

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA

LUCIANA CRISTINA LOURENÇO DA SILVA

**O LIVRO DEPOIS DO LIVRO: A EXPERIÊNCIA LITERÁRIA
HIPERTEXTUAL EM GISELLE BEIGUELMAN**

MACEIÓ
2007

LUCIANA CRISTINA LOURENÇO DA SILVA

**O LIVRO DEPOIS DO LIVRO: A EXPERIÊNCIA LITERÁRIA
HIPERTEXTUAL EM GISELLE BEIGUELMAN**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras e Lingüística da Universidade Federal de Alagoas para a obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração em Literatura Brasileira.

Orientadora: Prof^a.Dr^a. Magnólia Rejane Andrade dos Santos

Maceió
2007

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecária Responsável: Helena Cristina Pimentel do Vale

S5861 Silva, Luciana Cristina Lourenço da.
O livro depois do livro : a experiência literária hipertextual em Giselle Beiguelman / Luciana Cristina Lourenço da Silva. – Maceió, 2007.
109 f. : il.

Orientadora: Magnólia Rejane Andrade dos Santos.
Dissertação (mestrado em Letras e Linguística : Literatura Brasileira) –
Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de
Pós-Graduação em Letras e Linguística. Maceió, 2007.

Bibliografia: f. 102-109.

1. Literatura e tecnologia. 2. Sistemas de Hipertextos. I. Título

CDU: 869.0 (81):004

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA

TERMO DE APROVAÇÃO

LUCIANA CRISTINA LOURENÇO DA SILVA

**O LIVRO DEPOIS DO LIVRO: A EXPERIÊNCIA LITERÁRIA HIPERTEXTUAL
EM GISELLE BEIGUELMAN**

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de mestre em Literatura Brasileira, pelo Programa de Pós-graduação em Letras e Lingüística, da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

ORIENTADOR:

Magnolia Rejane Andrade dos Santos

Profª. Drª. Magnolia Rejane Andrade dos Santos
Universidade Federal de Alagoas

EXAMINADORES:

Profª. Drª. Gláucia Vieira Machado
Universidade Federal de Alagoas

Ermelinda Maria Araújo Ferreira

Profª. Drª. Ermelinda Maria Araújo Ferreira
Universidade Federal de Pernambuco

Maceió, março de 2007

Dedico este trabalho aos meus queridos pais, Gerival e Lucia, que propiciaram a mim e aos meus irmãos uma vida de amor, carinho e compreensão. Além de contribuírem sobremaneira para o desenvolvimento de minha educação e para o alcance dos objetivos. À minha querida amiga e orientadora professora doutora Magnólia Rejane Andrade dos Santos, pela força e pelo grande exemplo de coragem. Ao meu grande amor e companheiro de todas as horas, Alexandre.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal de Alagoas e ao Programa de Pós Graduação em Letras e Lingüística, pela oportunidade.

À FAPEAL, pela concessão de bolsa de estudos.

À minha orientadora, Magnólia Rejane, por ter me acompanhado em todos os momentos.

À professora Maria do Socorro Aguiar, pela amizade e pelos bons conselhos.

À professora Gláucia Vieira Machado, pelo incentivo.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística.

Aos meus pais, aos meus irmãos, cunhada, sobrinho, sogro e ao marido, pelo incentivo e pelas palavras de encorajamento.

“Minha obra não transmite regras impositivas. Como um tratado de matemática, sugere certas idéias e fornece algumas razões para considerá-las verdadeiras; se o leitor as aceitar, será porque teve boas razões, e a responsabilidade é dele. O homem é, essencialmente, um animal social: ser social, entretanto, é uma coisa, e ser gregário é outra; declino do papel de guia de rebanho. Minha obra se destina a pessoas que desejem perquirir; os que desejem a filosofia mastigada podem buscar outro rumo; há botequins filosóficos em todas as esquinas, graças a Deus” (PEIRCE, 1975, p.46).

SILVA, Luciana Cristina Lourenço da. **O livro depois do livro**: a experiência literária hipertextual em Giselle Beiguelman. 2007. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós Graduação em Letras e Linguística). Universidade Federal de Alagoas – UFAL, Maceió, 2007.

RESUMO

O presente estudo pretende contribuir para as reflexões acerca das narrativas literárias hipertextuais presentes na *Internet*. O foco da pesquisa é o projeto poético hipertextual de Giselle Beiguelman enfocado na obra *O livro depois do livro*, presente no *site* experimental Desvirtual (www.desvirtual.com). O estudo foi realizado através da análise das obras “O livro depois do livro”, da pesquisadora Giselle Beiguelman, “O Rinoceronte de Clarice”, de Silas Corrêa Leite e “Miséria e grandeza do amor de Benedita”, de João Ubaldo Ribeiro. A partir da semiótica de Charles Sanders Peirce, procuramos entender como a literatura se encaixa neste processo e como este interfere na construção de uma leitura de fruição estética ativa em ambiente virtual.

Palavras-chave: Literatura digital. Hipertexto digital. Narrativa hipertextual.

SILVA, Luciana Cristina Lourenço da. **O livro depois do livro**: the hypertextual experience literary in Giselle Beiguelman. 2007. Dissertation of Master's degree (Post Graduation Program in Letters and Linguistics). Federal University of Alagoas - UFAL, Maceió, 2007.

ABSTRACT

The present study intends to contribute for the reflections concerning the hypertextual narratives literary present in Internet. The focus of the research is Giselle Beiguelman's hypertextual poetic project focused in the book *O livro depois do livro*, present in the experimental site Desvirtual (www.desvirtual.com). The study was done through the analysis of the books "O livro depois do livro" by Giselle Beiguelman, "O Rinoceronte de Clarice" by Silas Corrêa Leite and "Miséria e grandeza do amor de Benedita" by João Ubaldo Ribeiro. Starting from Charles Sanders Peirce's semiotics, we tried to understand as the literature is inserted in this process and how this process interferes in the construction of a reading of fruition aesthetic active in virtual atmosphere.

Key words: Digital Literature. Digital Hypertext. Hypertextual Narrative.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO. PENSANDO O HIPERTEXTO	10
CAPÍTULO I. HIPERTEXTO E LITERATURA BRASILEIRA.....	17
1.1. A NARRATIVA HIPERTEXTUAL: DO LIVRO À REDE.....	23
1.2. O STATUS LITERÁRIO DO HIPERTEXTO: LITERATURA DIGITAL E CRÍTICA LITERÁRIA.....	28
1.3. EM BUSCA DA CRIAÇÃO HIPERTEXTUAL.....	33
1.3.1. MISÉRIA E GRANDEZA DO AMOR DE BENEDITA.....	34
1.3.2. O RINOCERONTE DE CLARICE.....	41
1.3.3. O LIVRO DEPOIS DO LIVRO.....	49
CAPÍTULO II. SEMIÓTICA, LITERATURA E HIPERTEXTO.....	52
2.1. SEMIÓTICA E LITERATURA.....	52
2.2. SEMIÓTICA PEIRCEANA E HIPERTEXTO.....	60
2.3. INTERATIVIDADE COMO CONDIÇÃO INTERPRETANTE.....	63
2.4. SEMIOSES EM TRÂNSITO.....	68
CAPÍTULO III. CRIAÇÃO E NARRATIVA LITERÁRIA HIPERTEXTUAL.....	71
3.1. O PROJETO POÉTICO DE GISELLE BEIGUELMAN.....	73
3.2. O LIVRO DEPOIS DO LIVRO: RESGATE DA POESIA CONTEMPORÂNEA.....	80
3.3. NAVEGANDO PELO <i>O LIVRO DEPOIS DO LIVRO</i>	86
3.4. POÉTICA NARRATIVA METAHIPERTEXTUAL.....	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	94
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	102

INTRODUÇÃO

PENSANDO O HIPERTEXTO

Na década de 60, o filósofo americano Theodore Nelson (2005) cunhou o termo “hipertexto” e imaginou uma rede de computadores interligados que gerariam uma interface multidimensional, onde textos seriam disponibilizados de forma que remetessem a outros textos, numa cadeia infinita de informação. No entanto, observamos que na Internet a idéia de Nelson sofreu algumas deturpações, visto que, muitos textos são apenas copiados para o meio digital, imitando os registros de papel. Além disso, muitos textos ignoram as fontes, ou seja, não fornecem contribuição para o trabalho intelectual realizado pelo autor.

Theodore Nelson diz que a maioria das pessoas pensa que utiliza seus computadores de uma forma moderna, mas equivocam-se, porque elas ainda estão muito ligadas às tradições, no entanto não têm consciência disso. Para provar seu argumento, cita como exemplo as interfaces dos editores de texto Word e o Acrobat que, segundo seu ideal, são meras simulações, cópias, do papel (NELSON, 2005).

De que modo, então, poderíamos fugir dessas tradições? Segundo Nelson, a resposta está na possibilidade de mudança no pensamento das pessoas e a relação de interação que elas articulam por intermédio de seus computadores pessoais. Como ele mesmo diz, “é o exercício da utilização que desenvolve a capacidade de aproveitar um sistema novo” (NELSON, 2005, p. 49).

As mudanças implementadas pelos meios eletrônicos não ocorreram apenas no âmbito das comunicações, mas também nas formas e nos conteúdos da criação literária. Nesse contexto, o artista passa a ser o criador e o organizador das intenções e a máquina é o suporte no qual a obra se concretiza. Nesse processo, o leitor assume o papel de cúmplice das intenções do autor e com ele interage. Como afirma Longhi (2003, p.02),

A literatura está encontrando no suporte digital o meio de criação e difusão pelo qual há muito ansiava. O que parece estar tomando forma, hoje, é este outro formato da literatura contemporânea, que se deve em grande escala a tecnologias de escrita como o hipertexto e toda uma gama de possibilidades de criação e difusão na chamada hipermídia, sem esquecer, é claro, de suportes anteriores ao surgimento dos meios digitais, ou seja, o video-texto e a holografia. [...] Podemos estar no limiar de uma ruptura, que, na área da criação, será marcada pela criação de novos paradigmas estéticos. As chamadas “poéticas tecnológicas” estão introduzindo novos modelos de pensamento e criação, com possibilidades de escrita e de fruição de leitura, que levam ao desmonte de padrões correntes por séculos de cultura impressa. Os novos paradigmas são teóricos, mas também são estéticos e conceituais. Estas tecnologias permitem uma arquitetura tridimensional e ao mesmo tempo permutatória para a escrita.

A teia hipertextual permite que o leitor caminhe de um lugar a outro do texto de forma interativa, criando uma rede de associações que lhe permitem alcançar um estado individual de fruição. A conectividade é a característica essencial do hipertexto que, através de blocos de textos e imagens interligadas, estimula o encadeamento de idéias e contextos.

Considerando esse contexto, a proposta deste trabalho é apresentar considerações voltadas para a identificação do processo literário nas obras veiculadas em meio digital e pautadas no conceito de hipertexto: essas obras podem ser consideradas como literatura? Segundo Longhi (2003, p.02),

É neste contexto que a literatura pode estar prestes a descolar-se do livro, seu imprescindível e fundamental suporte durante séculos, expandindo-se rumo a um outro meio de difusão e criação literária, o digital. Da tinta sobre o papel, saltamos, no século XXI, para outro espaço: o espaço da tela do computador. Este, tridimensional, cuja arquitetura não-linear anuncia-se mais como rede do que como seqüência fixa, é marcado fortemente, no que tange à escrita, pelo hipertexto. É a partir deste texto composto por blocos de textos que podem ser interconectados entre si, em seqüências nunca fixas, mas mutantes, que a informação adquire um outro estatuto: o estatuto de um palimpsesto, em que cada tela substitui a anterior, sendo que a anterior continua presente virtualmente. Ela pode ser atualizada pelos comandos do leitor, o usuário deste sistema de informação. Este novo estatuto do texto, eletrônico, em primeiro lugar, permite-nos conceber a literatura num sentido que está além daquela concebida dentro dos padrões da página impressa.

Desse modo, procuraremos entender como a literatura se encaixa neste processo e como o mesmo interfere na construção de uma leitura voltada para o conhecimento intelectual, em ambiente virtual, pautado pelo hipertexto. A dissertação está dividida em três capítulos que discorrem sobre aspectos relevantes para a compreensão do texto/hipertexto literário inserido em um meio virtual. Para tanto, utilizamos a teoria semiótica como mediadora do estudo e, de forma mais específica, pautaremos nossa pesquisa na teoria do interpretante, de Charles Sanders Peirce.

No **capítulo I**, apresentaremos o conceito de hipertexto e abordaremos um pouco da sua história e como Vannevar Bush o pensou. Veremos de que modo a literatura apropriou-se desse conceito e como este é aplicado no âmbito da narrativa ficcional. Além disso, daremos enfoque ao papel do leitor dentro do processo de fruição na obra hipertextual. Buscaremos também tratar da questão da literatura digital e do papel do crítico frente a essa nova forma de contar e disseminar histórias. A base teórica desse capítulo está pautada nos estudos de Bellei (2002),

Cândido (1993), Chartier (1998), Culler (1998), Eagleton (1998), Lévy (1993,1999), Longhi (2003) e Murray (2003).

No capítulo I analisaremos ainda, os textos selecionados para o estudo, discutiremos sua forma, seu potencial interacional, suas características semióticas e suas possibilidades de leitura. Buscaremos apontar as qualidades literárias desses textos e mostrar como eles se configuram como literatura e como narrativas teórico-ficcionais plurais e criativas. As fontes são Beiguelman (2003), Bernd (1999, 2005), Leite (1998), Ribeiro (2000).

O **capítulo II** discorrerá sobre o processo semiótico envolvido na leitura e na criação de narrativas hipertextuais em meio digital. Utilizamos como referência os seguintes autores: Peirce (1975, 1977), Romanini (2005), Santaella (1992, 2000, 2001, 2002, 2005), entre outros. Nesse capítulo também discorreremos sobre a teoria do interpretante e sua importância para a formação de uma leitura coerente dentro do processo semiótico que inclui a literatura, o hipertexto, o processo criativo e a leitura. A teoria semiótica que abordamos entende o signo como processo que se instaura na relação entre dois outros termos: o objeto e o interpretante. Salientamos que não era, no entanto, intenção de Peirce esvaziar os conceitos de signo-objeto-interpretante, como afirma Santaella (2000, p. 14):

É certo que Peirce pretendia que o termo “objeto” continuasse mantendo alguma similaridade com o que ordinariamente é entendido por “objeto” (qualquer coisa que isso possa ser) e o termo “interpretante” também mantivesse alguma semelhança com o que ordinariamente recebe o nome de interpretação. No entanto, no contexto de suas formulações, os termos signo-objeto-interpretante são técnicos, precisamente definidos com vistas à construção de um aparato formal e sistemático de análise que permita um escopo máximo de aplicações possíveis. Isto se torna impossível se reduzirmos quaisquer desses termos a uma concepção estreita, circunstancial ou situacional. Assim também, embora a palavra “signo”, de fato, apresente algumas analogias com quaisquer idéias

pré-teóricas desse termo, o que Peirce visava, na realidade, era a construção de uma moldura analítica abstrata, submetendo, para tal, os três termos a um refinamento teórico capaz de iluminar a relação sógnica ou triádica como a forma ordenada de um processo lógico. Sendo o signo definido como “qualquer coisa que” ou “alguma coisa que”, a palavra “coisa” não deve ser tomada como uma entidade necessariamente existente, [...] entidades ficcionais, imaginárias, sonhadas, míticas, meramente concebidas, e assim por diante, são tão capazes de ser signos quanto o são entidades que identificamos como sendo, digamos, de caráter físico ou histórico.

O **capítulo III** tratará de forma mais aprofundada a proposta experimental da autora Giselle Beiguelman, utilizando-se da teoria expressa em *O livro depois do livro* em seu formato impresso e também em sua forma virtualizada. Abordaremos também a questão da hipernarrativa e seu alcance no âmbito da literatura. Tentaremos identificar o potencial das hipernarrativas digitais e seus desdobramentos dentro do processo de inserção na literatura brasileira. Utilizaremos como referência os seguintes autores: Bairon (2005), Nöth (1995, 1996), Santaella (2002) e Santos (1996), Kirchof (2006), Menezes (1991), Teles (1978) e a própria Giselle Beiguelman (1999, 2003).

A pesquisa *O livro depois do livro: a experiência literária hipertextual em Giselle Beiguelman* tem um caráter metodológico qualitativo, desenvolvido através de pesquisas bibliográficas intensas, tradicionalmente e em suporte eletrônico e digital, no intuito de identificar os novos textos literários escritos em ambiente unicamente digital, além de experimentar o processo de criação e fruição nesse ambiente.

O projeto foi desenvolvido a partir da análise das obras “O livro depois do livro”, da pesquisadora Giselle Beiguelman, “O Rinoceronte de Clarice”, do escritor hipertextual Silas Corrêa Leite e “Miséria e grandeza do amor de Benedita”, do

escritor João Ubaldo Ribeiro. Todas escritas em meio virtual, especificamente, com linguagem hipertextual.

Também foram realizadas pesquisas bibliográficas e revisão da literatura que permitiram fundamentar os estudos sobre literatura e literatura digital. Assim, foram efetuadas leituras de fontes que fundamentaram o papel do hipertexto e da recepção do leitor dentro do processo da produção literária através dos meios virtuais.

As obras pesquisadas estão disponíveis, gratuitamente, nos seguintes endereços eletrônicos, respectivamente: <http://www.desvirtual.com> e <http://www.hotbook.com.br>. A obra *Miséria e grandeza do amor de Benedita* não está mais disponível em rede por causa de sua publicação em meio impresso, portanto só podendo ser adquirida em livrarias. Nesse caso, o estudo referente à obra de João Ubaldo Ribeiro é mais um exercício de interpretação, visto que, o leitor, levando em consideração o estudo aqui desenvolvido, pode apenas exercitar seu poder de abstração. A única obra disponível apenas em meio digital é *O rinoceronte de Clarice*, de Silas Corrêa Leite. A obra de Beiguelman também foi publicada em meio impresso pela editora Peirópolis no ano de 2003.

A escolha das obras se deu por caráter objetivo. A obra *Miséria e grandeza do amor de Benedita* foi escolhida porque seu autor, João Ubaldo Ribeiro, é o único autor brasileiro, sucesso de público e de crítica, até agora a escrever um livro para o meio virtual.

A obra *O rinoceronte de Clarice* foi selecionada porque é uma das obras mais lidas na internet, segundo especialistas do site Hotbook. Seu autor, Silas

Corrêa Leite, é muito conhecido na rede e é reconhecido como o precursor das narrativas hipertextuais em meio digital, além disso, sua obra é gratuita, de acesso rápido e fácil, portanto, de alcance sem limites.

Por fim, a obra *O livro depois do livro* figura entre as escolhidas por se tratar de uma obra teórica premiada e reconhecida como primordial para o estudo de narrativas ficcionais em rede, pois aborda questões e conceitos muito relevantes para o estudo do hipertexto. Além disso, o suporte da obra é um exemplo da potencialidade criativa do hipertexto. A obra apresenta características excepcionais e faz parte de um projeto muito mais abrangente da pesquisadora Giselle Beiguelman, exposto no site desvirtual.com.

No campo das artes e da literatura, o uso do computador como meio potencial de desenvolvimento e aprimoramento de idéias e experimentações, ainda carece de estudos mais específicos e mais profundos, visto que não sabemos ao certo que tipo de fruição ou recepção o leitor hipertextual experimenta, dado sua grande particularidade. No entanto já é possível vislumbrar um alargamento nas teorias e a inclusão do estudo da hipermídia nas grandes fontes do conhecimento acadêmico. Veremos mais sobre isso no capítulo a seguir.

CAPÍTULO I

HIPERTEXTO E LITERATURA BRASILEIRA

A narrativa é um de nossos mecanismos cognitivos primários para a compreensão do mundo. É também um dos modos fundamentais pelos quais construímos comunidades, desde a tribo agrupada em volta da fogueira até a comunidade global reunida diante do aparelho de televisão. Nós contamos uns aos outros histórias de heroísmo, traição, amor, ódio, perda, triunfo. Nós nos compreendemos mutuamente através dessas histórias, e muitas vezes vivemos ou morremos pela força que elas possuem.

Janet H. Murray (2003, p. 09)

O computador, desde sua criação, sempre foi visto como uma espécie de burro de cargas. Ainda hoje, é comum vermos que – por mais desenvolvido que seja o computador – muitas pessoas o utilizam apenas como uma máquina de escrever mais sofisticada. O próprio *layout* do sistema operacional mais utilizado pelos usuários lembra arquivos e gavetas. No MIT (Instituto de Tecnologia de Massachusetts), a pesquisadora Janet Murray começou a desenvolver estudos referentes à narrativa interativa, na tentativa de comprovar o potencial do computador como um meio “expressivo semelhante à câmera cinematográfica”¹. Murray (2003, p. 17) afirma que

O nascimento de um novo meio de comunicação é ao mesmo tempo estimulante e assustador. Qualquer tecnologia industrial que estende dramaticamente nossas capacidades também nos torna inquietos por

¹ Murray, 2003, p. 7.

desafiar nosso conceito da própria humanidade. (As pessoas foram feitas para cruzar o oceano como peixes? As palavras humanas deveriam ser transmitidas por papéis mortos ou por fios gelados?) Barcos, carros e aviões são aparentemente extensões mágicas de nossos braços e pernas; o telefone estende nossas vozes; e o livro amplia nossa memória. O computador da década de 1990, com sua habilidade de nos transportar a lugares virtuais, de nos conectar a pessoas do outro lado do planeta e de recuperar vastas quantidades de informação, combina aspectos de todos aqueles meios. E, como se isso não bastasse, ele também dirige nossos aviões de guerra e joga xadrez magistralmente. Não é de surpreender, portanto, que metade das pessoas que conheço veja o computador como um gênio onipotente e brincalhão, enquanto a outra metade enxergue-o como o monstro de Frankenstein.

