo, World Media*, 19 de fev. de 1998, p. 5.
- SLATIN, John. Reading hypertext: order and coherence in a new médium. In: LANDOW, George P. e DELANY, (ed) *Hypermedia and Literary Studies*. Cambridge (Massachussets): MIT Press, 1991.
- STEINER, George. Escritores do mundo novo. *O Globo* 4/1/97. Prosa & Verso, p.1-2 .
- TAVARES, Mônica Baptista Sampaio. Diferenças do Criar com o Uso das Novas Tecnologias. In: FAUSTO NETO, Antônio e PINTO, Milton José (org.) *O indivíduo e as mídias*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1996. p. 288 a 298.
- VILAN P, Javme Leiro. Hipertexto: visão geral de uma nova tecnologia de informação. *Ciência da Informação*, Brasília, v. 23, n° 3, set/ dez 1994. p. 295-308.
- WALTY, Ivete e CURI, Maria Zilda. Livro - objeto do desejo. *Presença Pedagógica*, v. 2, n° 12, nov-dez 1996, p. 15-25.
- WALTY, Ivete. "Reflexões sobre a poesia". In: PAULINO, Graça e WALTY, Ivete. *Teoria da Literatura na Escola*. BH: Lê, 1994. p. 85-93.
- WERSIG, Gemot. "Information Sdence: the study of post-modem knowledge usage". *Information Processing and Management*, v. 29, 1993, p 229-239.
- YOUNG, Jeffrey R. "Studying the branches of Hypertext Fiction". *Cronide of Higher Education*, 2 de out., 1998.

b) Publicados via WWW

- 1 - AMERIKA, Mark. *Fiction for a wired nation*
[http:// www.altx.com/amerika. online/wired.fiction.html](http://www.altx.com/amerika_online/wired.fiction.html)
- 2 - BALPE, Jean Pierre. *Gérer la complexité*
[http: // www.univ-paris8.fr/ -hyperion/Jean-Pierre/ articles/ complexe.html](http://www.univ-paris8.fr/~hyperion/Jean-Pierre/articles/ complexe.html)
- 3 - BECKER, A new art form: hypertext fiction
[http: // weber.u.washington.edu/-hbecker/ lisbon.html](http://weber.u.washington.edu/~hbecker/lisbon.html)
- 4 - ECO, Umberto *A Cormersation on Information. Entrevista a Patrick Coppock, fev/1995.*
[http:// www.cudenver.edu/-mryder/itc_data/eco/intro.html](http://www.cudenver.edu/~mryder/itc_data/eco/intro.html)
- 5 - FAUTH, Jurgen. *Poles in your face: the promises and pitfalls of hyperfiction.*
[http:// /sushi.st.usm.edu:80/ -barthelm/ Oósept/ 06-jurge.html](http://sushi.st.usm.edu:80/~barthelm/Oósept/06-jurge.html)
- 6 - GUEDON, Jean-Claude. *Why are Electronic Publications Difficult do Classify?: The Orthogonality of Print and Digital Media.*
[http: www.nel-bnc.ca/ documents/ libraries/ cataloging/ guejl.txt](http://www.nel-bnc.ca/documents/libraries/cataloging/guejl.txt)
- 7 - KAPLAN, Nancy. *E-Literacies: Polytexts, Hypertexts and other Cultural Formations in the Late Age of Print.*
[http:// / raven.ubalt.edu/kaplan/lit](http://raven.ubalt.edu/kaplan/lit)
- 8 - KEEP, Christopher e MCLAUGHLIN, Tim. *The Electronic Labyrinth*
[http: jefferson.village.virginia.edu/ elab](http://jefferson.village.virginia.edu/elab)
- 9 - MILLER, Laura.
[http: // www.mtimes.com/books/ 98/03/ 15/bookend/bookend.html](http://www.mtimes.com/books/98/03/15/bookend/bookend.html)
- 10 - MOULTHROP, Stuart *In the zones. Hypertext and the politics of interpretation.*
[http: // www.ubalt.edu/ www/ygda/ sam/ essays/ zones.html](http://www.ubalt.edu/www/ygda/sam/essays/zones.html)
- 11 - ROBIN, Bemard *Electronic sholarly publishing: today's technical alternatives.*
Ensaio apresentado na EDUCOM 1995, Portland (USA).
[http: // www.coe.uh.edu/~brobin/Educom95/EducomBR/tech.html](http://www.coe.uh.edu/~brobin/Educom95/EducomBR/tech.html)
- 12- SHUMATE, Michael. *Hyperizons*
[http: // www.duke.edu/~mshumate/hyperfi.html](http://www.duke.edu/~mshumate/hyperfi.html)
- 13- TOLWA John. TTí' *Heresy of Hypertext: Fear and Anxiety in the Late Age of Print, 1995*
[http: www.artci.wustl.edu/-jntolva/heresy.html](http://www.artci.wustl.edu/~jntolva/heresy.html)

ci Obras de Hiperliteratura

DOUGLAS "ar.-e :eiowlees. I have said nothing. Watertown: Eastgate, 1994. (disquete)

JOYCE, MkhaeL ~zrLight, a symphony. Watertown: Eastgate, 1997. (CD-Rom)

MALLOY, Juái.:- - _c—zoas Penelope. Watertown: Eastgate, 1993. (disquete)

MOULTHROP, Stuar- - : : ~ascope 2ª versão)

[http: // ebbs.engl.cu.i-. adu olp/newTiver/ 3/HGS2](http://ebbs.engl.cu.edu/~newTiver/3/HGS2)