A partir dessa perspectiva, Murray percebeu que seria possível a criação de micromundos narrativos baseados em computador, ou seja, a criação de um universo dinâmico com personagens e eventos tomando forma dentro de um universo basicamente digital. Daí para a criação de aplicativos multimídia que permitiam ao usuário a visualização de um mundo virtual com movimento em ambientes autenticamente fotografados foi um salto. Murray (2003, p. 41) resume assim o advento do computador:

O último quarto do século XX marca o início da era digital. A partir dos anos 70, os computadores tornaram-se mais baratos, rápidos, potentes e mais conectados uns aos outros numa taxa exponencial de aperfeiçoamento, fundindo em um único meio tecnologias de comunicação e de representação antes díspares. O computador ligado em rede atua como um telefone, ao oferecer a comunicação pessoa-a-pessoa em tempo real; como uma televisão, ao transmitir filmes; um auditório, ao reunir grupos para palestras e discussões; uma biblioteca, ao oferecer grande número de textos de referência; um museu, em sua ordenada apresentação de informações visuais; como um quadro de avisos, um aparelho de rádio, um tabuleiro de jogos e, até mesmo, como um manuscrito, ao reinventar os rolos de textos dos pergaminhos. Todas as principais formas de representação dos primeiros 5 mil anos da história humana já foram traduzidas para o formato digital. Não há nada criado pelo homem que não possa ser representado nesse ambiente multiforme: das pinturas no interior das cavernas de Lascaux às fotografias de Júpiter feitas em tempo real; dos pergaminhos do Mar Morto ao primeiro exemplar de Shakespeare; das maquetes de templos gregos pelas quais se pode passear aos primeiros filmes de Edison. E o reino digital assimila, o tempo todo, mais capacidades de representação, à

medida que pesquisadores tentam construir dentro dele uma realidade virtual tão densa e tão rica quanto a própria realidade.

Esse novo fértil meio de comunicação gerou uma infinidade de novos entretenimentos narrativos. Os jogos de computadores são cada vez mais reais e recriam ambientes facilmente reconhecíveis pelos usuários, o melhor exemplo é o jogo *The Sims*². O ambiente virtual gerou não só novas formas de entretenimento, mas também possibilitou o surgimento e o crescimento em rede das narrativas hipertextuais interativas, tão produtivas e criativas quanto os livros impressos e as obras cinematográficas.

A imagem do hipertexto, como o conhecemos atualmente, foi utilizada pela primeira vez pelo renomado matemático e físico Vannevar Bush em 1945, em um artigo intitulado *As we may think*³. O artigo tratava da criação do *Memex*, que pretendia ser um tipo de banco de dados virtual que imitaria as características do pensamento humano. Este banco agregaria sons, imagens e textos e previa também a miniaturização dos documentos em microfilmes e fitas magnéticas.

Obviamente, Bush sabia da limitação desse projeto, visto que, naquele momento não era possível formatar um tipo de mecanismo artificial que copiasse o processo da inteligência humana. O pensamento humano é muito mais complexo,

² **The Sims** é um jogo de computador de simulação, criado pelo designer de jogos Will Wright e lançado em janeiro de 2000. *The Sims* é um jogo onde você cria e controla vidas de pessoas virtuais (chamadas Sims). *The Sims* é distinto dos outros jogos para computador, que tendem a ter diferentes fases ou um objetivo final. Ao invés disso, o jogo concentra-se inteiramente em pessoas virtuais chamadas "Sims", deixando o jogador no controle de uma "casa de bonecas virtual", controlando as suas atividades diárias como dormir, comer, cozinhar e tomar banho, para nomear apenas algumas das ações que podem ser feitas pelo jogador. Will Wright, o designer do jogo, gosta de referir-se ao jogo como "brinquedo digital". O jogador é encorajado a tomar suas próprias decisões e se relacionar inteiramente em um ambiente interativo. Desse modo o jogo atraiu jogadores ocasionais. O único objetivo real do jogo é organizar o tempo de seus Sims para ajudá-los a alcançar seus objetivos de avanço pessoais.

³ Disponível em: <http://www.theatlantic.com/doc/194507/bush>

pois se baseia na associação de elementos e o *Memex* viria apenas hierarquizar e dividir o pensamento em classes e subclasses. Atualmente, existem pesquisas voltadas para o alcance deste objetivo, mas, ainda hoje, é inviável a reprodução artificial do cérebro humano.

Segundo Lévy (1993, p. 28), a mente humana “pula de uma representação para outra ao longo de uma rede intrincada, desenha trilhas que se bifurcam, tece uma trama infinitamente mais complicada do que os bancos de dados de hoje”. No entanto, Bush (apud LÉVY, 1993, p. 28) pensava que o conhecimento humano, e as informações que dele provinham, eram armazenados de forma ineficiente, visto que grande parte do conhecimento humano estava relegado a espaços inacessíveis, o que dificultava sua disseminação. Portanto, era mais do que prudente armazenar e sistematizar a informação de modo que seu acesso fosse rápido e fácil. Nas palavras de Lévy (1993, p. 33), um hipertexto

é um conjunto de nós ligados por conexões. Os nós podem ser palavras, páginas, imagens, gráficos ou partes de gráficos, seqüências sonoras, documentos complexos que podem eles mesmos ser hipertextos. Os itens de informação não são ligados linearmente, como em uma corda com nós, mas cada um deles, ou a maioria, estende suas conexões em estrela, de modo reticular. Navegar em um hipertexto significa portanto desenhar um percurso em uma rede que pode ser tão complicada quanto possível. Porque cada nó pode, por sua vez, conter uma rede inteira.

O termo hipertexto foi cunhado por Theodore Nelson, em 1965, “para exprimir a idéia de escrita/leitura não linear em um sistema de informática” (LÉVY, 1993, p. 29). Tendo essa idéia em mente, criou o projeto *Xanadu*: “uma imensa rede acessível em tempo real contendo todos os tesouros literários e científicos do mundo, uma espécie de Biblioteca de Alexandria de nossos dias” (LÉVY, 1993, p. 29).

O conceito de hipertexto remete ao nosso modo de ler e de escrever. É uma forma de escrita possível através da máquina e que permite interação, mas também é possível na literatura impressa, pois permite a interconexão de idéias. Na história do texto existem muitos exemplos de hipertexto que conduzem o leitor a uma leitura não linear e única – que é um dos propósitos hipertextuais. Como afirma Filho e Pelegrino⁴, “todo texto escrito é um hipertexto”.

O texto impresso caracteriza-se pela linearidade, além disso, é seqüencial e obriga o leitor a seguir uma ordem pré-estabelecida pelo autor, ou seja, o livro possui início, meio e fim, é unitemporal. Esta ordem prevalece em todos os momentos da leitura, embora o leitor possa escolher ler um livro a partir do meio, ou a partir do fim, ou, quem sabe, pular capítulos, esta leitura teria sido incompleta e, portanto, correndo o risco de perder seu sentido real. Bellei (2002, p. 114) explica que

Ler uma narrativa no meio impresso tradicional significa, normalmente, aceitar a lógica da temporalidade dominante (o tempo narrativo é mais importante que o espaço) e mais ou menos rigidamente hierarquizada: inicia-se a leitura na primeira página e conclui-se na página final, ou seja, efetua-se a leitura na seqüência de começo, meio e fim, preestabelecida pelo autor. Nessa leitura, além disso, encontra-se normalmente apenas um enredo dominante, ao qual pode subordinar-se um número variável de enredos mais ou menos periféricos. A essa lógica temporal hierarquizada poderíamos chamar de “unitemporalidade”. Note-se que, mesmo nas narrativas tradicionais impressas marcadas pela rebeldia contra a linearidade do livro e contra a predominância do enredo clássico (Tristan Shandy, Ulysses), a unitemporalidade insiste em se fazer presente e necessária, e o leitor acaba por definir um certo enredo básico (“um dia na vida de Leopold Bloom”, “a vida de Tristram Shandy”).

Segundo Bellei (2002), o que normalmente não vemos na narrativa hipertextual é uma seqüência de páginas, um enredo dominante e um único começo e final. Nessa perspectiva, o que caracteriza a obra “O rinoceronte de Clarice”

⁴ Disponível em: www.facom.ufba.br/hipertexto/historia.html

(1998), de Silas Corrêa Leite, como hiperficção é justamente o fato de que o leitor pode iniciar sua leitura a partir de múltiplos começos e entradas no texto, além de ser possível ao leitor percorrer múltiplos enredos, portanto, o leitor jamais finalizará a leitura e nem será capaz de resumir o enredo em uma paráfrase. “Ora, uma ficção não linear, sem fim nem começo, e de múltiplos enredos, acaba por substituir a lógica da unitemporalidade por uma lógica de *pluritemporalidade inconclusiva*, na qual a *dimensão temporal subordina-se à dimensão do espaço*” (BELLEI, 2002, p. 114).

No caso do hipertexto, o caminho da leitura é multilinear, não seqüencial e integrador de linguagens diversas (textos, imagens, sons), conseqüentemente, o leitor pode construir seu próprio percurso de leitura. A interatividade prevista no hipertexto permite que o leitor estabeleça conexões, tendendo para uma descentralização do texto, ou seja, não existe um texto central ou mais importante, não existe uma hierarquia do texto. Podemos citar como exemplo a obra de Marcos Palácios *A dama de espadas*⁵. Trata-se de uma obra hipertextual cujo ponto de partida indica para um mapa geral da cidade onde a narrativa se desenvolve, esse mapa ilustrado possui vários links que são clicados aleatoriamente pelo leitor e que o levarão para pontos distintos da narrativa, portanto, cada leitor, dependendo do caminho que escolher seguir, construirá a narrativa a sua maneira.

A estrutura do hipertexto, como afirma Bellei (2002, p. 47), “altera a situação e o comportamento do leitor e do autor característicos do livro impresso, no qual o autor tende a controlar o roteiro de leitura do leitor”. No hipertexto, o leitor tem independência para escolher qual roteiro previamente estabelecido deseja seguir,

⁵ Disponível em <http://www.facom.ufba.br/dama/index.htm>

arriscando-se no texto, aceitando ou ignorando determinados caminhos de leitura. Neste sentido, o autor perde um pouco da autoridade sobre o texto, passando a compartilhar a responsabilidade narrativa com o leitor.

1.1. A narrativa hipertextual: do livro à rede

Considerando que o hipertexto é um tipo de texto organizado em termos de rede, isto é, não está organizado de modo hermético, com uma estrutura de significados mais ou menos pré-estabelecidos, então, ele é um texto que, obrigatoriamente, deve permitir a livre associação de idéias, através de enredos paralelos e justapostos. Alguns autores, como Joyce (*Ulysses*), Sterne (*Tristram Shandy*), Borges (*O jardim das veredas que se bifurcam*), Cortázar (*Rayuela*), já haviam tentado promover interatividade similar em meio impresso, burlando as limitações impostas pelo livro. Bellei (2002, p. 49) afirma que em:

Tristram Shandy, por exemplo, a narrativa toma a forma de hipertexto cada vez que uma seqüência narrativa horizontal, ao invés de conduzir o leitor linearmente à seqüência de eventos que a completa, é interrompida para que um significado seja verticalmente ligado a um outro significado qualquer, por meio de uma associação livre e arbitrária que depende apenas da volubilidade do narrador. Sterne utiliza o meio impresso para gerar uma narrativa em que as associações livres (links, por assim dizer) têm precedência sobre a seqüência linear dos acontecimentos.

A narrativa hipertextual, produzida em meio digital, transformou o modo de ler o texto e, além disso, propôs mudanças nos significados dos conceitos de autor e de

leitor. Esta nova forma de textualidade gerou uma espécie nova de leitor: o leitor virtual. Segundo Santaella⁶, o leitor virtual é

um leitor em estado de prontidão, conectando-se entre nós e nexos, num roteiro multilinear, multi-seqüencial e labiríntico que ele próprio ajudou a construir ao interagir com os nós entre palavras, imagens, documentação, músicas, vídeos etc. trata-se de um leitor implodido cuja subjetividade se mescla na hipersubjetividade de infinitos textos num grande caleidoscópio tridimensional onde cada novo nó e nexos pode conter uma outra grande rede numa outra dimensão. Enfim, trata-se aí de um universo inteiramente novo que parece realizar o sonho ou alucinação borgiana da biblioteca de Babel, uma biblioteca virtual, mas que funciona como promessa eterna de se tornar real a cada click do mouse.

Nessa perspectiva também surgiu um novo tipo de autor: o autor “desautorizado”. É um autor que não pode ser identificado, pois não possui uma voz nítida, definida, transformando-se em leitor num sistema pré-programado. Do ponto de vista de Bellei (2002, p. 71) “o autor e o leitor podem ser pensados como colaboradores ativos, atuando em conjunto em uma máquina de fazer sentidos alternativos”. Sobre isso Longhi (2003, p. 07) afirma que

Muitos autores têm se dedicado a falar do caráter de cópia da cultura digital. Neste suporte, tudo é cópia, nada mais é original. Encontramos no exemplo da leitura única, o contraponto a esta teoria. A narrativa de ficção, porque possibilita leituras únicas, torna-se, ela mesma, um original. Para Bolter, por exemplo, na hiperficção não há *uma* história, mas *várias* leituras. A história será a soma destas leituras. Nas palavras de Michael Joyce “A história existe em vários níveis, e muda conforme as decisões que você (leitor) faz”. Há uma espécie de “poder” de escolha conferido a mim, um leitor. De um lado, eu, leitor, tenho decisões que vão produzir um significado; sou um pouco autor, na medida em que, movendo-me entre blocos de informação, crio. De outro lado, o autor, que é um leitor *antes*, porque todos somos leitores, mas também um autor *depois*, porque certamente não previu todas as combinações possíveis dentre os *links* e caminhos da história. Assim, a cada leitura que fizer de sua própria obra, ele mesmo, o autor, também criará uma leitura única, um texto com significado.

⁶Disponível em: www.pucsp.br/pos/cos/epe/mostra/santaell.htm

O leitor ativo, que foge da linearidade da informação e constrói uma nova mensagem a partir da fruição, da assimilação, vem materializar o desejo utópico da libertação da mensagem do autor. A partir das mudanças na flexibilização do processo de comunicação, o leitor interage e potencializa as características dessa estrutura criativa.

O texto passa a ter inúmeros formatos e variadas significações, libertando-se da intencionalidade do autor e transformando o leitor em co-autor. Existe, portanto, um diálogo possível e real nesse novo processo estruturado de comunicação, que permite o intercâmbio, a troca de informações e de papéis.

No entanto, o autor, de fato, como conhecedor da estrutura que manipula, é o único elemento que pode entender e enxergar a narrativa como um todo, pois sabe qual é a intenção da ficção que se propôs engendrar. Mas é certo que o leitor, ao visualizar aquela teia de intenções e consciente da estrutura da qual faz parte, passa também a ser autor porque também gera significado, ou seja, o leitor é parte da cadeia, pois está imerso no processo de produção de sentidos. Segundo Longhi (2003, p. 10),

Em geral, é muito mais o autor que tem consciência da estrutura de funcionamento do meio do que o espectador. Numa narrativa, por exemplo, seja um romance num livro, um filme ou mesmo uma hiperficção, ao leitor/espectador cabe a fruição da obra. Há mesmo um “abandono”, um deixar-se levar. Isto é chamado de imersão por alguns autores, como Turkle (1997), um momento em que ocorre a concentração de todos os sentidos, quando se perde a noção da presença dos objetos e equipamentos pelos quais é transmitida a narrativa. A imersão é a rendição total à obra. (p.10)

Na rede mundial de computadores, a literatura digital já utiliza vários recursos: imagens, sons, gráficos, textos e hipertextos. As produções literárias são discutidas e disponibilizadas em chats, em listas de discussões, em páginas de criação coletivas e individuais, em blogs⁷ e nas próprias livrarias virtuais que se encarregam de divulgar novos textos e autores. Os e-books tornaram-se parte da rotina literária do leitor virtual, considerando que, muitos escritores veiculam e disponibilizam seus escritos apenas em ambiente virtual⁸.

Obviamente, estes textos (ou hipertextos) são disponibilizados através de uma dinâmica similar àquela estabelecida pelo livro comum, ou seja, o interessado adquire o produto através da publicidade e da compra da mercadoria. No entanto, o custo do e-book é menor, porque não passa pelo processo de impressão, distribuição e estoque como o livro no papel. O livro virtual precisa apenas de um ambiente virtual para se consubstanciar. Embora a prática de leitura de um livro

⁷ Atualmente, os internautas estão mais interessados em criar e explorar Blogs (um tipo de diário virtual), segundo matéria publicada na revista Época (31 de julho de 2006, nº 428, p. 96-105), “o número de blogs em todos os idiomas é hoje 60 vezes maior do que era há três anos e já ultrapassou a marca de 40 milhões de páginas. De acordo com o site Technorati, que cataloga e faz buscas em blogs no mundo inteiro, são criados 75 mil blogs por dia. Isso dá uma média de um novo blog por segundo. [...] No Brasil, dos quase 20 milhões de internautas, estima-se que algo como 25% vasculhem blogs todo dia em busca de informação ou entretenimento. [...] A interatividade é a chave do sucesso dos blogs. O retorno quase imediato dos leitores ajuda o blogueiro a publicar exatamente o que o internauta quer ler, ver e ouvir. [...] Hoje, os blogs deixaram de ser meros ‘diários on-line’. Eles dão notícias, contam piadas, fazem política, criam arte e podem ser considerados até literatura”.

⁸ Praticamente todos os escritores e poetas renomados, brasileiros e estrangeiros, possuem sítios de divulgação virtual. São inúmeras e imensuráveis as páginas que encontramos sobre literatura, poesia, narrativa etc. Existem sites dedicados à compilação de grupos de discussão sobre arte e literatura, um deles o Grupos versão 5.0 (<http://www.grupos.com.br>) possui um diretório com 280 grupos de discussão só na área de Literatura e Escrita. O site www.releituras.com.br insere o leitor num mundo variado de textos em prosa e poesia. Alguns dos autores mais renomados de nossa história podem ser conhecidos e linkados no site. Novos autores também têm o seu lugar no Releituras e alguns textos são ricamente ilustrados. No site www.cultvox.com.br encontramos e-livros de todas as áreas, inclusive na área literária, incluindo obras clássicas (brasileiras e estrangeiras) e obras de novos autores. No site www.hotbook.com.br são publicados e-livros também de várias áreas, mas o foco são os novos autores que buscam publicar suas obras na internet, muitas dessas obras são gratuitas e outras são vendidas a qualquer preço dependendo de acordo firmado entre autor e internauta, alguns e-livros são vendidos por apenas R\$ 2,00, e, dependendo do sucesso da obra, o e-livro pode vir a ser publicado em meio impresso.

virtual não signifique o abandono da leitura do livro impresso, é necessário ressaltar a importância do diálogo entre ambientes midiáticos diferentes.

Atualmente, podemos identificar a existência de uma narrativa hipertextual não só no meio literário, mas também na prática cinematográfica, televisiva e, principalmente, nos jogos interativos. É fácil reconhecer uma narrativa hipertextual em algumas novas séries televisivas de grande audiência⁹, assim como em filmes e até em novelas de grande alcance de público. É importante salientar este ponto, para entendermos que este tipo de narrativa, assim como o livro impresso, já é parte da rotina de uma pessoa comum, portanto, é impossível ignorar este processo de transformação da leitura e da assimilação do conhecimento. No entanto, como afirma Johnson (2005, p. 104),

os livros continuam a ser uma força dominante na sociedade [...] a diferença é que, atualmente, os livros têm muito mais concorrentes do que antigamente. Temos a televisão, a Internet, os games, que disputam a atenção dos consumidores de mídia. Mas os livros continuam sendo vitais para nossa cultura, e não acho que eles estejam sob ameaça de se tornar irrelevantes.

O processo de digitalização trouxe novo fôlego à literatura, pois permitiu que o leitor a desfrutasse de modo diverso. Exemplo disso são os livros virtuais que, além de enredos interessantes, permitem que o leitor ajuste o tamanho da fonte, e faça observações, pois alguns e-books possuem espaços para anotações e marcadores de páginas, além de trazerem dicionários embutidos. Para aqueles que adoram a sensação de virar a página, alguns e-books também apresentam recursos que imitam esta dinâmica. Enfim, o livro virtual não surge com o objetivo de

⁹ Uma das séries de maior sucesso na TV americana e também na TV fechada brasileira é a série *Lost*. A narrativa da série é marcada por uma sucessão de quebras cronológicas e temporais, que fazem com que o telespectador acompanhe a narrativa a partir de perspectivas diversas, ou seja, a narrativa dá saltos e o telespectador vai ao início do enredo e volta à trama da narrativa o tempo todo.

desbancar o livro impresso, mas como alternativa para o leitor que procura novos meios de fruição e experimentação. Como afirma Longhi,

Cada leitura realizada em hipertexto é uma leitura única. Isto coloca, *a priori*, a obra em questão num patamar específico – mais alto, certamente, do que a posição anterior da obra em si, ou seja, antes da leitura. Após uma leitura que a retira do limbo a que estava relegada, presa ao disquete, esperando por um leitor, a obra parece adquirir ao redor de si um halo de originalidade. A hiperficção, ao receber uma leitura que é única, porque feita de acordo com uma determinada combinatória entre seus elementos, será transformada, também ela, em um objeto único. Tal unicidade, entretanto, não se constitui apenas na instância da produção do objeto, mas obedece a uma outra ponta, aquela da fruição da obra: no contexto digital, não só o autor terá importância sobre o resultado de sua obra, mas também, e principalmente, o leitor e o uso que dela realizar. Este *mix* de funções já era objeto de teóricos como Umberto Eco e Roland Barthes, dentre outros. A originalidade é conferida à obra através da soma entre sua produção e fruição.

O surgimento da world wide web e, conseqüentemente, do livro virtual pode possibilitar a realização de um desejo antigo entre alguns acadêmicos do meio literário: a reunião de todos os textos já publicados em um único lugar, a exemplo da mítica Biblioteca de Alexandria ou da Biblioteca de Babel, de Borges. Segundo matéria publicada na revista Época (10 de julho de 2006, nº 425, p.80-82),

Mais que ter todo o conhecimento humano reunido em um único local, qualquer computador ou equipamento portátil com tela e acesso à rede poderá ser uma Biblioteca de Babel. Todo o conhecimento humano democratizado e ao alcance de suas mãos. Essa será a próxima e talvez a maior revolução do conhecimento. A começar pelo número de obras. [...] Uma segunda característica dessa revolução é a possibilidade de conexão entre os livros. Assim como páginas da web, os livros digitais podem ligar-se uns aos outros. Não há necessidade, por exemplo, de páginas de referências – um link pode leva-lo diretamente à obra. [...] Os livros serão afetados por um fenômeno que já é febre na internet – as tags, ou etiquetas. Ao passar por um trecho, qualquer leitor pode acrescentar comentários, links, classificações. A própria leitura automaticamente coloca o livro num ranking de atenção, que o faz ser mais indicado para outros leitores. A entrada dos livros dará à internet aquilo que mais lhe falta hoje: autoridade. Porque a maior parte do conhecimento humano está ainda armazenada nos livros. Os mais afetados por essa revolução serão as pessoas que hoje não têm

acesso a livrarias e bibliotecas. Ou que estão distantes dos centros de conhecimento.

1.2. O status literário do hipertexto: literatura digital e crítica literária

O desenvolvimento da Internet, e com ela, o surgimento de narrativas textuais fora do ambiente impresso provocaram mudanças no modo de ver e ler o texto escrito. Existe atualmente um confronto entre o papel do livro impresso e a utilidade do livro virtual. Alguns chegam a esquecer que o próprio livro impresso também foi, em seu tempo, uma evolução tecnológica. No entanto, não estamos falando da troca de uma tecnologia por outra, mas sim de um processo cumulativo, onde um meio complementa outro, não sendo necessária a completa substituição de um suporte por outro.

Na avaliação de Tavares (1996), nos meios eletrônicos e digitais, as mutações sógnicas transformam o objeto ou a obra em um objeto híbrido. A hibridização consiste no diálogo entre diversas linguagens, códigos e meios. Em razão das qualidades que lhes são inerentes, os novos meios absorvem os mais diferentes sistemas sógnicos, possibilitando a tradução dessas linguagens num produto híbrido, que se revela em uma forma nova, como técnica de uma descoberta criativa.

A produção literária, neste contexto, sofre algumas sensíveis mudanças, pois a literatura busca coadunar-se com a necessidade e a urgência do leitor.

Segundo Cândia (1993, p. 9), a literatura, o texto e a narrativa se constituem a partir de

materiais não literários, manipulados a fim de se tornarem aspectos de uma organização estética regida pelas suas próprias leis, não as da natureza, da sociedade ou do ser. No entanto, natureza, sociedade e ser parecem presentes em cada página, tanto assim que o leitor tem a impressão de estar em contato com realidades vitais, de estar aprendendo, participando, aceitando ou negando, como se estivesse envolvido nos problemas que eles suscitam.

Ainda baseado em Cândia (1993), o papel principal da literatura é justamente este de inserir o leitor dentro do universo criado pelo escritor, sem, no entanto, deixar de analisar quais foram os recursos utilizados pelo escritor para criar a impressão de verdade, de realidade. O papel do crítico, neste sentido, é “mostrar como o recado do escritor se constrói a partir do mundo, mas gera um mundo novo, cujas leis fazem sentir melhor a realidade originária” (CÂNDIDO, 1993, p. 10).

A teoria literária existe porque a literatura existe, isto nos parece óbvio. O que não é óbvio é a definição de literatura. Como é possível teorizar sobre algo que pode assumir qualquer aspecto, dependendo do gosto do leitor, e, em certos momentos, pode criar um mundo novo dentro de um ambiente não palpável, imensurável? Segundo Eagleton (1998, p. 9):

Alguns textos nascem literários, outros atingem a condição de literários, e a outros tal condição é imposta. Sob esse aspecto, a produção do texto é muito mais importante do que o seu nascimento. O que importa pode não ser a origem do texto, mas o modo pelo qual as pessoas o consideram. Se elas decidirem que se trata de literatura, então, ao que parece, o texto será literatura, a despeito do que o seu autor tenha pensado.

Para Culler (1998), definir o que é literatura não parece muito importante para os estudos de teoria literária, isto porque “as obras de teoria descobriram o que

é mais simplesmente chamado de a 'literariedade' dos fenômenos não-literários" (CULLER, 1998, p. 26), ou seja, qualidades encontradas em textos literários também são importantes para a boa escrita de textos não-literários. Portanto, para Culler (1998, p. 33):

O que diferencia as obras literárias dos outros textos de demonstração narrativa é que eles passaram por um processo de seleção: foram publicados, resenhados e reimpressos, para que os leitores se aproximassem deles com a certeza de que outros os haviam considerado bem construídos e 'de valor'. Assim, no caso das obras literárias, o princípio cooperativo é 'hiper-protegido'. [...] A 'Literatura' é uma etiqueta institucional que nos dá motivo para esperar que os resultados de nossos esforços de leitura 'valham a pena'. E muitos dos traços da literatura advêm da disposição dos leitores de prestar atenção, de explorar incertezas e não perguntar de imediato 'o que você quer dizer com isso?'

O campo literário é tão vasto e tão produtivo que seria um trabalho infrutífero tentar identificar uma característica comum em todos os textos escritos, que determinasse o caráter literário destes textos. Este tipo de compilação seria impossível tanto para textos impressos como para textos virtuais ou digitalizados. Na Internet nascem textos a todo minuto. Textos dispersos, que não podem ser visualizados como um todo. Não existe na Internet um conjunto de obras cujos limites possam ser definidos, ou seja, a leitura é vertical e hipertextual, tornando-se difícil estabelecer um início e um fim. Diferentemente do livro impresso, cuja leitura é horizontal.

Para Chartier (1998), o crítico literário, no contexto da narrativa eletrônica virtual, é visto sob nova perspectiva, seu papel "é ao mesmo tempo reduzido e ampliado. Ampliado na medida em que todo mundo pode tornar-se crítico" (CHARTIER, 1998, p. 17). No ambiente virtual esta perspectiva se concretiza pelo acesso fácil e rápido tanto aos textos veiculados como a seus autores. Os chats, as

listas de discussão, as comunidades virtuais, os e-mails, os blogs e as trocas de mensagens em tempo real, fazem com que autor e leitor encontrem-se frente a frente e troquem impressões sobre os textos lidos.

Mas, afinal, o que é literatura? Podemos enquadrar a narrativa hipertextual virtual dentro de um novo gênero literário, ou seria apenas uma transposição de textos de um suporte para outro? É possível identificar a literariedade dentro desses textos digitais interativos? Qual parâmetro o crítico deve utilizar para identificar um hipertexto como literário ou não-literário? Perguntas como essas continuam sem respostas, mas devem ser feitas porque a teoria crítica literária ainda é relativamente restrita nesse campo, mas possui um público de leitores que já não pode ser ignorado.

Para Bellei (2002) a solução estaria na convergência entre teoria literária e programação de software. A maioria dos teóricos desconhece os trabalhos dos programadores e vice-versa. No entanto, as teorias que os estudiosos da literatura pensaram abstratamente, os usuários de computadores realizam na prática do hipertexto. Bellei (2002, p. 53) afirma que:

O hipertexto constitui, nessa perspectiva, a teoria abstrata tornada visível e viva em carne e osso. Aos conceitos teóricos corresponde exatamente uma prática hipertextual. Se o Derrida da *Gramatologia* ou o Barthes de *S/Z* puderam apenas pensar abstratamente um texto aberto, sem margens ou limites, o hipertexto torna real tal abstração ao permitir ao leitor saltar de um bloco de significados para outro ou para muitos outros (da mesma forma que Barthes, em seu texto, saltava de uma lexia para outra). [...] Mas tratar-se-ia da *mesma procura* e da *mesma promessa de liberdade*, expressas de forma idêntica, tanto pelos teóricos pós-estruturalistas como pelos programadores? Não custa lembrar que tais procuras e promessas ocorrem, obviamente, *em contextos históricos diversos*. A indagação sobre a coincidência de propostas, portanto, só pode ser respondida de forma mais rigorosa por um exame mais detalhado, caso por caso, das semelhanças genéricas (quebra de hierarquias, redefinição dos conceitos de textualidade, narrativa, autor e leitor) que,

supostamente, ocorreriam a partir de redefinições de linguagem e textualidade partilhadas tanto por teóricos quanto por programadores.

O hipertexto desafia nossa visão de literatura porque nele a leitura deixa de ser fechada, individual e única para transformar-se em uma leitura colaborativa. Nesse sentido, não podemos determinar o fim da literatura canônica assim como não podemos determinar o fim da crítica literária como a conhecemos.

Embora alguns considerem que, em rede, qualquer leitor é crítico, não podemos considerar essa afirmativa como válida, pois é certo que crítico é aquele que tem propriedade e autoridade para falar sobre determinado tema, ou seja, a crítica literária está intrinsecamente ligada à competência, ao exercício e ao potencial teórico imbuído na leitura particular de determinadas narrativas ficcionais, portanto que não pode ser mensurado apenas por análise de mera opinião de um leitor on-line. Segundo Mourão¹⁰,

A tecnologia do hipertexto liberta da antiga opressão das técnicas de reprodução e das instâncias de destinação; espera-se que a prática da hiperficção produza o mesmo efeito libertador, na passagem do paradigma clássico da literatura para o novo paradigma em presença. A natureza da língua foi sempre mais de ordem político-libidinal do que lingüística. Não admira, portanto, que a escrita experimental do hipertexto revista as armas e o ritual dos combates.

É certo que ainda existem poucos críticos autorizados em rede, mas muitos congressos e eventos sobre hipertexto têm sido realizados no Brasil, o que tem permitido o diálogo entre acadêmicos da área literária e estudiosos da literatura¹¹

¹⁰ MOURÃO, 2001, p. 16.

¹¹ Apresentamos um recorte da presente pesquisa no I Encontro Nacional de Hipertexto: desafios lingüísticos, literários e pedagógicos, na Universidade Federal de Pernambuco, em outubro de 2005. No evento foram discutidas questões sobre a construção do sentido no hipertexto; Poesia e meio digital; Literatura em hipertextos eletrônicos; Linguagem em ambientes virtuais; tecnologias digitais na educação brasileira etc. As sessões de comunicações orais contemplaram trabalhos relativos a

hipertextual, portanto muitos pesquisadores já consideram a prática da narrativa hipertextual como uma prática válida e necessária na atual conjuntura das práticas ficcionais de leitura e recepção do texto literário.

1.3. Em busca da criação hipertextual

Até o momento falamos sobre o hipertexto e as características dos textos eletrônicos veiculados na internet. No entanto, percebemos que o hipertexto é representado de forma mais fiel pelos artistas de poéticas digitais. Podemos incluir nesse rol autores como Marcos Palácios com sua obra *A dama de espadas*¹², Denise Bogéa, com sua obra hipertextual *Um lance de dados nunca abolirá o acaso*¹³, Giselle Beiguelman e seus projetos hipertextuais *O livro depois do livro*¹⁴, *Palavrapontocompontosem*¹⁵, e *Desmemórias*¹⁶, e porque não, Augusto de Campos e seus Clip poemas, por exemplo, o poema *Sem saída*¹⁷.

Veremos a seguir dois exemplos de narrativas digitais que, apesar de possuírem algumas características intrínsecas ao texto eletrônico, não representam na sua totalidade o caráter interativo e não-linear que as narrativas hipertextuais exploram. No entanto, consideramos importante o estudo dessas obras, pois são obras conhecidas e divulgadas no meio digital. Embora uma das obras possua *links*, os caminhos da obra são bem definidos e seus limites são bem determinados,

produção hipertextual e os gêneros digitais como chats, weblog, IRC, blogs, orkut. Foram inscritos cerca de 200 trabalhos no encontro que reuniu pela primeira vez especialistas de várias áreas do saber, mas especialmente da Lingüística, da Literatura e da Educação em torno do mesmo tema: hipertexto. Mais informações no *site* <http://www.ufpe.br/hipertexto2005/index.html>.

¹² Disponível em: <http://www.facom.ufba.br/dama/index/htm>

¹³ Disponível em: <http://www.eca.usp.br/alunos/posgrad/denise/poema.htm>

¹⁴ Disponível em: <http://www.desvirtual.com>

¹⁵ Idem

¹⁶ Idem

¹⁷ Disponível em: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos>

portanto subverte um pouco o conceito de hipertexto, onde uma das propostas é “perder-se” no texto, criando uma leitura primeira e única.

1.3.1. Miséria e grandeza do amor de Benedita

O escritor João Ubaldo Ribeiro publicou o livro *Miséria e grandeza do amor de Benedita* em formato de *e-book*, no *site* Submarino, em junho de 2000. Neste momento, esperava-se que fossem realizados 100 mil *downloads* do livro a um custo de R\$ 3,80. O objetivo foi alcançado e o livro foi um sucesso na rede. Não houve prejuízo para o autor nem para o editor, visto que o e-livro não demanda custos como distribuição e impressão e não corre o risco de ficar encalhado no estoque. Para as grandes editoras os *e-books* se configurariam como os livros ideais, por isso muitas investem em novos autores e em *sites* que possam divulgar, publicar e vender seus livros de forma fácil, rápida e barata.

O livro conta a história de Deoquinha Jegue Ruço, “de pia Deoclécio Pimentel, que, arroxado e nu por baixo de um lençol amarfanhado, agora jazia defunto [...]” (RIBEIRO, 2000, p. 9), após mais uma de suas aventuras extra conjugais. Deoquinha Jegue Ruço, ilustre habitante da Ilha de Itaparica, era conhecido pela lista infindável de mulheres, pelos filhos bastardos espalhados por toda a ilha e por sua santa mulher, a Benedita do título, a verdadeira mulher da ilha. Deoquinha cumpre com as obrigações impostas ao homem: sustentar a prole e ser respeitado pela sociedade. Cumprindo ele essa obrigação, “ninguém pode lhe negar o direito de mandar na mulher, cada um no seu estilo, um permitindo isso, outro não,

um gostando disso, outro não, mas nunca deixando de ser homem” (RIBEIRO, 2000, p. 23).

A narrativa é marcada por uma série de mistérios, por longas histórias familiares, marcadas pelas relações e intrigas sexuais, e pela grande generosidade de Benedita que se vê obrigada a aceitar e registrar um filho que não é seu. O enredo, iniciado com a morte de Deoquinha, reconta sua vida e o calvário de Benedita, que no final, confirma a tese implantada por Ubaldo Ribeiro: que homens e mulheres não conseguem conter seus instintos e impulsos, levando-os a cometer pequenos pecados e perversões. O enredo guarda um mistério que é desvendado (apenas pelo leitor) com a chegada de um estrangeiro à ilha.

Miséria e grandeza do amor de Benedita é uma obra marcada pelo extremo cuidado de Ubaldo Ribeiro em construir seus personagens. O romance é escrito de tal forma que é difícil para o leitor determinar em que tempo a narrativa ocorre. Além disso, os personagens são distorcidos, isto é, construídos e desconstruídos de forma que o leitor não identifique a verdadeira índole, ou vontade, do personagem.

No decorrer do enredo, a personalidade de Deoquinha é, repetidamente, afirmada e destrinchada. Porém, ao fim, percebemos que a verdadeira intenção é elevar Benedita a condição de mulher excepcional, de moral ilibada, mascarando sua personalidade difusa e, portanto, criando maior impacto na mente do leitor quando este descobre que a verdadeira Benedita não é uma santa e sim uma mulher passível de pecados, como qualquer outra. Benedita é descrita pelo autor como uma mulher cuja obrigação é servir a Deus e ao marido, Ribeiro (2000, p. 24) refere-se a ela como

a perfeita santa esposa para um homem como Deoclécio Jegue Ruço. Prendas domésticas? Não há uma que lhe falte [...] Devoção maior não há, missa das cinco todo dia, missa das sete domingo, comunhão todos os dias, apego chegado com Santa Mônica, que consola as casadas sofredoras com as manobras dos maridos. E calada ela padeceu, sabendo muito bem de tudo o que Deoquinha fazia na rua, das raparigas para quem botava casa, até os filhos, dos quais ele está deixando, contam uns mais e outros menos, aí pelos oitenta [...] Nem sair de casa ela gosta de sair, praticamente só aparecendo na feira, nas procissões e na festa de Sete de Janeiro, pois itaparicana mais patriota do que ela somente Maria Felipa, a combatente da Independência, e mesmo assim olhe lá.

Apesar de ter sido escrito, prioritariamente, para o meio digital, o formato do enredo de *Miséria e grandeza do amor de Benedita* não diverge de outras obras impressas de Ubaldo Ribeiro. Temas recorrentes na obra do escritor reaparecem também nesta narrativa: o mal, o grotesco e o pornográfico. O autor não só explora a sexualidade dos personagens, mas também discorre sobre a sexualidade da natureza da ilha. Em certo momento Ubaldo Ribeiro assim descreve a ilha de Itaparica:

[...] a animalidade da ilha se comporta igual aos homens e mulheres e não se pode olhar para lugar nenhum da ilha, sem que não se dê o flagrante em algum bicho, miúdo ou grande, de asa ou sem asa, passando a vara numa fêmea da mesma espécie, ou mesmo de outra espécie, sendo este, por exemplo, o caso do jegue se imiscuindo na égua, ou – cala-te, boca – dos sem conta que mantêm freguesia com jegas, éguas, bezerras, cabras e ovelhas, para não falar em galinhas – cala-te, boca; emudece memória.

O humor e o sarcasmo também aparecem de modo constante na obra de Ubaldo Ribeiro. O escritor recorre ao humor para descrever situações corriqueiras em um espaço textual marcadamente múltiplo, plural e divergente. Ubaldo Ribeiro em tudo insere a visão do humorista, “que vê o que não aparece, identifica a nudez das gentes, entende os pensamentos ocultos”¹⁸. O humor de Ubaldo Ribeiro

¹⁸Disponível em: www2.folha.uol.com.br/bibliotecas/1/29/1999041201.html

também se traduz no uso de palavras que, aparentemente, nada significam, como no trecho a seguir: “E desatou no palavreado dele – porque Manon rilfe, porque Manon aguidu, porque Manon unterralte viruns, porque der, porque di, porque das, porque alzô e diversos novos etcéteras em língua tedesca, que ninguém entendeu [...]” (RIBEIRO, 2000, p. 123). Segundo Olinto¹⁹,

Ubaldo Ribeiro escreve na cadência de um rio que avança ou do vento nas folhas. Para isso, inventa palavras e sons. Joyce ou Rosa? Não, diferente de ambos. Até na concepção inicial de seus livros, começa antes de começar. Ou depois. Pegando a história pelo meio, é como se ela já tivesse existido antes, mas não estivesse ali, no livro ainda não posto de pé.

A partir da leitura de alguns textos de Ubaldo Ribeiro, é possível afirmar que o escritor, pretensamente imbuído de um conhecimento adquirido através da leitura repetida dos clássicos, no fundo, pretende criar, através da retórica literária, um país e um povo, que se reconheçam nas palavras e que consigam rir dentro e fora da palavra. Por isso, é tão fácil para o brasileiro se enxergar na obra de Ubaldo Ribeiro. Nas palavras de Olinto (1999, sp.), o real e o imaginário mesclam-se de tal forma na obra de Ubaldo Ribeiro

que ele acaba promovendo uma invenção do Brasil e uma invenção de cada um de nós. Nisso – e no modo como pega no país para o mostrar pelo avesso, e nas gentes desse país, para mostrá-las de cara lavada – provoca uma reação de espanto e incredulidade.

Em entrevista à folha de São Paulo (18/05/2000) ²⁰, João Ubaldo Ribeiro quando questionado sobre o porquê de aventurar-se a escrever um livro sob encomenda em um novo meio respondeu que “as pessoas imaginam que o artista fique em casa bebendo, fumando maconha, esperando a inspiração. Não é nada

¹⁹Idem

²⁰ Disponível em: <http://biblioteca.folha.com.br/1/29/2000051801.html>

disso. Grandes autores sempre trabalharam sob encomenda. Dickens é um exemplo”. Sobre o e-livro, disse que resolveu escrevê-lo “porque alguém tinha que ser o primeiro e porque me fizeram uma proposta financeira decente e eu fiquei inspirado”.

O livro, no entanto, chamou mais atenção pelo formato do que pelo conteúdo. Primeiro escritor, sucesso de crítica e de público, a utilizar a Internet como veículo, João Ubaldo Ribeiro foi contratado pela editora Nova Fronteira para escrever *Miséria e grandeza do amor de Benedita* em forma de e-book, mas o contrato determinava, posteriormente, a publicação do livro (no papel).

Neste caso, o autor pensou e escreveu o livro para dois meios distintos, no entanto, a obra apresenta as mesmas características, tanto em formato virtual como em formato impresso. Neste sentido, houve apenas um processo de transposição, ou seja, a obra simplesmente passou de um meio digitalizado para um meio impresso. Do ponto de vista semiótico, esta passagem traz como consequência o aumento da gama de efeitos sinestésicos que as mídias são capazes de produzir: mais linguagens em um mesmo suporte. Esta hibridização literária e artística amplia a semiodiversidade (diversidade semiótica) da literatura pautada pelo hipertexto (SANTAELLA, 2005).

A importância da obra *Miséria e grandeza do amor de Benedita* está na experimentação do leitor frente a um meio que exige uma postura diferente de leitura, pois a Internet insere o navegador em uma dinâmica diferente da imposta pelo livro, isto é, no virtual o texto vem até o leitor. Neste sentido, mesmo que a obra seja a mesma tanto em meio virtual como no papel, a postura do leitor e a

assimilação do conteúdo serão, definitivamente, diferentes. Como explica Chartier (1998, p. 138), mesmo que a matéria seja exatamente a mesma,

A organização e a estrutura da recepção são diferentes, na medida em que a paginação do objeto impresso é diversa da organização permitida pela consulta de bancos de dados informáticos. A diferença pode decorrer de uma decisão do editor, que, em uma era de complementaridade, de compatibilidade ou de concorrência dos suportes, pode visar com isso diferentes públicos e diversas leituras. A diferença pode também estar ligada, mais fundamentalmente, ao efeito significativo produzido pela forma. Um romance de Balzac pode ser diferente, sem que uma linha do texto tenha mudado, caso ele seja publicado em um folhetim, em um livro para os gabinetes de leitura, ou junto com outros romances, incluído em um volume de obras completas.

João Ubaldo Ribeiro tem consciência de que o texto literário, contrariamente à grande maioria dos outros textos que têm objetivos específicos e unívocos, é plurissignificante. A panfletagem e a propaganda de idéias previamente estabelecidas não podem ter no texto literário sua expressão maior, isto é, o valor do texto literário não pode ser comprometido. O texto deve estar continuamente aberto a novas e múltiplas interpretações. “Contudo, isso não o impede de, não querendo mudar o mundo, querer mudar o leitor, apresentando-lhe caminhos alternativos de compreensão do homem e da sociedade em que ele se insere” (BERND, 2001, sp.). Por isso é tão importante a construção do texto literário dentro de um universo que permite ao leitor/navegador alcançar um estágio de fruição tão pessoal e único, com um simples teclar de mouse. Como afirma Bernd (2001, sp.),

Apesar das inúmeras características pós-modernas que podemos destacar na obra ubaldiana, como a prática da metaficção historiográfica, as ambigüidades e ambivalências, o uso freqüente do estilo paródico, as hibridações de estilos e falas, entre outras, ela é "essencialmente revolucionária e anticonformista", reeditando, a seu modo, o estilo engajado dos anos 1960. Contribuir, através da ironia e do riso, para a desestabilização de estruturas político-sociais

injustas e discriminatórias é sem sombra de dúvidas uma das metas do escritor no seu cotidiano corpo a corpo com a palavra.

João Ubaldo Ribeiro escreve no limite das tensões de elementos divergentes e contraditórios. O escritor consegue integrar em seu universo literário uma multiplicidade de etnias, culturas, línguas e modos de pensar o mundo, de modo que elementos como o campo e a cidade, o massivo e o culto, o drama e a comédia, a beleza e o grotesco, interajam de forma ordenada, sem subordinações. Além disso, o escritor consegue pontuar dentro desses espaços as distorções e os desequilíbrios políticos e sociais da sociedade brasileira. Segundo Bernd (2001, sp.), Ubaldo Ribeiro espera “reconstruir o mundo sobre as bases da Fraternidade [...] apontando para a inacessível síntese entre elementos procedentes de horizontes históricos, geográficos e culturais múltiplos, numa ficção ao mesmo tempo ambígua e engajada”.

1.3.2. O Rinoceronte de Clarice

Escrever histórias que aproveitem a interação - uma das características da mídia internet - não é para qualquer escritor. Mas, Silas Corrêa Leite aceitou o desafio, quando ainda era um novato nessa mídia e lançou o primeiro livro interativo da rede. O livro surgiu na rede no ano de 1998 e foi veiculado pelo *site* <http://www.hotbook.com.br>. Hoje, *O Rinoceronte de Clarice* é sucesso de público. E em função desse sucesso, o autor já virou notícia em veículos como Diário Popular (SP), Estado de São Paulo e Márcia Peltier Entrevista (TV Bandeirantes).

Nascido em Itararé (SP), Silas é professor da Rede Pública de Ensino. Além de pós-graduado em Educação com especialização em Didática de Terceiro Grau,

possui outras extensões ou especializações como, por exemplo, em Relações Raciais, Filosofia, Literatura e Oficina de Jornalismo pela USP²¹.

Colabora com jornais de sua cidade, onde escreve desde os 16 anos. Em seu currículo extremamente versátil, consta desde a autoria do Hino ao Itarareense até vários prêmios como poeta, cronista e ficcionista. "Ganhei prêmios na USP, na Universidade do Oeste do Paraná (Concurso Paulo Leminski de Contos), em Bibliotecas Públicas de renome e Fundações Culturais idôneas", ele conta.²²

O escritor consta em mais de quarenta Antologias Literárias em prosa e verso, inclusive no exterior, tais como Instituto Piaget (Portugal), *Cristhmas Anthology* (Estados Unidos) e Antologia Multilíngue de Poetas Contemporâneos, Itália. Teve seu trabalho elogiado, entre outros, pelo Educador e poeta Solon Borges dos Reis (SP), Ficcionista Jamil Snege (Curitiba-Pr), Erorci Santana (Crítico Literário do Jornal O Escritor da UBE - União Brasileira de Escritores), romancista Ricardo Ramos (filho de Graciliano Ramos), Jornalista Elio Gaspari (Folha de São Paulo), Professora Maria de Lourdes Luciano Nonvieri (Tribuna de Itararé/Comunidade Lusíada Internacional) e Revista Literária Aldéa, de Sevilha, Espanha.

Silas Corrêa Leite é autor de um vasto material ainda inédito, de romances a trabalhos sobre a Prática Educacional Vivenciada, poesia para jovens, coletânea de contos de realismo fantástico e outros. Ele conta, que pensa traduzir seus trabalhos e tentar lançá-los no exterior, como fez com sucesso Ignácio de Loyola Brandão. Mas, sua versatilidade não pára por aí. "Componho *rocks*, *alás* & *blues*, tenho

²¹ Disponível em <http://www.hotbook.com.br>.

²² Disponível em <http://www.itarare.com.br/silas.htm>.

pesquisas sobre ética e cidadania da comunidade carente e trabalhos para o público infanto-juvenil”.²³

Silas é membro da UBE - União Brasileira de Escritores. "Sou uma espécie de plantador de sonhos, um inventor do inexistente, eterno aprendiz da alma humana, sonhando um neo-socialismo de resultados. Escrevo para não ficar louco, ou melhor, para livrar-me do que crio feito um sentidor, para citar Clarice Lispector. A poesia que produzo é a oxigenação da minha alma", ele diz. Ele se define como "um Rimbaud pós-moderno (antena da época) que não acredita em sonho que não seja libertação, e registra para o futuro esses tempos tenebrosos de primatas globalizando a miséria absoluta e a violência sem fronteira, num país continental de muito ouro e pouco pão".²⁴

Continua dizendo que acredita, "também, que só a mulher pode mudar o mundo. Como nem sempre elas captam funcionalmente isso, prefiro escrever meu despojo insano para dar meu testemunho nessa difícil lição da viagem de Existir".²⁵ Silas colabora com diversos Suplementos Culturais, jornais, revistas e tablóides, com artigos, resenhas críticas, poemas, microcontos, trabalhos sobre *teens*, Educação, Política, Terceira Idade, Ética e outros temas. Dentro do Mapa Cultural Paulista (Secretaria de Estado de Governo), foi escolhido por dois anos, representando Itararé, como um dos dez melhores contistas do Estado São Paulo²⁶.

Em 2001, o *e-book* interativo *O Rinoceronte de Clarice* foi leitura obrigatória na matéria Linguagem Virtual, do Mestrado de Ciência de Linguagem, do

²³ Idem

²⁴ Idem

²⁵ Disponível em <http://www.hotbook.com.br>

²⁶ Disponível em <http://www.itarare.com.br/silas.htm>

Departamento de Pós-Graduação da Universidade do Sul de Santa Catarina. São onze contos com desfechos variados para que o leitor escolha o final. Sobre a obra Silas (1998, p. 4) explica que:

Eu começo e o leitor termina. Eu deixo opções para o leitor escolher um final que lhe seja gracioso, feliz ou trágico. Mas o leitor também pode variar mão e abrir seu leque, criar seu próprio diretório de criatividade e acender as lanternas do seu "sentir", de seu imaginar; de seu próprio punho. Pode também, numa primeira avaliação, ler um final. Depois ir formando opinião a respeito. Quando quiser, rever o conto mas com a opção do acabamento diferente da versão anterior. Depois dos três finais ora arrolados, ainda terá seu espaço no livro, numa página, para escrever seu próprio final. Pode fazê-lo à caneta, talvez datilografar uma página e colar no espaço; ou abrir uma janela no seu computador. Se quiser pode me enviar sua "asa de continuação". Talvez, numa edição futura, contemplemos os leitores que escreverem um final próprio, peculiar, curioso, gostoso (sob qualquer enfoque técnico-narrativo ou de desfecho) colocando-o(s) no livro. Afinal, nessa interação "Escritor-Leitor- (Sentidor)" pode ser que nos encontremos no texto final, definitivo. Esse é o lado interativo que o livro também como projeto-experiência propõe. Deixemos o leitor compor seu próprio desfecho. Assim, fará sentido essa idéia que também é um sonho. Passo a "asa do sonho" para o leitor. Obrigado pela parceria. Viver é criar. Mãos ao lápis. Ou, ao micro. Escrever é dar documento à resistência de sensibilidade que nos cabe nesse Planeta Água, onde só os lutadores não passam em brancas nuvens, apesar de muito ouro e poucas pétalas.

O primeiro conto, *Carmem*, fala da solidão de uma mulher deprimida, até a busca de uma amiga platônica por anúncio de revista. O autor assim a define:

Carmem era uma aposentada professora quase viúva e solitária, descendente de antigos imigrantes severos de Toledo, Espanha. Todas as irmãs, ruivas como ela, no entanto mais velhas, tinham morrido. O marido sofrera um grave acidente numa corrida de cavalos e estava na UTI da Santa Casa de Misericórdia de Itararé, só se restando ali, Carmem, com sua parca vidinha sem horizontes, pois filhos não tinha, os sobrinhos foram embora de Itararé em busca de melhores condições de trabalho e estudos, só tendo suas úmidas paredes sócias manchadas de abandonos, seus muros da chácara periférica de flores mal-cuidadas, sua parceria sagrada e silente com alvoroçados pardais silvestres, uma mula castrada (com nome masculino), sarnentos gatos magros e algumas árvores que lhe davam frutos, sombras e, às vezes, uma vontade enorme de transformar aquele antigo balanço de cordas do ramo mais alto da amoreira sem bichos, em suicídio final para sua tragédia pessoal de existir abandonada e triste. (LEITE, 1998, p. 8).

Carmem era uma professora de matemática, frustrada com o rumo que sua vida havia tomado. Arrependia-se de tudo. Do marido com qual casou, do pai com o qual nunca conseguiu dialogar, dos amantes que poderia ter tido, das viagens que poderia ter feito, do rosto que poderia ser diferente, do emprego que poderia ser outro, enfim, dos sonhos que teve e nunca realizou. Para tentar mudar um pouco a vida que para ela andava tão monótona e descabida, Carmem decide enviar cartas para um jornal no intuito de conhecer pessoas, “aquelas colunas oferecendo e pedindo companhias, aias, amantes, mensagens” (LEITE, 1998, p.11). Por meio das cartas, Carmem conheceu um velho solitário, um golpista aventureiro e uma velha senhora culta e inteligente que oferecia companhia eterna sem pedir nada em troca. Carmem passa então a corresponder-se com a velha senhora e, em decorrência disso, passa a dar extremo valor à vida, realizando coisas que jamais pensou realizar.

Carranca mostra o inusitado na vida de um feliz professor chamado Nathaniel Martim que não acredita na fada cega do destino. Voltando para casa após um estafante dia de aula, Nathaniel decide dar uma passada na padaria é quando algo inesperado acontece: Nathaniel é atingido por estilhaços de uma explosão que acontece no prédio da padaria. O professor é enviado para o hospital onde só volta a acordar nove meses depois do fato ocorrido, e descobre que foi o único sobrevivente do trágico acidente. Dado como morto, pois seus documentos foram encontrados ao lado de um outro corpo, Nathaniel perde tudo, esposa, emprego, casa, documentos e passa então a viver na rua na mais profunda miséria.

A *Visita* é a história de um homem que não consegue morrer, mesmo querendo:

Tudo começou quando a idade dos quase oitenta anos bateu, e o bendito ancião não morria de jeito nenhum. Teve todas as doenças da chamada terceira idade, ficou passado de senil, mole de esclerosado, mas os miúdos olhos murchos quase vestidos pelas pálpebras pesadas não fechavam para sempre, de uma vez por todas. Será o impossível? Os pés tortos e com manchas inchavam, a boca amolecia de dar dó e caírem os beiços fartos, os gestos lentos e largados eram distantes, frágeis e disformes do real, mas o velhote querido não finava como deveria de ser um curso até normal da própria havência. Os rios eram novatos, um dia ficavam jovens, fortes, perenes, depois envelheciam. As árvores eram sementes, talos, caules; frondosas, com flores e frutos, depois carunchavam e secavam como se espantalhos. Era o círculo normal da vida, da natureza. Por que ele não haveria de ter um bendito dia para, num mero átimo de segundo para suspirar e esticar serenamente as canelas? Ali tinha dente de coelho. Sem tirar nem pôr. Andaram cismando arreparos. Buscando ajudas. Um presbítero crente, de origem inglesa, foi ao bucólico Bairro Velho chamado por um vizinho preocupado com aquela sina estranha. Um bispo babaquara atrelado ao arcaico Vaticano medieval, veio de mão beijada fazer uma espécie de exorcismo refinado, com estilo, santos falsos e muita pompa inútil. Até um tipo feiçudo, de uma linha espírita chamada Mesa Branca deu as caras e, mesmo com siricótico orquestrado e benzimentos com arruda-brava, não resolveu nada. O velho estaria emperrado no gomo dessa existência? (LEITE, 1998, p. 31).

Tião parecia não ser mais desse mundo. Possuidor de uma pele muito alva, pálido, o couro parecia despregado dos ossos, as veias eram muito visíveis, pareciam querer saltar da carne. Todos achavam estranho aquele homem que parecia ter uma triste sina. Tião já havia realizado todos os exames existentes, já havia passado por todos os médicos, mas nada parecia demovê-lo da triste sina. Era um homem muito querido por todos, filantropo, ordeiro, tranqüilo, educado, alguns o consideravam um anjo, por causa de suas virtudes. Por algum tempo Tião até via como sorte o fato de a morte nunca o alcançar, mas com o tempo aquilo foi cansando e ele passou a incomodar-se com as caravanas vindas de outras cidades apenas para ver o homem que não podia morrer. Um dia Tião recebe uma visita muito inesperada e estranha que, afinal, acaba com sua sina.

Briga, fala de um relacionamento amoroso que ganha o manto diáfano da fantasia. Doralice era uma jovem estudante universitária casada com um homem carinhoso, fiel, romântico, mas muito ciumento e, às vezes, entediante. Por isso, Doralice gostava de fazer alguns joguinhos para apimentar o casamento. O marido, Pedro Frederico, todas as noites ia para o ponto de ônibus esperar a volta dela da faculdade. Uma noite Doralice chega mais tarde do que o previsto e encontra um Pedro taciturno, sério, sem palavras. No outro dia Doralice levanta-se e Pedro já não está; ela segue para o trabalho e lá escuta um recado estranho deixado na secretária eletrônica, a voz pergunta se Pedro passou pela cirurgia delicada. Doralice fica sabendo que Pedro levou um tiro na escola onde trabalhava e pergunta-se com quem havia dormido na noite passada, se com o marido ou com o seu fantasma.

Estação Saudade, o quinto conto, relata um fato histórico somando a relação entre um Interventor de Vargas e um pobre menino aleijado. Igor ganhava a vida como engraxate na estação ferroviária. Um dia Igor vê descer do trem um homem estranho, que chama a sua atenção por parecer-se com um personagem de revista em quadrinhos. O homem era um interventor nomeado por Getúlio Vargas e pediu que Igor lhe trouxesse informações sobre o prefeito e sobre as pessoas mais influentes da cidade. Igor assim o fez e acabou por provocar grande confusão na cidade que acabou em guerra, com muitos mortos.

Paris, Itararé é a história da tresloucada viagem de um caipira à Cidade-Luz, numa tragicomédia que começa folhetim e termina crítica, mas não politicamente correta. Jean-Maria Letoth alimentou por três décadas o sonho de conhecer Paris. Após longos anos de economia, finalmente conseguiu realizar seu sonho. No

entanto, a sonhada viagem não transcorre da forma que Jean esperava, e ele vê-se sozinho e com poucas economias nos bolsos; para piorar a situação, Jean é assaltado e acaba sem nenhum tostão no bolso, sem saber como retornar ao Brasil. Para sobreviver, Jean acaba cometendo pequenos deslizes, pequenos delitos e infrações leves, para não morrer nas ruas úmidas e fétidas da feia Paris.

O Rinoceronte de Clarice, fala das atribulações de uma mulher abandonada pelo marido. Considerava o marido o homem perfeito: bonito, educado e rico. No entanto não consegue perdoar uma infidelidade extraconjugal. Metade dos filhos ficou com ela, a outra com ele, mas pouco via os filhos que preferiam as atividades fora de casa, na escola, no clube, com os amigos. Por isso afundava-se em uma tristeza sem fim, amarrava-se a depressão, aumentada por causa da menopausa. Passou a tomar remédios para dormir, a pressão subiu, passou a tomar medicamentos para o coração, adquiriu uma úlcera, a isso tudo se juntou a fragilidade e a infelicidade. Estava difícil ver-se só, por isso passou a beber. De repente, sente-se observada e ao virar-se encontra o olhar reticente do rinoceronte no corredor. Pensa que enlouquecera e que não poderia viver ali sob o crivo do olhar do rinoceronte, o rinoceronte de Clarice. A presença do animal em sua vida faz com que ela relembre os fatos que acabaram com o seu casamento e que a separou dos filhos e, a partir daí, passa a entender os fatos de outra maneira, aceitando-os.

Cebola, conta a história de uma mulher casada com um homem austero que não se preocupava em atender às suas necessidades. Dona Nicotinha casou-se cedo, muito jovem e ingênua, por isso queria saber mais da vida, mas o marido era mais velho e não nutria nenhum interesse por diversões sem propósito. Dona

Nicotinha resolve vestir as roupas finas do marido para conhecer as atividades noturnas. Gosta de sentar nos bares para observar a vida se desenrolando.

A Segunda Mãe, fala de um soldado em trânsito internacional indo em busca de uma intuição, dentro da própria engrenagem sensitiva, além das fronteiras de sua imaginação. Carlito era um rapaz bonito, inteligente e brincalhão que jurava ser adotado, embora sua mãe, Dona Julia, afirmasse com convicção que ela o havia gerado. Carlito, por meio de um exame, tem a confirmação de que é mesmo filho de Dona Julia, mas ainda assim desconfia e sente que sua mãe é outra. Decidido a livrar-se da desconfiança, resolve entrar para o exército. Carlito integra uma missão da ONU em outro país e acaba desaparecido por dez anos. Todos já o haviam esquecido, só não Dona Julia, que no seu íntimo sentia que o filho ainda estava vivo. Um dia Carlito retorna à casa da mãe, trazendo pela mão uma velha senhora cega. Dona Julia fica enlouquecida de alegria e Carlito a trata com igual ternura, mas pede desculpas a ela, pois a velha cega é sua verdadeira mãe.

Pródigo, mistura o primeiro crime da existência humana com a maldição de Caim e Abel. Abel é o filho correto, ordeiro, trabalhador. Caim é o filho que gosta de longas farras e não está nem aí para o trabalho. Caim é adorado e paparicado pela mãe e por isso Abel se ressentido e alimenta muita mágoa em relação ao irmão. No entanto, Abel é designado pelo pai para ser guardião do irmão e dos bens da família. Abel não sabe bem como lidar com tal encargo e acaba por realizar alguns atos que ferem sua família.

O Gênesis Depois do Dilúvio revê a história da Arca de Noé, abordando alguns pensamentos do escolhido Noé sobre a repercussão do dilúvio e a nova vida que se ergueria no monte onde a arca ancorou. Noé pensa na nova cara do futuro

mundo de Deus “apesar de não entender de súbito a fracassada tentativa de melhorar a natureza indócil e atrevida do homem que, para maldição e desgraça de todo plano cosmonal resultara em frustração e vergonha aos olhos do Criador, sendo que nunca houve, na verdade, a tal chamada lenda do Pacto do Arco-Íris...”.

Todos os contos do livro *O rinoceronte de Clarice* possuem três finais. Os finais são escolhidos pelo leitor, por meio de *links*. Em cada conto, o autor impele o leitor a um final que pode ser surrealista, trágico, feliz, surpreendente, especial, místico, realismo fantástico, politicamente correto, fatal, engraçado, politicamente incorreto, realista, infeliz, crítico, sacrificial. Portanto, fica a cargo do leitor escolher o melhor final ou até mesmo criar o seu próprio final.

1.3.3. O livro depois do livro

As duas obras anteriores ilustram as tentativas de autores brasileiros de utilização do meio virtual como suporte de suas criações literárias. Nenhuma delas, porém, coloca em crise os paradigmas da crítica literária tradicional diante da necessidade de uma investigação sobre suas linguagens ou métodos composicionais. A obra de João Ubaldo Ribeiro no seu formato final, impresso ou virtual, se constitui como um romance convencional. As narrativas curtas de Silas Corrêa Leite, apesar dos finais opcionais, enquadram-se sem dificuldade na categoria dos contos.

Se tais obras não colocam em crise paradigmas literários como têm feito as poéticas de vanguarda ou como deveriam fazer as poéticas hipertextuais; se elas nem sequer podem ser classificadas como hipertextos efetivos; por que, então, foram selecionados para este estudo? Na verdade, elas foram escolhidas para

estudarmos a evolução e multiplicidade da noção de hipertexto. Além disso, esse procedimento funciona como estratégia comparativa para ressaltar o exemplo mais bem sucedido em termos de adequação de uma experiência de linguagem literária no meio hipertextual.

Nosso foco principal é *O livro depois do livro* de Giselle Beiguelman. É essa obra que estudaremos em maior profundidade no terceiro capítulo, sob a perspectiva semiótica. É ela que tematiza e questiona a sobrevivência do livro, e que também desafia a teoria literária como possível objeto de estudo. Sua linguagem não-linear híbrida, hipertextual resiste e desestabiliza as categorias canônicas. Por isso se faz necessário a proposição de uma teoria mais adequada às peculiaridades desse signo múltiplo e movente.

O próximo capítulo apresenta a teoria semiótica de Charles Sanders Peirce, em geral, e do interpretante, em particular, como sendo justamente aquela que possibilita maior aproximação da obra hipertextual. Certamente, essa escolha resulta dos nossos estudos, mas não se pretende como única, apenas como uma alternativa viável.

CAPÍTULO II

SEMIÓTICA, LITERATURA E HIPERTEXTO

Embora, em matéria científica, a infalibilidade me soe irresistivelmente cômica, eu me encaminharia mal se não pudesse manter elevado respeito pelos que a proclamam, porque entre eles está a maior parte das pessoas capazes de um mínimo de troca de idéias. [...] hoje em dia, nenhum homem que tenha respeito a si próprio jamais enuncia resultado alcançado sem fazê-lo acompanhar do erro provável; e se essa prática não é observada nas outras ciências, isso se dá porque, nestas, os erros prováveis são demasiado amplos para serem estimados.

(Peirce, 1975, p. 45-6)

2.1. Semiótica e Literatura

Um pensador do século XIX, Charles Sanders Peirce ainda hoje, é um pesquisador tratado de forma injusta por muitos acadêmicos. Isso porque as idéias de Peirce foram fundamentadas por ele de modo bastante criativo, fugindo dos padrões acadêmicos e científicos estabelecidos em sua época. Peirce, por ter efetuado estudos em várias áreas científicas como matemática, história, filosofia, química, lingüística, psicologia, lógica e astronomia, era considerado (por alguns) o filósofo dos filósofos. Portanto, é importante que as teorias engendradas por Peirce sejam estudadas de modo contextualizado e aprofundadas para que não ocorram dissonâncias conceituais e erros primários. Assim como afirma Romanini (2005)

Infelizmente, os julgamentos da pior espécie costumam aflorar entre intelectuais que efetivamente dedicaram algum tempo ao estudo de Peirce mais que por incapacidade de penetrar nas camadas mais profundas de seu pensamento ou, quem sabe, temor de avançar por territórios ainda hoje bastante movediços, como a Metafísica e a Lógica, baseiam suas críticas em leituras superficiais ou de segunda mão. Esses críticos acabam enfatizando não o que Peirce realizou como cientista, lógico, matemático e semiótico, mas o aspecto de contínua reformulação de suas convicções e hipóteses de pesquisa ao longo de meio século de produção intelectual ininterrupta. De maneira que nos parece injusta, transformam o resultado de um genuíno comprometimento de Peirce com a pesquisa científica e filosófica em prova de que seu pensamento foi contraditório ou inconsistente. Ora, um dos neologismos cruciais da filosofia de Peirce é o *fabilismo*: a doutrina de que nenhuma crença pode jamais ser considerada absolutamente verdadeira. Ela deve ser colocada em cheque sempre que não oferecer uma resposta satisfatória quando confrontada com a realidade. Por outro lado, idéias e conceitos são símbolos que possuem uma tendência natural de evoluir - e com eles as pessoas que os incorporam. A mente humana - ou a de qualquer outro ser vivo - emerge como o resultado de um processo sintético em que os signos chamados interpretantes são determinados por objetos exteriores à mente graças à mediação do próprio signo. Note que o objeto do signo não é "algo em si" de natureza transcendental. É simplesmente um outro signo, produzido por alguma outra mente (ou quase-mente, como veremos mais à frente), mas que se apresenta ao intérprete em questão, num dado instante e lugar, como algo que demanda ser interpretado.

Peirce criou uma teoria baseada no processo lógico do signo, ou seja, na semiose. Diferentemente da relação diádica do signo saussureano, a perspectiva peirceana é triádica, portanto percebe a semiose acontece através da correlação entre três elementos: signo (ou representamen), objeto e interpretante, ou seja, o signo só se define na tríade. Por sua vez, esses elementos subdividem-se, transformando a relação entre os elementos em um continuum.

A semiótica peirceana é pensada como uma lógica e pode ser aplicada de forma ampla, é como uma fenomenologia que estuda o modo como apreendemos e compreendemos qualquer coisa, ou qualquer fenômeno, que nos aparece à consciência. Peirce entende que os fenômenos podem ser de qualquer tipo, ou seja,

podem se dar de forma física, química, psíquica, real, imaginária, sonhada, lembrada, experimentada. Segundo Santaella (2002, p. 2),

Peirce concluiu que aquilo que atrai a sensibilidade humana, em qualquer tempo e espaço, é o crescimento da razoabilidade concreta, ou seja, o crescimento da razão criativa corporificada no mundo. Não pode haver nada mais admirável do que encorajar, permitir e agir para que idéias, condutas e sentimentos razoáveis tenham a possibilidade de se realizar. [...] Muito cedo, Peirce deu-se conta que não há pensamento que possa se desenvolver apenas através de símbolos. Nem mesmo o raciocínio puramente matemático pode dispensar outras espécies de signos. Vem dessa descoberta a extensão da concepção peirceana da lógica para uma semiótica geral. Por isso, a lógica, também chamada de semiótica, trata não apenas das leis do pensamento e das condições da verdade, mas, para tratar das leis do pensamento e da sua evolução, deve debruçar-se, antes, sobre as condições gerais dos signos. Deve estudar, inclusive, como pode se dar a transmissão de significado de uma mente para outra e de um estado mental para outro.

Tudo que nos surge à mente, ou seja, que nos chega a consciência, se apresenta por meio de uma gradação de três elementos formais: 1) qualidade de sentimento; 2) ação e reação; 3) mediação. Esses elementos formais fazem parte de todo e qualquer processo de apreensão do signo. Nos fenômenos, a gradação dos elementos se expressa como: 1) qualidade; 2) reação; 3) representação²⁷.

Nos estudos desenvolvidos por Peirce, ele chegou à conclusão de que todos os fenômenos que se apresentam à percepção humana são constituídos por três elementos formais e universais. De forma geral, Peirce classificou esses elementos como primeiridade, secundidade e terceiridade. A Primeiridade é tudo que se relaciona com a acaso, qualidade ou sentimento; a secundidade está relacionada às idéias de determinação, ação e reação; e a terceiridade diz respeito ao crescimento, inteligência, continuidade²⁸.

²⁷ SANTAELLA, 2001.

²⁸ SANTAELLA, 2002.

O signo é o primeiro relato da relação triádica, desse modo o signo está relacionado ao objeto, seu significante, a partir de sua potencialidade sígnica, isto é, essa potencialidade refere-se à qualidade do signo observada sob três aspectos: 1) qualidade interna; 2) qualidade relacional; e 3) qualidade imputada. A partir desta observação, Peirce criou uma nova lista de categorias sígnicas onde a qualidade do signo refere-se, respectivamente, a ícones, índices e símbolos²⁹. Como afirma Santaella (2002, p.21)

Algo é significante de seu objeto, possuindo potencialidade sígnica ou qualidade, de acordo com três modalidades: 1) quando a relação com seu objeto está numa mera comunidade de alguma qualidade (semelhança ou ícone); 2) quando a relação com seu objeto consiste numa correspondência de fato ou relação existencial (índice); e 3) quando o fundamento da relação com o objeto depende de um caráter imputado, convencional ou de lei (símbolo).

O signo mantém uma relação de mediação entre o objeto e o interpretante. No entanto, no processo triádico do signo, onde signo interpretante gera outros signos interpretantes, o objeto do signo nunca é apagado porque o objeto é o elemento que existe e resiste no processo de semiose ou ação do signo. Portanto, a ação do objeto é a ação do signo e a ação do signo é funcionar como mediador entre o objeto e o efeito que o signo desencadeia no interior de uma mente potencialmente perceptiva ou consciente da ação sígnica. Por esse motivo, dizemos que o signo possui uma propriedade de autogeração, “que lhe dá o poder de produzir um interpretante, quer seja, de fato, produzido ou não. É por isso que não se pode tomar a expressão ‘efeito que se produz numa mente’ como explicativa do interpretante, mas sim o contrário”, como afirma Santaella (2002, p. 25).

O signo representa o objeto, por isso é um primeiro, o objeto determina o

²⁹ Idem

signo, portanto é um segundo e o interpretante é determinado imediatamente pelo signo e mediadamente pelo objeto, então é um terceiro. No entanto, o fundamento do signo só será determinado a partir de sua propriedade ou qualidade que está sendo considerada, ou seja, se na sua relação com o objeto o signo exprime fundamento de qualidade, este será um ícone; se o signo, em sua relação com o objeto, está fundamentado na materialidade, no existente, este será um índice; por fim, se o fundamento do signo em sua relação com o objeto for uma lei, ele será um símbolo. Para entender melhor essa relação do fundamento do signo e do objeto, Peirce distinguiu o objeto em objeto dinâmico e objeto imediato³⁰. Santaella (2002, p.15), explica assim a diferença entre os dois objetos:

Quando pronunciamos uma frase, nossas palavras falam de alguma coisa, se referem a algo, se aplicam a uma determinada situação ou estado de coisas. Elas têm um contexto. Esse algo a que elas se reportam é o seu objeto dinâmico. A frase é o signo e aquilo sobre o que ela fala é o objeto dinâmico. Quando olhamos para uma fotografia, lá se apresenta uma imagem. Essa imagem é o signo e o objeto dinâmico é aquilo que a foto capturou no ato da tomada a que a imagem na foto corresponde. Quando ouvimos uma música, o objeto dinâmico é tudo aquilo que as seqüências de sons são capazes de sugerir para a nossa escuta. Ora, quaisquer que sejam os casos, uma frase, uma foto ou uma música, ou seja lá o que for, os signos só podem se reportar a algo, porque, de alguma maneira, esse algo que eles denotam está representado dentro do próprio signo. O modo como o signo representa, indica, se assemelha, sugere, evoca aquilo a que ele se refere é o objeto imediato. Ele se chama imediato porque só temos acesso ao objeto dinâmico através do objeto imediato, pois, na sua função mediadora, é sempre o signo que nos coloca em contato com tudo aquilo que costumamos chamar de realidade.

O terceiro elemento da tríade peirceana é o interpretante. O interpretante é o efeito que o signo produz em uma mente interpretativa real ou potencial. A teoria dos interpretantes de Peirce pretende desvendar todo o caminho percorrido pelo signo e como ele gera outro signo a partir de um efeito interpretativo. Trataremos

³⁰ Idem

desse tópico com maior profundidade na próxima fase desse trabalho.

No tocante à literatura, os estudos de Peirce, propriamente, foram exíguos, visto que, sua intenção era criar uma teoria que pudesse ser aplicada a toda e qualquer ciência que tivesse o pensamento e a consciência como base explicativa, ou seja, sendo a semiótica um processo de semiose sígnica amparado na lógica, então, esta pode ser aplicada de forma variada e multidisciplinar. Portanto, não é estranho encontrarmos pesquisas semióticas voltadas para o estudo da comunicação, da psicologia, da biologia, da zoologia etc.

No que concerne à literatura, a semiótica peirceana permite compreender como se dá a apreensão da matriz verbal do signo dentro de uma estética voltada para a interpretação e para a leitura do signo lingüístico. Nesse caso, em especial, pretendemos entender o signo não só dentro de uma matriz verbal, mas também como parte primordial de uma linguagem híbrida, que é a linguagem hipertextual, pois, na narrativa hipertextual, a semiose agrega várias linguagens cujo signo se fundamenta em palavras, imagens, sons e sensações. Como afirma Santaella (2001, p.27),

O metabolismo das linguagens, dos processos e sistemas sígnicos, tais como escrita, desenho, música, cinema, televisão, rádio, jornal, pintura, teatro, computação gráfica etc.,assemelha-se ao dos seres vivos. Tanto quanto quaisquer organismos viventes, as linguagens estão em permanente crescimento e mutação. Os parentescos, trocas, migrações e intercursos entre as linguagens não são menos densos e complexos do que os processos que regem a demografia humana. Enfim, o mundo das linguagens é tão movente e volátil quanto o mundo dos vivos. Essa volatilidade não costuma ser levada em conta e nem mesmo percebida porque, infelizmente, nos currículos escolares e universitários, as linguagens são colocadas em campos estanques, rígida ou asceticamente separadas: a literatura e as formas narrativas em um setor, a arte em outro; o cinema de um lado, a fotografia de outro; a televisão e o vídeo em uma área, a música em outra etc.

No entanto, as linguagens só estão nitidamente separadas nos currículos escolares, pois na prática, na vida cotidiana, a interação das linguagens e dos signos é bastante comum. Costumamos não nos ater a essa interatividade, a esse dialogismo e a intersemiose contidas nas linguagens, porque, geralmente, confundimos a linguagem com o meio (canal) que a veicula. Os estudos realizados sobre as linguagens são, muitas vezes, vinculados aos estudos dos suportes, meios e canais pelos quais as linguagens tendem a transitar. Podemos citar como exemplo a imagem no universo das artes plásticas, subdivididas em imagens artesanais e imagens técnicas. São consideradas artesanais, comumente chamadas de artísticas, as imagens do tipo desenho, pintura e gravura. São consideradas técnicas as imagens fixas e as imagens em movimento, ou seja, fotografia e holografia, de um lado, cinema, televisão, vídeo e computação gráfica, do outro (SANTAELLA, 2001, p. 27).

Para Peirce, a ciência era uma coisa viva e sua pretensão era entender os princípios fundamentais que regiam os diferentes métodos científicos, para tanto, ele entendia que o melhor caminho era a prática desses métodos, por isso dedicou-se tanto a tantas áreas diferentes do conhecimento.

Peirce queria encontrar nos diversos campos científicos, através do método, um elemento constante. Esse elemento estaria fundamentado em evidências que seriam interpretadas pela teoria científica. Essas evidências são submetidas a revisões e correções constantes, porque nenhuma teoria científica é infalível, porque as teorias são interpretações das evidências. Portanto, para Peirce, a análise da ciência é fundamentalmente semiótica porque a evidência é a representação, é o

signo, e toda interpretação é signo, todo pensamento é signo, mesmo a intuição³¹.

Peirce então propôs uma classificação das ciências, que se estrutura do seguinte modo³²:

1. ciências da descoberta
2. da revisão
3. práticas

Ciências da descoberta:

- 1.1. matemática
- 1.2. filosofia
- 1.3. ciências especiais ⇔
 - 1.3.1. físicas
 - 1.3.2. psíquicas

Nesse diagrama peirceano das ciências, a Literatura, no seu caráter de crítica literária, está inserida no ramo das ciências especiais, nas ciências psíquicas. No ramo da terceira divisão das ciências psíquicas, Peirce considera que a Literatura é uma ciência de cunho explanatório, descritivo, atualmente, “as investigações literárias dessa mesma natureza além de continuarem operativas, apresentam visivelmente um desenvolvimento crescente. As vertentes da crítica não param de se multiplicar”. (SANTAELLA, 1992, p. 162).

Por referir-se àquilo que os seres humanos fazem, vivem e pensam, a classificação proposta por Peirce é natural. Baseado nisso, constatamos que em termos de literatura, do início do século para cá, as investigações – assim como

³¹ SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e pensamento**: sonora, visual, verbal. Aplicações na hipermídia. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 2001.

³² Idem

ocorre e está ocorrendo em quaisquer outros campos, estão trilhando um caminho nítido de crescimento e aprofundamento, porque notamos o aumento, a variedade, a complexidade e a diversidade dos estudos literários. É visível, principalmente, o crescimento dos estudos literários voltados para os novos meios de transmissão, reprodução e divulgação das obras literárias³³. Santaella (1992, p. 178), afirma que

Quanto às obras literárias em si, creio que elas fazem mais para o estudo da Fenomenologia do que o contrário. As obras literárias são verdadeiros mananciais de ilustração das três categorias quer como manifestações psicológicas (mais característico do romance e conto), quer como modo de aparecimento dos fenômenos (mais propriamente presente na poesia, de que o haicai é exemplo exemplar). Provavelmente não existem melhores mestres na arte da fenomenologia do que os poetas e artistas em geral, aqueles que mantêm os olhos do espírito permanentemente abertos.

O exercício da literatura gera uma gama de signos que nos possibilitam o exercício do pensamento e da consciência; principalmente, nos permitem experimentar e aprofundar os efeitos sinestésicos de que estão imbuídos os signos dentro de uma cadeia semiótica de sentidos e percepções, proporcionadas pelas narrativas hipertextuais em meio virtual. A intersemiose experimentada nesse meio seria a própria constatação de que as linguagens estão em constante mutação e diversificação, transformando o processo da semiose do signo rico, impressionante aos sentidos e muito propenso ao diálogo.

2.2. semiótica peirceana e hipertexto

Alguns autores consideram que o nascimento da hipermídia foi uma

³³ SANTAELLA, Lucia. **A assinatura das coisas**: Peirce e a Literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

revolução tecnológica muito mais profunda do que foi a invenção do alfabeto e, posteriormente, a invenção da imprensa. O processo de digitalização implementado junto à revolução tecnológica propiciou a homogeneização da informação e a universalização da linguagem. A compactação de dados em bits permite que uma grande quantidade de informação seja estocada e veiculada de forma menos onerosa e mais rápida. Além disso, a convergência das mídias no meio digital, ou seja, a hibridização das linguagens via máquina, acelerou ainda mais o processo de evolução da tecnologia hipermidiática. Santaella (2001, p 389-90) considera que, com a digitalização da informação

um fax, uma impressora a laser, uma fotocopadora, uma secretária eletrônica, um *scanner*, um computador podem convergir em uma única máquina. O sistema de leitura do *scanner* é utilizado pelo fax; o sistema de impressão laser pela impressora ou fotocopadora; o *modem* pelo telefone. [...] Antes da era digital, os suportes estavam separados por serem incompatíveis: o desenho, a pintura e a gravura nas telas, o texto e as imagens gráficas no papel, a fotografia e o filme na película química, o som e o vídeo na fita magnética. Depois de passarem pela digitalização, todos esses campos tradicionais de produção de linguagem e processos de comunicação humanos juntaram-se na constituição da hipermídia. Para ela convergem o texto escrito (livros, periódicos científicos, jornais, revistas), o audiovisual (televisão, vídeo, cinema) e a informática (computadores e programas informáticos). Aliada às telecomunicações (telefone, satélites, cabo) das redes eletrônicas, a tecnologia da informação digital conduziu à disseminação da internet que resultou da associação de dois conceitos básicos, o de servidores de informação com o de hipertexto. O usuário pode navegar de um texto em um servidor para qualquer outro, bastando para isso seguir alguns protocolos muito simples.

Com a hibridização das linguagens, a hipermídia trouxe consigo uma gama de mudanças que foram inseridas no protocolo da leitura e da recepção de textos. Em vista disso, os signos passaram a agregar mais sentidos no cerne de um meio repleto de multiplicidade, além disso, a hipermídia transforma-se em um meio que provoca a sensorialidade e a sinestesia, pois o leitor interage, mergulha nesse novo meio, fazendo parte de sua concretização.

O hipertexto digital se apresenta a nós como algo que invoca a pluralidade de sentidos que nos chega à consciência, à nossa percepção, também afeta a nossa cognição, além disso, propõe uma espécie de democratização dos sentidos, porque os hipertextos são lidos, vistos e vividos a partir da idiossincrasia do indivíduo, que constrói e expressa determinados sentidos particulares, mas criadores de uma nova interação, ou seja, algo que transpõe os limites da clausura inscrita no texto tradicional.

Do ponto de vista semiótico, o hipertexto em meio virtual, introduz o leitor em um ambiente de ampla experimentação da linguagem em todos os seus aspectos, verbais, sonoros, visuais. Essa inserção produz no leitor uma vontade de descobrir, de desvendar os caminhos, visto que, a leitura depende do seu clicar no mouse, isso faz com que o leitor se insira no processo de criação hipertextual e, com isso, incorpore maior sentido, maior consciência e maior percepção dentro de todo o processo multi-sígnico da rede hipertextual.

A semiótica peirceana, dentro de um sistema virtual e amplo como o hipertexto, transporta o leitor para um estágio único de fruição, pois amplia o horizonte dos sentidos impressos nos textos, nas imagens, nos sons, isto porque, na hipermídia todos esses aspectos são primordiais para a construção do signo em rede.

Quando acessamos uma narrativa hipertextual, nossa percepção é ampliada pela profusão de elementos que nos vêm à mente, ao olho, ao ouvido, às mãos. Isso torna qualquer leitura mais rica, mais criativa, mais interativa. Essa interação transforma o leitor, ele mesmo, em um gerador de signos, dentro e fora do sistema consubstanciado pela máquina.

2.3. interatividade como condição interpretante

A semiótica peirceana, como já vimos, estuda a ação do signo por meio da relação triádica entre signo, objeto e interpretante. Assim sendo, podemos dizer que interpretamos a realidade através das relações estabelecidas entre ícones, índices e símbolos. Com a teoria do interpretante, Peirce propôs uma microscopia do signo, ou seja, realizou um estudo extremamente aprofundado dos passos e processos através dos quais os atos interpretativos se sucedem.

O interpretante constitui-se como o terceiro elemento na tríade peirceana e, como já vimos, chamamos interpretante “o efeito interpretativo que o signo produz em uma mente real ou meramente potencial”.³⁴ Peirce identificou três tipos de interpretante: interpretante imediato, interpretante dinâmico, interpretante final. Portanto, é necessário percorrer três estágios para que se dê a interpretação. É importante ressaltar que existe uma grande diferença entre interpretante e intérprete. O interpretante tem lugar no processo da interpretação, mas esse processo é muito mais complexo e vai muito mais além da simples condição do intérprete.³⁵

O interpretante imediato é o elemento interno ao signo, ou seja, é aquele elemento que está passível de interpretabilidade. O signo está no seu lugar à espera de uma mente potencialmente capaz de interpretá-lo. Por exemplo, uma obra hipertextual que está em seu lugar na rede, mesmo que ninguém a tenha experimentado, ela está lá, com todas as suas linguagens (visual, sonora, verbal) esperando pelo leitor e pela interpretação que se completará a partir da leitura, mas apesar disso, o potencial que o signo tem de ser interpretado está nos próprios

³⁴ SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Thomson, 2002, p.23.

³⁵ Idem, p. 24

signos difundidos na obra hipertextual. Vejamos o que diz Santaella (2002, p. 24):

Uma pintura em uma parede, músicas em um CD, um vídeo em uma fita, todos eles contêm internamente um potencial para serem interpretados tão logo encontrem um intérprete. Esse potencial é o interpretante imediato do signo. É algo que pertence ao signo na sua objetividade. Uma comédia no teatro ou cinema, por exemplo, não está apta a levar seus espectadores ao choro, pois há nela determinadas características que delineiam o perfil de sua interpretabilidade.

O signo que gerará o interpretante dinâmico provoca um efeito interpretativo singular, particular em cada mente. É o efeito psicológico que o signo desencadeia. Esse interpretante, Peirce subdivide em: interpretante emocional, interpretante energético e interpretante lógico.

Segundo Santaella (2002) o efeito que o signo provoca em determinado intérprete primeiramente é de sentimento, emoção, que é caracterizado como o interpretante emocional. Esses efeitos são provocados mais comumente por signos icônicos, como músicas, poemas, filmes, onde os sentimentos são expressos de forma mais nítida, mais pungente. No entanto, esse efeito de sentimento, quase sempre, está presente em nossas relações com os signos, de todos os tipos.

O segundo efeito, o interpretante energético, ao contrário, não só sente o signo, de forma emocional, mas despende certa energia mental e até física para interpretar o signo que lhe é apresentado. Os signos indiciais provocam esse efeito com maior frequência, porque os índices chamam a nossa atenção, nós somos levados a nos aproximar, nos mover até ele.

Por fim, o terceiro efeito, o interpretante lógico, nos chega à mente por meio da associação de elementos ou regras internalizadas pelo intérprete, ou seja, os

signos simbólicos só significam algo porque seu interpretante faz uso de uma regra associativa que o distingue como tal. Se o interpretante não fizesse uso dessa regra, o símbolo não significaria o que ele significa, por isso Peirce afirma que o signo simbólico só se estabelece como simbólico por causa da inserção do interpretante no processo.

Peirce ainda identifica no interpretante lógico o que ele definiu como o interpretante lógico último, que vem a ser as mudanças nos hábitos internalizados pelos intérpretes, pois se todas as interpretações dependessem de regras já definidas na mente do intérprete, não haveria espaço para a evolução do pensamento, ou seja, não haveria espaço para a transformação e para a criatividade no ato do pensamento.

Interpretante final é o nível no qual o intérprete atinge o máximo da sua interpretação, ou seja, é o ponto no qual todo interpretante dinâmico estaria fadado a chegar. Por isso, Peirce considera que o interpretante final é um signo que está inserido apenas nos limites do pensável e que quase nunca será alcançado na sua totalidade.

Peirce ainda delimita aquele signo, o interpretante final, em: rema, dicente e argumento. Quando produzir apenas efeitos de possibilidade qualitativa, o signo em sua relação com o interpretante, é um rema. O rema é uma conjectura, uma hipótese interpretativa porque se comparado ao efeito produzido por um outro signo esse efeito será apenas hipotético. Santaella (2002) cita o exemplo de uma nuvem se comparada a um castelo. Por isso, os signos remáticos são interpretantes de signos icônicos.

O signo que tem existência real é chamado signo dicente, ou seja, é aquele cuja veracidade pode ser comprovada de forma real e palpável, por exemplo, se eu digo que o passarinho está na gaiola, é possível constatar o fato pois verei a gaiola e verei que o passarinho lá está. Portanto, os signos dicentes são interpretantes de signos indiciais.

O signo que tem, para o seu interpretante, a característica de lei, é um argumento. Santaella (2002, p. 26) afirma que “a base do argumento está nas seqüências lógicas de que o legi-signo simbólico depende”. O argumento representa aquele entendimento geral que o signo produzirá na mente dos indivíduos, é quando o signo se transforma em convenção, em hábito.

É clara, a partir das definições do interpretante, o caráter coletivo e social do signo. Sempre que uma mente perceber o signo, este será, psicologicamente, atualizado, mas sempre estará sujeito à crítica e a correção, que só serão possíveis a partir da relação entre o efeito potencial que o signo é capaz de produzir (interpretante imediato) e o efeito que fatalmente o signo produzirá (interpretante dinâmico).

Na condição da interatividade, o signo se apresenta como elemento de caráter mais indicial, ou seja, no caminho da interpretação a mente encontrará indícios inscritos no decorrer do pensamento. Uma narrativa ficcional interativa, sempre indicará o caminho ao leitor, através de setas, imagens, sons, logicamente, o leitor segue o caminho que lhe parecer mais interessante. No entanto, sua singularidade, sua particularidade pode sofrer atualizações no decorrer do caminho, pois a obra estará sob o crivo de outros olhares, inclusive o do próprio autor.

A interatividade também conduz o leitor a uma mudança de hábito, ou seja, a leitura é tão particular que o leitor acaba gerando signos que estarão fora da regra, portanto, o efeito que o leitor provoca ao ler a narrativa interativa é o de modificar a regra para torná-la mais confiável e produzindo efeitos preditivos. Embora, dentro da narrativa interativa, o leitor tenda a repetir padrões, estes se repetirão dentro de um conjunto de ações particulares e dentro de um período de tempo limitado. Isto é, as leituras de mundo que temos são individuais, porque temos histórias de vida diferentes, portanto somos impelidos a agir de forma diferente, no entanto isso não nos define como seres à parte, porque embora geradores de pensamentos únicos, somos seres sociais, portanto reprodutores e recriadores conscientes de nossa própria existência, porque cada mente é universal, individual e singular. Portanto, nós leitores estamos sempre aptos e abertos à possibilidade da transformação da regra que conduz à mudança de ações e de hábitos estabelecidos.

É importante ressaltar, que no processo de interpretação o signo cumpre seu papel de elemento triádico, ou seja, o interpretante imediato, o interpretante dinâmico e o interpretante final estarão sempre presentes no fundamento do signo genuíno. Mesmo os signos genuínos,

não produzem como interpretante apenas pensamentos, mas também sentimentos, emoções, percepções, ações, condutas e comportamentos, de modo que, mesmo no signo de natureza pensamental e intelectual, todos esses elementos estão nele embutidos constituindo, assim, também sua substância. [...] o signo pode ter seu processo interrompido em qualquer um dos momentos de geração do interpretante, visto que este momento pode ser suficiente para a função que o signo cumpre naquela situação. Neste caso, apesar de a natureza do signo, em si mesma, ser essencialmente triádica, ela pode, no processo interpretativo, adquirir a forma de um signo degenerado, isto é, quando seu interpretante tem o caráter de uma ação ou até mesmo de uma mera qualidade de sentimento. (SANTAELLA, 2000, p. 87).

Nesse sentido, podemos considerar que, dentro de uma narrativa interativa, o interpretante desenvolverá novos modelos de fundamentação e interpretação do signo em si mesmo. Visto que o signo pode adquirir a formatação de signo genuíno ou signo degenerado, isso amplia as possibilidades de fruição, cognição e mudança de pensamento por parte do leitor, que pode alcançar vários estágios de entendimento e assimilação do signo, atualizando e dilatando o processo de interação, e potencializando o caráter intelectual do signo.

2.4. Semioses em trânsito

Na obra *Miséria e grandeza do amor de Benedita*, o signo assume um caráter de signo literário convencional, isso porque a obra não impõe ou não sugere mudanças no hábito de recepção literária. No entanto, o signo interpretante criado pela leitura da obra em meio digital, no formato de *e-book*, já assume um outro caráter, provocando um efeito desautomatizante, pois impõe uma nova interação no ato de ler. Nesse caso, o leitor rompe apenas com a dinâmica imposta pelo ato físico da leitura, ou seja, muda-se o sentido do “debruçar-se” sobre o livro, o ato físico é diverso, é outro.

A linguagem visual desse romance, sem a dinâmica do movimento, não apresenta inovação. O enredo da narrativa explora a temática regionalista e a religiosa, sugerindo aspectos sensoriais e qualitativos naturais e culturais. Quando o autor descreve a ilha de Itaparica e as suas particularidades, é possível visualizar e até sentir o cheiro da ilha por meio da expressão imagética que ele utiliza para descrevê-la verbalmente, de forma quase icônica, devido ao seu alto poder de sugestão, como no trecho a seguir:

Mas alguma coisa sempre se sabe, tirado mais daquilo que se sente do que daquilo que se vê. Por exemplo, sinta o ar. O ar da ilha bate e farta o peito, só não faz isso com aqueles que não têm um verdadeiro peito e se fecham para o mundo. [...] E, depois de faltar o peito, o ar se combina com a água de beber, o de comer, a maresia, a lua, o sol e mormente a radioatividade, para fazer a alteração que todos aqui já nascem por ela alterados, mas os que chegam a gente observa se alterando aos poucos e não raro num piscar de olhos (RIBEIRO, 2000, p. 14).

Quanto a ação sígnica, a obra se mostra como intersemiótica pois introduz o leitor em um novo meio, que por si só já implica em uma linguagem híbrida. Embora a obra não possibilite ao leitor interagir ou ser co-autor, o mesmo é introduzido em um meio que permite o livre acesso às informações relacionadas ao *e-book*, ou mesmo às outras obras do autor. Abre também a possibilidade do diálogo entre autor e leitor, embora não tenha sido permitido a este a participação, a interação ou a possibilidade de interferir na proposta e desdobramento do enredo.

Nesse sentido, a obra está apta a gerar um interpretante dinâmico capaz de distinguir as diferenças existentes entre livro impresso e *e-book*, dependendo do seu repertório ou da experiência que o intérprete já experimentou dentro do campo contextual do signo. Dependendo também dos conhecimentos históricos e culturais que o intérprete já internalizou, o signo gerado pelo interpretante dinâmico pode definir o caráter intertextual da obra, podendo também perceber o caráter hipertextual da obra, no sentido da mesma ser parte de uma rede sígnica que se pretende definir como multireferencial, ou seja, uma obra que remete a outra obra e assim sucessivamente. Como a obra se insere no contexto do cânone literário e utiliza-se de linguagem quase folhetinesca, induzindo ao senso comum, o interpretante dinâmico possível de ser gerado pode se processar nos níveis dos interpretantes emocional e energético, mas também poderá levar a uma semióse

mais evoluída. Exemplo disso é a própria dissertação, que, como efeito de leitura crítica, é um interpretante lógico.

Na obra *O rinoceronte de Clarice*, o interpretante dinâmico a ser gerado, deverá possuir uma característica um pouco mais próxima da interatividade, visto que, tenta incluir o leitor na narrativa, embora isso não aconteça de forma simultânea. O autor fornece ao leitor a oportunidade de ser co-autor, no sentido de que o induz a escolher o final que mais lhe agrada. Na abertura da obra o autor insere a sua fala informando ao leitor que este está autorizado a influir no andamento do enredo, isso faz com que o leitor e o signo por ele gerado tenham um caráter participativo, ainda que esta participação necessite de outros elementos para consubstanciar-se.

O próprio nome da obra, *o rinocerontede de Clarice*, gera um signo de caráter estranho, pois não é comum a existência de um indivíduo que possua um animal selvagem como um rinoceronte. Essa estranheza induz o leitor a supor que a leitura da obra o levará ao desvendamento de um fato curioso, inusitado, colocando-o em estado de disponibilidade para a recepção e produção de uma semiose inovadora.

No próximo capítulo, nos deteremos no estudo de uma obra literária hipertextual, que, em termos semióticos, poderíamos tomar como um signo promotor de uma ruptura efetiva em relação ao cânone literário, principalmente em relação à perspectiva classificatória dos gêneros literários, à noção de autoria e autonomia do objeto artístico. Por outro lado, veremos que *O livro depois do livro* é também o resultado de uma continuidade. Reelaborando o conceito de livro, literatura e arte, esse trabalho se insere no contexto criativo e metalingüístico das poéticas experimentais contemporâneas.

CAPÍTULO III

CRIAÇÃO E NARRATIVA LITERÁRIA HIPERTEXTUAL

[...] Sob árvores inglesas meditei nesse labirinto perdido: imaginei-o inviolado e perfeito no cume secreto de uma montanha, imaginei-o infinito, não já de quiosques oitavados e de caminhos que voltam, mas sim de rios e províncias e reinos... Pensei num labirinto de labirintos, num sinuoso labirinto crescente que abarcasse o passado e o futuro e que envolvesse, de algum modo, os astros.

(Borges, 1972, p. 100)

O surgimento da internet e, conseqüentemente, sua evolução ao status de mídia, provocou mudanças no caráter da comunicação, da divulgação da informação, da recepção e da leitura. Embora ainda se configure como um meio passível de aprimoramentos, é possível considerá-lo como um meio farto de processos criativos e experimentais. Na rede, tudo é possível e de proporções ilimitadas. Nesse caso, é natural considerarmos a internet como um meio fértil e muito produtivo, pelo menos, na área das artes.

A internet é um grande hipertexto, um grande labirinto onde o leitor se perde através de uma infinidade de links e cliques no mouse. Nesse labirinto, o leitor escolhe seu caminho e pode ou não chegar ao ponto que considerou no início de

sua viagem. Aprofundar-se e perder-se num mundo ilimitado de possibilidades, essa é a grande experiência sinestésica que a internet nos proporciona.

No campo das artes (visuais, sonoras, imagéticas, literárias), a grande teia hipertextual ultrapassa os limites da criatividade. Podemos encontrar uma gama infinita de sites que têm a experimentação como palavra de ordem. A maioria dos artistas utiliza o meio hipertextual para colocar em prática experimentos que seriam impossíveis no papel, gerando uma dimensão artística tão plural e múltipla que pode até causar estranhamento para o leitor desabitado.

Existe hoje, na rede, um infindável número de páginas voltadas para o estudo e a prática de atividades artísticas que têm o texto como foco. Alguns sites como o de Arnaldo Antunes³⁶, por exemplo, difundem suas experiências e novas modalidades de poesia e escrita literária, experiências que não encontraremos em meio impresso. Portanto, certos artistas preferem imprimir sua marca na rede, como é o caso do autor Silas Corrêa Leite. Outros autores, como é o caso de João Ubaldo Ribeiro, utilizam a rede apenas como meio de divulgação de seus textos, não havendo mudança formal do texto em rede ou em meio impresso.

Embora a dinâmica de leitura estabelecida em rede seja enfaticamente diferente do que a que se estabelece em meio impresso, é muito comum encontrarmos textos que são meras cópias dos textos que vemos em papel. Mas, de qualquer forma, o que importa saber sobre a arte e a literatura na internet, é que os padrões são transformados, possibilitando ao leitor pensar, disseminar e assimilar conteúdos de forma diferente.

³⁶ Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br>

3.1. O projeto poético de Giselle Beiguelman

OPOETAESS
ECARASEMP
REVAIDECA
RACONTRAO
CORODOSIM

(Eduardo Kac apud Beiguelman, 2003, p.29)

Doutora em história da cultura pela USP (1991), Giselle Beiguelman é professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC/SP. Editora da seção Novo Mundo da revista *Trópico* (<http://www.uol.com.br/tropico>) e editora contribuinte do *NMEDIAC, The Journal of New Media & Culture*. Trabalha com criação e desenvolvimento de aplicações multimídia desde 1994, dedicando-se à Internet a partir de 1995. Foi bolsista *Vitae*, com projeto premiado na área de literatura e novas mídias (1999), membro do comitê científico do *Isea - International Symposium on Electronic Art 2000* (Paris) e fez parte das equipes de implantação do UOL e do BOL. Integra o arquivo de web arte da *Rhizome* e tem participado de vários eventos e exposições de web arte e cultura digital na Europa e nos Estados Unidos. Desde 1998, Giselle Beiguelman

tem um estúdio de criação digital, *desvirtual.com*, onde são desenvolvidos seus projetos pessoais, como *O livro depois do livro* (1999)³⁷.

Beiguelman desenvolve projetos envolvendo dispositivos de comunicação móvel desde 2001, quando criou *Wop Art* – elogiado pela imprensa nacional e internacional – e arte que envolve o acesso público a painéis eletrônicos via Internet, SMS e MMS. Seu trabalho aparece em antologias importantes e obras de referência devotadas às artes digitais *on line* como o *Yale University Library Research Guide for Mass Media e Information Arts: Intersections of Art, Science, and Technology* (S. Wilson, MIT Press, 2001). Entre suas publicações recentes destacam-se: *Link-se* (Peirópolis, 2005) e a co-autoria de *New Media Poetics* (MIT Press, 2006). Coordena, com Marcus Bastos, o Grupo de Pesquisas "net art: perspectivas criativas e críticas", no CNPq.³⁸

Giselle Beiguelman lançou o *site* *Desvirtual* na exposição NET_CONDITION (realizada no ZKM, museu de arte e mídia da Alemanha). O *site* é internacionalmente conhecido e estudado em diversos cursos de graduação e pós-graduação na Europa e nos EUA. O livro impresso e o e-book foram publicados em 2003 e lidos separadamente ou em conjunto, provocam diferentes formas cognitivas de leitura.

O livro depois do livro é uma obra experimental que visa tratar das questões que estão latentes na forma da literatura e da narrativa hipertextual, no processo de leitura em meio virtual e na interação com a Internet, ou seja, pretende discutir a condição do leitor e da leitura no âmbito da cultura das redes e da cultura digital. O

³⁷ Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/>

³⁸ Disponível em: <http://www.desvirtual.com/>

livro explora três interfaces: impresso (livro), digital (*e-book*) e *website*. Segundo Beiguelman, a obra foi elaborada nos três formatos, não para criar uma relação entre elas de complementaridade, mas sim, de fricção, soma e intersecção (BEIGUELMAN, 2003).

O livro foi elaborado entre 2002 e 2003, e, diferentemente da instalação de um programa, a estrutura do livro permite que seus capítulos sejam lidos de forma independente, ou seja, os capítulos não possuem vínculos diretos entre um e outro, portanto, podendo ser lidos como ensaios. Como já foi dito, o *site* do projeto está disponibilizado no endereço: <http://www.desvirtual.com/thebook>. Os projetos comentados no texto estão disponíveis no site <http://www.cultvox.com.br>, onde também está disponível uma versão eletrônica de *O livro depois do livro*.

Além disso, a pesquisadora utilizou-se de formatos invertidos na compilação da obra, ou seja, na obra impressa o índice remete ao computador, com o uso de títulos como instalação, configuração etc., e a obra digital remete ao livro, pois contém índice, capa etc. A nomenclatura foi invertida de forma proposital, segundo Beiguelman, para manter suas funções de localização e referência. O livro pode ser lido de forma recortada, pois seus capítulos não têm, necessariamente, dependência um dos outros, portanto podem ser lidos como ensaios.

A prática da leitura em ambiente virtual não pressupõe o fim do livro impresso, ao contrário, abre caminhos para a determinação de uma leitura mais rica, complementada pelo processo de experimentação e fruição que a hipermídia possibilita. O pensamento impresso em folhas de papel sempre existirá, mas também será possível pensar e praticar novas formas de recepção da informação dentro de um universo sinestésico que é o mergulho na hipermídia. Nesse sentido, o

hipertexto literário provoca a interação, tornando o processo de leitura e assimilação do texto literário mais sensível.

Embora o estudo do hipertexto busque mudar o processo de interação entre leitor, autor e texto, é fato que os meios virtuais ainda simulam as características dos formatos impressos. Os sites são como páginas de livro e são organizados a partir de normas biblioteconômicas de organização dos conteúdos e os sistemas operacionais como o Windows, seguem os padrões de armazenagem de documentos estabelecidos pelos velhos arquivos, ou seja, através de pastas e gavetas. Para Beiguelman (2003, p. 13),

São as zonas de fricção entre as culturas impressas e digitais o que interessa, as operações combinatórias capazes de engendrar uma outra constelação epistemológica e um outro universo de leitura correspondentes às transformações que se processam hoje nas formas de produção e transmissão dos textos, dos sons e das imagens. Não se trata, portanto, de pensar uma “e-cultura” nos termos de um “tirateima”, das vantagens e desvantagens entre produtos digitais e impressos, chamando a atenção para seus perfis técnicos. Esse debate é inócuo porque permite eximir-se da reflexão sobre o processo de hibridização das mídias. Se é verdade que o livro impresso tende a transformar-se em um complexo digital multimídia, então não é só ele que desaparecerá, mas todas as outras mídias que lhe serão acopladas, como o vídeo e o áudio, que terão esgotadas suas qualidades de suportes de linguagens específicas.

O que se tem hoje é a possibilidade do desaparecimento dos critérios que possibilitam a identificação e permitem ordenar, classificar e distinguir os formatos discursivos textuais em seus suportes, como jornais, cartas, revistas, livros, e mesmo as especificidades das mídias sonoras, visuais e textuais que sofreram alterações por causa dos limites rompidos pela Internet. Nesse sentido, a hibridização das mídias torna-se patente, pois os suportes textuais foram implodidos pelo uso da hipermídia.

Porém, as mudanças nas práticas de assimilação e melhor aproveitamento das formas de ler o texto, são muito mais lentas que os avanços implementados pelas novas tecnologias de informação. No entanto, segundo Beiguelman (2003, p. 17),

não se pode negar também a originalidade que diferencia as transformações que hoje se processam das ocorridas em outros períodos. Enquanto no passado elas eram desconjuntadas, hoje ocorrem de forma integrada, implicando, a um só tempo, novas técnicas de produção dos textos, novos suportes de escrita e novas práticas da escrita. Essa revolução não se processa sem que se modifiquem também as práticas políticas, semióticas e jurídicas que interpõem e se associam à leitura e à escritura.

Então, não está em jogo apenas a mudança no modo de ler o texto, ou a transcendência do formato material da página, mas também o modo como as funções simbólicas e econômicas das idéias são expostas. Isto é, a página não pode se configurar como a única possibilidade de exposição de idéias, ou como único suporte de memória, ou como único valor material da autoria. Esses limites podem ser ultrapassados a partir da mudança da nossa concepção do livro-objeto.³⁹

Essa concepção está tão enraizada em nosso consciente, que a mudança do paradigma do livro-objeto chega a ameaçar nosso modo de representação do conhecimento. No entanto, a prática da narrativa hipertextual, transporta o texto para um meio em que não só ele é lido, mas também escrito e, muitas vezes, também é publicado, transformando o processo de reciclagem do conhecimento e confundindo as práticas da leitura e da escritura.⁴⁰

³⁹ BEIGUELMAN, 2003.

⁴⁰ Idem

O texto que esse meio hipertextual produz é transmitido num fluxo contínuo, que demanda imaginar um tipo de leitura que foge do desenho quadrado da tela do computador e também do enquadramento da página. Nesse sentido, não só a experiência da leitura é redefinida, mas também o lugar da leitura, pois agora existe a diferença clara entre texto, imagem e lugar, não importando se o que se vê é texto ou imagem. Não importa se o que vemos, lemos ou escutamos está na tela, o que importa é a rota textual de endereçamento que está fora dela, ou seja, nossa noção de lugar confunde-se com o texto, transformando a imagem e o som em puro dado da escrita.⁴¹

Nessas condições, o leitor hipertextual alcança o patamar de leitor de textos fluídos, abertos e polissêmicos, onde o discurso narrativo-textual teria outra natureza, mais dialógica e plural, não importando o formato que ostente, libertando o livro da ditadura material da página, aproximando-o da “magnitude de um livro de areia”. Como afirma Beiguelman (2003, p. 80), “é o livro do vir-a-ser da literatura porque celebra não o formato, nem o suporte, mas as recomposições do sentido e da linguagem”.

A obra de Beiguelman tem um caráter teórico que pretende discutir o processo de leitura em meios virtuais. Para tanto, Beiguelman trata da leitura em dois níveis: leitura extraída do livro-objeto e leitura como parte do processo de virtualização das imagens, textos e sons. Beiguelman, no decorrer do texto, afirma que o livro, na forma como conhecemos hoje, mudou muito pouco, mesmo com o grande poder da indústria cultural e sua infundável busca pelo produto cada vez mais descartável. No entanto, no meio virtual a leitura dos conteúdos, textuais ou

⁴¹ Idem

hipertextuais, se apresenta como um elemento de construção de significações. Extrapola-se o limite da linha e a tela do computador não é apenas um suporte de leitura, mas uma interface.

Para Beiguelman, o hipertexto transformou o computador em uma máquina de ler, e colocou o processo autoral em fase de extinção, não pela facilidade de publicação e reprodução do meio, mas por estar disponível em uma rede mundial de fluxo contínuo. Não obstante ela mesma assinar e datar sua obra, Beiguelman chama a atenção para um paradoxo na rede: um meio que tende a construir um espaço de memória e é, ao mesmo tempo, um lugar arquitetado para o esquecimento. Beiguelman (2003, p. 59) acrescenta que

a Internet impõe outro indicador na série de variáveis que se estabelecem entre o leitor e o criador, estabelecendo novas estratégias no jogo literário. Um jogo que, de agora em diante, projeta-se vigorosamente. Trata-se do fenômeno intrinsecamente ligado a uma literatura do/em trânsito. Um texto que só se dá a ler enquanto estiver em fluxo, transmitido entre máquinas, rolando, “ripado”, entre computadores. Derruba-se a noção do plágio para muito além, vale a pena repetir, dos problemas jurídicos que implica. O interessante na Web é que não existe diferença entre o original e a cópia da obra de arte.

Nesse contexto, a leitura e a produção de textos em rede implicam na consciência do autor e de leitor frente aos papéis que assumem nesse ambiente. Para o autor é essencial notar que não existe tirania de sua parte e para o leitor, conhecer os limites de sua interpretação, ou seja, diante da instabilidade do texto, é ilusória a tirania do autor e relativa a liberdade de interpretação do leitor. Mas é isso que se espera da literatura on-line: promover uma ampliação e corromper o sentido da representação cultural pautada na apreensão única do texto impresso, visando

não o descarte do livro no papel, mas potencializando as características do livro eletrônico.

3.2. O livro depois do livro: resgate da poesia contemporânea

A ruptura do ciclo formal do verso (ritmo e forma), produz um tipo de poesia que é produto da evolução crítica dessas formas. A poesia concreta inicia um ciclo que impõe o conhecimento dos espaços gráficos como parte de uma estrutura inserida no espaço e no tempo, ou seja, como parte de um espaço qualificado, não mais como mera representação temporal e linear. Surgem, dessa consciência, os poemas concretos espacializados ideograficamente, dando ênfase não só ao seu sentido geral de sintaxe visual, mas também ao seu sentido específico de composição por justaposição direta de elementos (TELES, 1978).

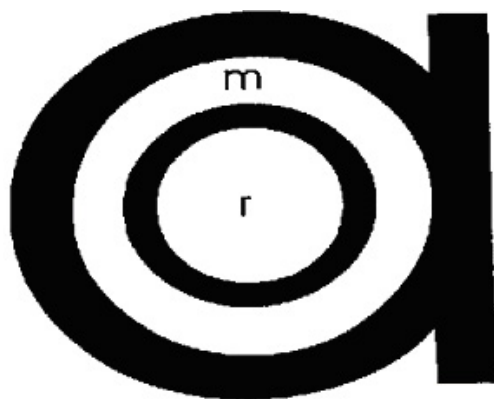
Segundo Augusto de Campos⁴²,

a poesia concreta começa por assumir uma responsabilidade total perante a linguagem: aceitando o pressuposto do idioma histórico como núcleo indispensável de comunicação, recusa-se a absorver as palavras com meros veículos indiferentes, sem vida sem personalidade sem história - túmulos-tabu com que a convenção insiste em sepultar a idéia.

⁴² Disponível em: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poesiaconc.htm>

O movimento concretista foi um dos movimentos mais expressivos da vanguarda estética que se impôs no Brasil, porque os poetas concretos enxergavam a palavra em si mesma, propondo a ampliação do sistema lingüístico da literatura, buscando suas possibilidades semióticas, até então pouco exploradas pelo cânone. Conseqüentemente, com a expansão do sistema lingüístico, os concretistas provocaram uma aproximação entre a arte verbal e outros sistemas tecnológicos, evoluindo para uma gama de significados surpreendentes em seus aspectos visuais e sonoros, rompendo a barreira entre a linguagem verbal e outras formas semióticas (KIRCHOF, 2006).

Portanto, os poemas concretos se caracterizam pela combinação de diferentes possibilidades semióticas que, por sua vez, geram maior riqueza quanto aos efeitos estéticos alcançados. Podemos citar como exemplo o experimento poético de Amir Brito Cadôr, a seguir:



O nascimento oficial do movimento concretista ocorreu em 1956, com a Exposição Nacional de Arte Concreta, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Mas desde 1952, quando lançaram a revista *Noigrandes*, os poetas Décio

Pignatari, Haroldo de Campos e Augusto de Campos já praticavam e refletiam sobre a poesia concreta.

O Concretismo foi considerado o primeiro produto de exportação da poesia brasileira, pois foi concebido como movimento internacional e surgiu, se não antes, pelo menos ao mesmo tempo em que se manifestava em outros países.

No manifesto *Plano Piloto para Poesia Concreta*, publicado em *Noigandres*, (nº 4, São Paulo, 1958), assinado pelos poetas Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, estes citam como precursores e influenciadores, Mallarmé, Pound, Joyce, Cummings, Apollinaire, Oswald de Andrade e João Cabral de Melo Neto.

Assim, os poetas concretistas definem a poesia concreta como tensão de palavras-coisas no espaço-tempo, sua estrutura é dinâmica privilegiando a multiplicidade de movimentos concomitantes, também na música e nas artes visuais. Além disso, o poema concreto é um apelo à comunicação não-verbal, comunicando a sua própria estrutura, que por sua vez, comunica o seu conteúdo, ou seja, é um objeto em e por si mesmo, não só um mero intérprete dos objetos exteriores e subjetivos. O material do poema concreto é a palavra, seu som e sua forma, mas também, sua carga semântica (TELES, 1978).

A partir desse vislumbre da linguagem como objeto útil, e com a crise do verso pelo desgaste de suas fórmulas, surge o poema-objeto, construído por meio de recursos como a disposição não-linear dos vocábulos na página (ou em outros suportes), o uso do espaço em branco como produtor de sentidos e a utilização de elementos visuais e sonoros. Dessa forma, as poéticas visuais, que herdeiras da

perspectiva concretista, se abrem as múltiplas leituras, e reclamam uma atitude mais ativa por parte do leitor, como no experimento a seguir, de Philadelpho Menezes (1995):



No fim da década de 60, proliferavam na cena poética brasileira poemas que se utilizavam de variados recursos gráficos e visuais. Esses poemas foram integrados na produção de uma poesia experimental, que se estendeu pelos anos 70. Portanto, o termo poesia visual é utilizado de forma genérica e vaga para classificar o grande número de poemas que utilizavam a combinação dos signos verbais com a expressividade da linguagem icônica. Portanto, a poesia visual pode ser definida por: produto literário que se utiliza de recursos (tipo)gráficos e/ou puramente visuais, de tendência caligramática, ideogramática, geométrica ou abstrata, cujo centramento gráfico-visual não exclui outras possibilidades literárias (verbais, sonoras etc.). (Alvaro de Sá, 1978, p.49). Segundo Philadelpho Menezes (1991, p.98),

A poesia produzida neste período é marcada pela idéia do uso indiscriminado de signos visuais não importando sua natureza figurativa ou fisionômica, o que faz romper-se com os preconceitos derivados do transplante automático das premissas da arte geométrica. Ao mesmo tempo, permitem-se criações de poemas não-verbais nos quais os signos visuais não se submetem à perspectiva pop da esteticização dos signos de consumo. Quando símbolos e marcas da sociedade industrial são colocados no poema, sua leitura tende antes a um apanhado crítico que a uma releitura plástica. E isto se dá pelo método de combinação dos signos: a montagem, substituindo a colagem, permite a articulação de

significados que, na colagem, se tornam caóticos e, por consequência, ilegíveis, prevalecendo o seu aspecto visual.

A partir dessas experimentações no campo das poéticas visuais, instituiu-se uma tendência literária no sentido de integralizar literatura e meios tecnológicos, tentando identificar nesse processo, aspectos semióticos que privilegiam o uso das categorias icônicas e indiciais, que não é comum na arte verbal. É um tipo de poesia que permite a interpenetração de códigos, como o poema “koito” de Villari Herrmann:



Esse caráter experimental, exploratório, a vontade de testar os limites da linguagem, o questionamento do paradigma é evidente na obra hipertextual de Giselle Beiguelman, *O livro depois do livro*. Como já foi dito, a obra é um ensaio sobre literatura, leitura e mídia em ambiente virtual. O que torna a obra realmente interessante é que ela é, em si mesma, um questionamento. O próprio título da obra remete para uma equação que propõe o próprio resultado, ou seja, não aponta para o fim do livro nos seus aspectos formais, mas sim para uma reinvenção do livro dentro de uma cultura entrelaçada por meios tecnológicos diversos. Nesse processo, a linguagem se reinventa, a partir da consciência do material (suporte) onde essas linguagens são introduzidas.

Para Beiguelman, a popularização e a acessibilidade dos mecanismos portáteis de comunicação sem-fio (telefonia móvel, palmtops, laptops etc.) com possibilidade de conexão à Internet, apontam para a incorporação do padrão de vida nômade e indicam que o corpo humano se transformou em um conjunto de extensões ligadas a um mundo híbrido. Esse novo contexto é pautado pela interconexão de redes e sistemas *on* e *off line* e, principalmente, pela tendência a larga utilização de dispositivos de memória fluída, ou seja, cuja informação pode ser substituída a qualquer momento e sem aviso prévio. Talvez esse seja o maior dos limites impostos pelas tecnologias do virtual.

O livro depois do livro é uma obra composta por fragmentos de idéias com as quais a autora brinca durante o percurso de criação interativa. É também uma obra que caracteriza-se pela fugacidade, visto que quando pensamos apreender o conteúdo da obra, este se dispersa, num ambiente repleto de *links* e caminhos que levam o leitor a perder-se num emaranhado de nós.

Desse modo, a autora pretende inserir o leitor em um ambiente que se desmaterializa e cuja trama é desdobrável, visto que o leitor tem a liberdade de escolher o melhor caminho para a sua leitura, portanto, tornando essa leitura uma experiência única. É possível também identificar na obra a existência de um hibridismo de linguagens, no sentido de que a autora utiliza-se de termos comuns à internet, mas também se apropria de termos próprios à cultura do livro e da literatura. A intenção da autora é propor uma cultura híbrida baseada tanto em suportes digitais como em suportes impressos.

Além disso, essa fugacidade da obra se expressa no fato de que esse tipo de experimentação não ficará em rede eternamente, e seu armazenamento em outro

suporte implica em mudar as características que definem a obra como hipertextual. Além disso, a mudança do suporte implica também em mudança da dinâmica do leitor frente ao meio, ou seja, existe uma mediação física no ato cognitivo, pois dependendo do suporte que utilizamos para apreender, nosso olhar, nossa voz, nosso silêncio, nossas mãos participarão de modo diverso. Segundo Lopes⁴³, “também diz respeito a essa mediação física na leitura a maneira de sentarmos ou de nos debruçarmos sobre o livro, a possibilidade de levá-lo conosco ou não, e até mesmo o gosto fetichista pelo livro enquanto objeto”. Em rede, podemos observar que o fetiche é pela imagem e pela possibilidade de se agregar elementos gráficos, simbólicos, matemáticos, sonoros, enfim, caracteres que em outro meio não faria sentido à fruição do leitor.

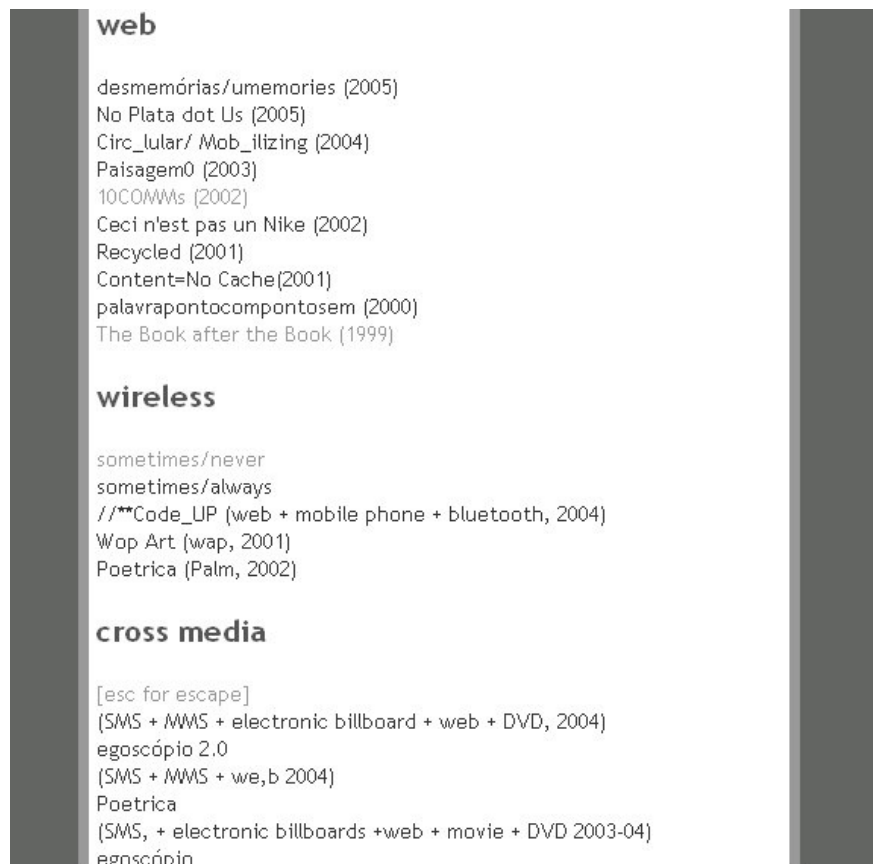
3.3. Navegando pelo *O livro depois do livro*

O passeio através da obra *O livro depois do livro*, inicia-se com a inserção do leitor no *site* www.desvirtual.com. O início da leitura é protelado pelo aparecimento de vários *links* que indicam projetos e experimentações da pesquisadora Giselle Beiguelman. Nesse momento, é possível que o leitor disperse, pois o *site* apresenta diversos tipos de motivações que podem despertar a curiosidade do leitor. Esse caráter dispersivo é intrínseco ao texto eletrônico, no entanto, pode produzir um novo tipo de assimilação, ou de compreensão junto ao leitor. Como podemos verificar na imagem:

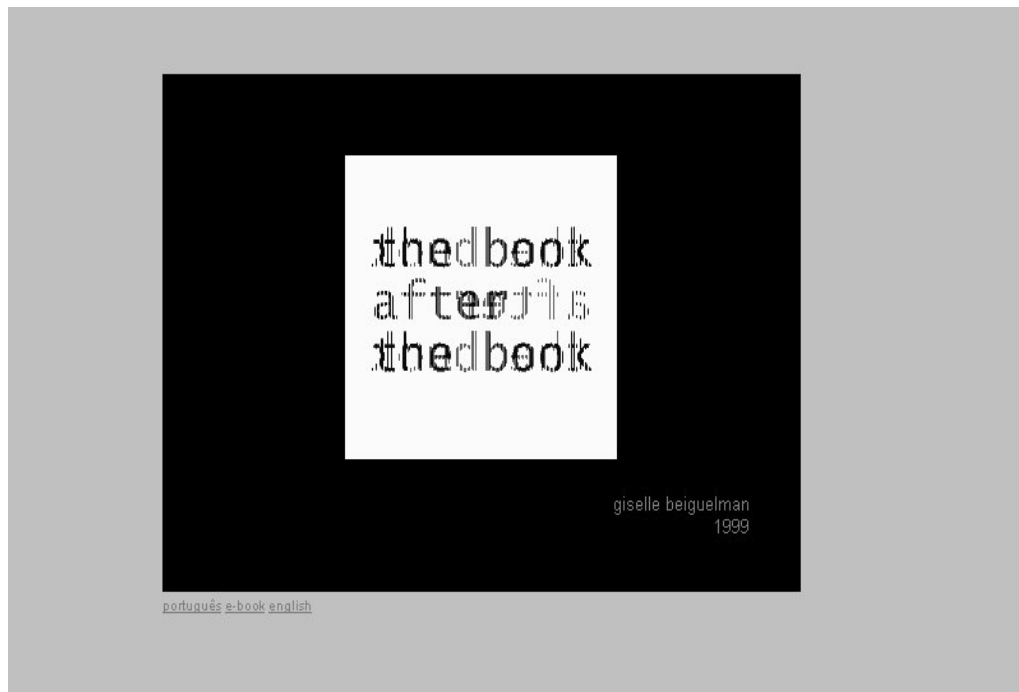
⁴³ Disponível em: www.lettras.ufmg.br/atelaetexto/pesquisamarilaine.htm



Clicando no *link projects*, abre-se mais uma lista de projetos experimentais coletivos que privilegiam o uso de variadas mídias eletrônicas como *web*, *wireless*, *cross media*:



Por fim, em outro *link*, dentro do *link projects*, encontramos o livro que procuramos. A imagem que surge, materializa-se para logo em seguida mudar de posição, como um jogo de espelho, no entanto, o título em inglês, está sempre visível e inteligível:



Na entrada do universo hipertextual da obra, percebemos que a artista data e assume a autoria do trabalho. A partir daí, ela passa a utilizar vários recursos eletrônicos. As imagens são seres moventes, que surgem e depois se desmaterializam, ou formam outras imagens, constituídas de texto e caracteres informáticos. No entanto, a autora tenta localizar o leitor dentro da obra, a partir da visualização do índice, que embora seja usual na cultura do livro, no caso aqui expresso, é mais uma expressão do caráter hipertextual da obra, pois o índice é uma sucessão de *links* ao interior da obra.

Em determinado momento, a leitura é obstruída pelo surgimento de uma imagem que se superpõe, como se piscasse diante dos olhos do leitor. No mesmo momento surge a inscrição onde lemos “depois de mais de 500 anos, deparamo-nos com o desenvolvimento de uma nova forma de cultura escrita, que é um híbrido de substratos digitais e impressos. A idéia da biblioteca não organiza mais o conhecimento. Funciona como um nó de uma rede, um conjunto de prateleiras giratórias, uma nova máquina de ler”. Nesse ponto, o leitor tem dois *links* ou dois caminhos a seguir, clicando em *prateleiras giratórias* ou em *máquina de ler*. A partir dessa decisão do leitor, a obra segue caminhos de leitura individuais, que ou inserem o leitor mais profundamente na obra ou o remetem para outras obras experimentais que utilizam *O livro depois do livro* como ponte. Observamos que alguns dos experimentos citados já não estão mais disponíveis em rede; apenas o *link* sugere sua existência e/ou sua morte, numa espécie de memória remota.

Notamos que há um interesse por parte da autora em inserir o leitor no interior de livros que lembrem o *Livro de areia*, de Jorge Luís Borges⁴⁴. Ela descreve os livros de areia como “narrativas não-lineares que reconfiguram a relação literatura/livro a partir da própria noção de volume”, propondo uma redefinição do texto e disponibilizando exemplos de *sites* que ambicionam alterar o sentido e o centro da leitura.

A obra caracteriza-se também pela inscrição de textos curtos, como se indicasse que o leitor em meio digital tem pouco tempo para ler e mais tempo para ver o texto. Na abertura de todos os *links* elencados na estante, pequenos textos induzem o leitor a se infiltrar no universo das artes virtuais coletivas. Como a própria

⁴⁴ Edição brasileira: BORGES, J. L. *Livro de Areia*. Editora Globo: São Paulo, 2001

autora menciona, “da tela à tela, a letra migra, se descontextualiza, problematizando esteticamente a linguagem”.

3.4. Poética narrativa metahipertextual

O livro depois do livro é uma obra que leva o conceito de signo ao limite porque é uma narrativa auto-referencial e metalingüística, onde as noções relacionais de objeto, signo e interpretante se confundem. Seria uma obra em três versões (*site*, *e-book* e livro)? Ou seriam três obras distintas, porém, conectadas? Sendo o *site*, o primeiro a ser elaborado, seria ele o objeto de dois signos (*e-book* e livro), que os teria motivado? Seria o livro o interpretante dinâmico da versão eletrônica? Ou poderíamos estabelecer uma relação vice-e-versa? Na verdade, acreditamos que tal produção responde ou é motivada por um objeto anterior e simultâneo, que é o projeto criativo de Giselle Beiguelman. Aliás, no próprio *site* Desvirtual, esse trabalho é classificado como projeto, através do *link projects*.

Na página eletrônica, intitulada “*The book*”, *o livro depois do livro* se transveste de si mesmo e se constitui como uma matriz geradora de versões e leituras. A obra se pretende uma “máquina de ler” (BEIGUELMAN, 2003, p. 35) apta a produzir interpretantes críticos. *O livro depois do livro* adquire um caráter metonímico porque o livro incorpora a estante (prateleiras giratórias), isto é, é o continente pelo conteúdo. Através dele, o leitor tem acesso aos seus múltiplos, e a outras obras hipertextuais.

A obra que se pretendia um livro de areia passa a ser uma biblioteca de areia, altamente volátil, indicial e multidirecional. Eis aí o porquê da importância do

índice bilíngüe que explica a lógica plural dessa obra que simultaneamente aponta para seu interior e para o exterior, assim como para outras obras desse “admirável mundo cívrico”.

Index of /o_livro_depois_do_livro

Nome	Última Modificação	Size	Descrição
p_00	15-Sep-99 17:56	01k	sobre tudo
p_00a	20-Dec-99 18:10	01k	default
p_0	05-Sep-99 18:10	01k	além do mais
p_0a	15-Jan-00 16:06	03k	Grammatologia
estante	24-Aug-99 23:56	07k	prateleiras giratórias
povoli	18-Feb-00 22:08	05k	o livro depois do livro
p_01a	15-Mar-99 08:44	157k	relatório - VIT&K
p_010101	12-Aug-99 15:02	02k	creditos etc
p_0_1	06-Sep-01 16:15	08k	capa - 3.0
p_0_1 (2.0)	10-Jan-00 10:20	19k	capa - 2000
p_0_1 (1.0)	21-Aug-99 20:47	19k	capa - IRE - Net_Condition
p_0k	02-Jun-00 10:12	06k	em análise

Index of /the_book_after_the_book

Nome	Last modified	Size	Description
p_00	15-Sep-99 17:56	01k	above all
p_00	05-Sep-99 18:10	01k	prologue
p_00a	06-Sep-99 18:10	01k	below all
p_01	06-Sep-99 18:10	01k	a priori
GRAMMATOLOGIA	05-Aug-99 14:06	03k	Directions
p_0101	15-Dec-99 11:19	03k	a posteriori
povoli	16-Aug-99 23:08	05k	the book after the book
povoliball	21-Apr-01 23:56	07k	revolving shelves
off_line	06-Aug-99 21:44	05k	unbound texts
p_0101a	11-Aug-99 15:02	02k	about
p_0_1	06-Sep-01 16:15	02k	cover - 3.0
p_0_1 (2.0)	21-Aug-99 12:36	19k	cover - 2000
p_0_1 (1.0)	10-Jan-00 20:47	19k	cover - IRE - Net_Condition

A “narrativa messiânica” (BEIGUELMAN, 2003, p. 10) de *O livro depois do livro*, é assim considerada, pois ressalta determinados padrões da cultura livresca ao mesmo tempo em que questiona e aponta novas direções para o sentido do texto. Os poemas visuais, os textos críticos e os *links* estão impregnados desse tipo de narrativa.

Principalmente com relação à versão disponibilizada no site, *O livro depois do livro* é uma obra com forte indicialidade, com cor (vermelho e preto), luz (intermitente) e movimento de superposição. Sua estrutura basicamente se organiza em blocos constituídos de poema visual, texto reflexivo e links relacionados. Assim, ela é uma obra que desperta a sensibilidade verbo-visual e diagramática, descondicionando o hábito da leitura. Precedidos dos poemas visuais, os textos desenvolvem uma reflexão metalingüística. Em seguida, somos induzidos à

navegação, através dos *links* disponibilizados que levam o leitor num caminho repleto de ilustrações das idéias apresentadas.

Essa “contraditória narrativa messiânica” transforma o leitor em uma espécie de anti-herói que deve caminhar por um percurso difícil, nebuloso para ter acesso à obra. Para ler, é preciso antes se perder e navegar aleatoriamente. No entanto, dele se espera que ao localizar a obra, seja capaz de dar continuidade à ação sígnica, que sua mente seja afetada pelo texto híbrido, que conceitos estéticos sejam reprocessados e o conduzam a ir adiante na navegação.

De certa forma, a estrutura de *O livro depois do livro* remete à fórmula narrativa do “*mise en abyme*”⁴⁵, onde o romance era construído com vários enredos, um dentro do outro. Essa obra replica essa fórmula, pois os três formatos são siameses e o *site* está dentro do *site* laboratório, que, por sua vez, também está na rede. Aliás, o nome *desvirtual.com* sugere o sentido de desfazer o virtual, isto é, desmanchá-lo, destruir as camadas internas para torná-lo mais palpável, menos virtual.

Finalmente, a teoria peirceana nos ajuda a compreender que o projeto criativo de Beiguelman transforma o suporte físico livro em uma abstração conceitual para se pensar a linguagem de forma plural, onde não há distinção entre forma e conteúdo, entre obra e suporte, entre real e virtual. A criação literária e artística é um

⁴⁵ Expressão empregada pela primeira vez pelo escritor francês André Gide em 1893. Trata-se de inserir uma obra dentro da obra, numa espécie de *emboîtement*. Tal estrutura pode também ser representada por um escudo, acolhendo em seu centro uma réplica em miniatura de si mesmo. Como o próprio Gide assinala, a *mise en abyme* já fora utilizada por escritores como Shakespeare em *Hamlet*, Edgar Allan Poe em *A Queda da casa de Usher* ou Goethe em *Wilhelm Meister*. Por viabilizar a pluralidade de narrativas, evidenciando a complexidade das relações escritor/obra/leitor, ela foi revalorizada pela literatura contemporânea. Disponível em: http://www.geocities.com/ail_br/amyseenabime.html.

todo significante, que deve funcionar como uma “máquina de ler”, ou melhor, como uma máquina semiótica, geradora de interpretantes dinâmicos críticos. Essa é uma meta hipotética, ou melhor, um possível interpretante final da obra apontado pelos indícios constitutivos da narrativa eletrônica. Tal meta almejada, subjaz ao projeto criativo dessa poética narrativa metahipertextual, ou melhor, é subjacente à lógica que rege a experiência literária hipertextual de Gisele Beiguelman, em *O livro depois do livro*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta de jogar criativamente com os elementos que compõem a hipermídia é extremamente válida porque visa problematizar a abertura de uma gama de possibilidades de significação estética no contexto hipertextual. Experimentar a hipermídia é permitir que nossa mente trabalhe na construção de novos conceitos, e mergulhe em um universo de sensações provenientes do reconhecimento e visualização do ambiente digital multimidiático.

O uso da hipermídia como forma de adquirir conhecimento e também como processo de formação de um pensamento científico aglutinador e dialógico, insere, na arte e na ciência questões de linguagem, que são foco de muitas discussões nos meios acadêmicos. No entanto, mais importante que mudar a forma de expressão e apreensão do conhecimento, é suscitar, trazer à tona essas dúvidas sobre o caráter teórico-científico dos meios digitais e suas confluências. Desse modo, o pensamento científico cumpre seu papel de desvendar, experimentar e propor novos caminhos para a ciência.

Embora discurso científico e discurso literário não compartilhem o mesmo *status*, é importante salientar que, em termos literários, a hipermídia contribui para a formação de um leitor mais propenso às mudanças e mais ciente das transformações implementadas pelo processo criativo em meio virtual. Utilizando-se de imagens, textos e sons, o leitor hipermidiático é levado à consciência de que a leitura é um ato, não só mental/cognitivo, mas também físico/fenomenológico.

Enfim, a leitura na hipermídia é uma leitura como experiência, que impele o leitor a utilizar todos os sentidos. No entanto, isso não implica que o livro no papel não provoque as mesmas sensações. É importante ressaltar que o leitor do livro eletrônico está disposto a aderir/imprimir os seus sentidos na leitura, porque o simples ato de ligar o computador, clicar no mouse, usar o teclado já o convoca para uma dinâmica diferente da descrita na leitura de um livro impresso.

Ao contrário do que se divulga, não se pode dizer que a Internet seja um meio democrático, visto que, nem todas as pessoas possuem um computador, uma linha telefônica, ou mesmo, informação mínima para operar a máquina e entender suas funções. Além disso, alguns *sites* solicitam a operacionalização de programas específicos que nem sempre são gratuitos e/ou de interface amigável.

O acesso a Internet é restrito, mas o acesso ao livro também é. Embora alguns digam que as bibliotecas, escolas e livrarias permitam que o livro seja mais acessível, a experiência brasileira demonstra que não, pois nossas bibliotecas públicas e das escolas são incipientes, os livros das livrarias são caros e os salários são baixos. No Brasil, ainda é uma questão de luxo o acesso aos livros, e recorrer à internet como meio de adquirir conhecimento requer uma grande capacidade de discernimento e prudência. Nesse sentido, a melhor escolha seria a complementação e o diálogo entre variados meios. Para tanto, torna-se necessário educar nossos leitores, mostrar-lhes onde e como obter a informação e o conhecimento da maneira mais eficiente possível. Ezra Pound acreditava que, a partir da leitura de certos livros (os clássicos, por exemplo), o leitor seria educado e possuiria eixos de referência.

No decorrer da pesquisa, percebemos que são comuns os questionamentos sobre o fim ou a substituição do livro impresso. No entanto, vimos que a tradição do livro impresso não demonstra estar em vias de finalização. Além disso, na internet, há uma série de *sites* cuja principal tendência é a divulgação e o arquivamento de livros. São espaços eletrônicos que armazenam parte da nossa memória literária, ou seja, narrativas clássicas de autores como Machado de Assis, Graciliano Ramos, José de Alencar, Carlos Drummond de Andrade, William Shakespeare, entre outros.

Mais importante do que perceber esse movimento documental literário na internet, é perceber que o acesso aos textos literários em rede é praticamente imediato. Coleções inteiras podem ser encontradas em *sites* como o Releituras (www.releituras.com.br), o Cultvox (www.cultvox.com.br), Projeto Gutenberg (<http://promo.net/pg/>), Núcleo de Pesquisas em Informática, Literatura e Lingüística (<http://www.nupill.org/>), Biblioteca virtual do estudante de língua portuguesa (<http://www.bibvirt.futuro.usp.br/>), entre outros. Todos esses *sites* são repositórios de textos literários gratuitos, acessíveis a qualquer leitor.

É interessante também salientar que nesses *sites*, repositórios de textos literários, podemos encontrar não só textos de escritores premiados mundialmente, mas também textos de escritores iniciantes, que nunca publicaram um livro em meio impresso. No meio virtual, não só é possível ter acesso aos textos, mas também falar sobre eles sem ter que sair de casa. São vários os *sites* que se dispõem a intermediar as discussões relativas aos textos lançados em rede. Qualquer pessoa, leiga ou não, pode trocar experiências, inclusive, em tempo real. Nesses espaços virtuais colaborativos, circulam debates sobre autores e livros, críticas, ensaios,

poemas, contos, indicações de outros *sites* e de periódicos especializados. Enfim, é um meio onde a produção literária germina de modo praticamente natural, sem editores ou distribuidores e de forma descentralizada.

A internet constitui-se como um grande hipertexto, onde tudo está interligado. Em qualquer página virtual, o *link* funciona como um elemento de associação, levando o leitor a saltar de um lugar a outro em um movimento constante de ir e vir, construindo um caminho sem começo ou fim determinados. Os textos, imagens, sons vão saltando aos olhos do leitor fazendo com que este crie seu próprio texto a partir de suas próprias necessidades, e aumentando suas possibilidades de leitura.

No hipertexto digital, o processo de criação ganha uma nova face, porque permite a associação de elementos que, no papel, seria praticamente impossível de visualizar. A criação nesse contexto pode ser experimentada de modo mais variado, com deslocamentos e modulações, reordenando a estrutura narrativa e modificando o ato da leitura e da interpretação. Os *links* revestem o texto de forma que este se torne móvel, desenraizado, fluído, dinâmico e acessível.

As experiências hiperliterárias apresentadas nessa pesquisa (*O rinoceronte de Clarice; Miséria e grandeza do amor de Benedita; e O livro depois do livro*), constituem-se, cada uma a seu modo, como etapa de uma evolução no sentido de romper a tradição linear e a fetichização do livro impresso. Vimos que, na leitura virtual, cada leitor reage de modo diverso no ato da leitura, mas é importante demonstrar que o leitor tem escolhas e pode fazer uso delas. Também é importante observar que essas experiências demonstram que o leitor, assim como o autor, tem

voz e tem opinião e tem interesse em propagar, divulgar e, até mesmo, publicar essa opinião.

A obra *O rinoceronte de Clarice*, de Silas Côrrea Leite, embora apresente poucas diferenças de um livro impresso, é uma obra que foi escrita exclusivamente para o meio virtual e sua importância está, não nas suas características literárias, mas sim na sua acessibilidade. É uma obra cuja narrativa está disponível para qualquer leitor a qualquer tempo. Além disso, seu autor é um dos precursores no quesito *e-book* no Brasil. Essa obra não é um exemplo genuíno de hipertexto, mas serve para demonstrar o quanto o hipertexto digital *evoluiu* e como os *e-books* contribuíram para essa evolução. Por seu turno, o ambiente virtual, de qualquer forma, também os modifica, na medida em que permite a troca, quase simultânea, de informações que ajudam o autor a melhorar ou mudar completamente os rumos de sua obra.

A obra *Miséria e grandeza do amor de Benedita* foi eleita objeto de análise por ter sido escrita por um autor que figura entre os nomes canônicos da literatura brasileira. Assim como a obra anterior, a de João Ubaldo Ribeiro, também não se traduz como uma obra hipertextual efetiva. Nesse caso, porque não possui o mínimo para se caracterizar como tal: a presença de *links*. No entanto, é uma obra que foi lançada em rede e este fato é suficiente para caracterizá-la como relevante para os estudos do hipertexto literário digital, pois foi uma tentativa, ainda que primária, de popularizar a leitura de textos digitais em rede.

Em 1999, Giselle Beiguelman disponibilizou *O livro depois do livro*. Naquele momento, pode-se dizer que a internet ainda dava os seus primeiros passos rumo a sua popularização. Até então, era um instrumento utilizado mais por acadêmicos e

pesquisadores. Segundo consta, a internet entrou no Brasil em 1991, por meio de uma operação acadêmica (RNP – Rede Nacional de Pesquisa), subordinada ao Ministério de Ciência e Tecnologia. Somente em 1995 é que foi possível, pela iniciativa do Ministério das Telecomunicações e Ministério da Ciência e Tecnologia, a abertura ao setor privado da Internet para exploração comercial da população brasileira. Estima-se que no ano de 1999, havia no Brasil 2,5 milhões de internautas. Além de ser uma criação literária hipertextual praticamente pioneira, *O livro depois do livro* é um esforço de pesquisa no sentido de comprovar através de um experimento multimidiático e metalingüístico, que é possível coadunar novas tecnologias com novos meios de ver e de ler o texto. A obra demonstra que o texto híbrido é fluído e que ele se adequa às necessidades interativas do leitor, fazendo de cada ato de leitura um esforço individual e único.

Atualmente, a internet é palco do experimentalismo de muitas vertentes intelectuais, literárias, poéticas, comunicacionais, tecnológicas, enfim, todos têm um espaço nesse meio para por em prática teorias e poéticas criativas que, até podem se tornar incompreensíveis, mas que, não obstante, se constituem diante dos olhos dos espectadores virtuais. A própria Giselle Beiguelman divulga, em seu espaço experimental (www.desvirtual.com), os projetos coletivos de diversos artistas digitais. Muitos projetos integram a linguagem literária com outras artes, são projetos que estão no limite entre literatura e arte audiovisual. O próprio *O livro depois do livro* é um exemplo desse gênero híbrido e ambíguo, que mistura caracteres verbais e não-verbais; literários e artísticos; visuais, sonoros, sinestésicos.

O livro depois do livro é uma obra única porque produz signos singulares. A partir de sua leitura percebemos que nem todos os leitores a entenderão da mesma

maneira. É possível até que muitos se sintam desconfortáveis ao lê-la, pois em vários momentos a leitura é interrompida pelo surgimento de outros signos sonoros e imagéticos e, em outras vezes, a leitura também é um pouco embaçada pelo surgimento de símbolos e caracteres que se misturam às frases impressas na tela. Como a obra está inserida em um meio – o site Desvirtual – onde é possível encontrar outras experiências digitais, o leitor corre o risco de perder-se antes mesmo de chegar ao *link* que induz ao livro. São riscos que estão embutidos em qualquer *site*, cuja orientação principal é a experimentação com um signo movente, fluído.

Em termos gerais, a presente pesquisa foi desenvolvida com o intuito de refletir sobre as diversas acepções do hipertexto literário, além de demonstrar a existência de uma prática literária digital, no Brasil, voltada para o desenvolvimento de projetos hiperficcionais e poéticos, que, de certa forma, dialogam com a nossa literatura nacional tradicional.

Em particular, o projeto poético da pesquisadora Giselle Beiguelman foi o único dos três analisados, que demonstrou efetivamente a viabilidade criativa do hipertexto literário. É um projeto metalingüístico e criativo, que se coaduna com as poéticas experimentais contemporâneas. Como crítica e criadora, Beiguelman avança em uma proposta que coloca sua obra no limite de uma abertura abismal, entre o individual e o coletivo, entre o local e o global, entre o nacional e o universal. *O livro depois do livro* é uma metáfora tautológica do mito da Fênix ao propor um signo novo (o digital) que nasce das cinzas do signo anterior (o impresso). Seguindo a lógica peirceana, nenhuma inferência é original, nascendo sempre de outra inferência. Assim, a obra, embora, conceitualmente, possa ser tomada como um

hipertexto genuinamente nascido e corporificado no ambiente virtual, ele também é um signo literário em continuidade, isto é, uma obra constitutiva do acervo contemporâneo da Literatura Brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Ricardo. **Poesia visual vídeo poesia**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BAIRON, Sergio. **Texturas sonoras: áudio na hipermídia**. São Paulo: Hacker, 2005.

BASTOS, Marcus. **Cyberliteratura nacional**. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2004. Disponível em: <www.imagemlinguagem.com.br/ldb/> . Acesso em: 10 out. 2004.

BEIGUELMAN, Giselle. **O livro depois do livro**. Belo Horizonte: Peirópolis, 2003.

_____. **Admirável mundo cívico**. São Paulo: FAPESP, 2003. Disponível em: <<http://netart.incubadora.fapesp.br/portal/Members/gbeiguelman/Textos/cibridismo.pdf>>. Acesso em: 10 nov. 2006.

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

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia, Técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BERND, Zilá. **Literatura comprometida de João Ubaldo Ribeiro**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001. Disponível em: <www.letras.ufrj.br/litcult/revista_litcult/index.php>. Acesso em: 02 ago. 2005.

_____; LOPES, Cícero. **Identidades e estéticas compósitas**. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Porto Alegre: Abril cultural, 1972.

_____. **Livro de Areia**. Porto Alegre: Editora Globo, 2001

CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas cidades, 1993.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**: a era da informação (economia, sociedade e cultura). Vol.1. São Paulo: Paz e terra, 1999.

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro**: do leitor ao navegador. São Paulo: UNESP, 1998.

CHABROL, Claude (org.). **Semiótica narrativa e textual**. São Paulo: Cultrix, 1977.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária**: uma introdução. São Paulo: Beca, 1998.
DOMINGUES, Diana. **A arte no século XXI**. São Paulo: UNESP, 1997.

DURAND, Gilbert. **O imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: Difel, 1998.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

FARACO, Carlos Alberto. Autor e autoria. In: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin**: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2005

FILHO, Otávio; PELEGRINO, Egnaldo. **História do hipertexto**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1998. Disponível em: <www.facom.ufba.br/hipertexto/historia.html>. Acesso em: 10 jun. 2005.

GRILLO, Cristina. **João Ubaldo Ribeiro Lança e-livro**: Amor de Benedita. São Paulo: Biblioteca Folha, 2000. Disponível em: <www2.folha.uol.com.br/biblioteca/1/29/2000051801.html> . Acesso em 10 jun. 2005.

JOBIM, José Luís (org.). **Literatura & Informática**. Rio de Janeiro: FAPERJ; UERJ, 2005.

JOHNSON, Steven. **Uma boa má influência**. Época, São Paulo, SP, n. 377, p. 102-105, ago. 2005.

KIRCHOF, Edgar Roberto. **A literatura digital**: entre o cânone e a evolução. In.: X Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada, Anais..., Rio de Janeiro: ABRALIC, 2006. CD-ROM.

KRISTEVA, Julia. **Introdução a Semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEÃO, Lucia. **O chip e o caleidoscópio**: reflexões sobre novas mídias. São Paulo: Senac, 2005.

_____. **O labirinto da hipermídia**: arquitetura e navegação no ciberespaço. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 1999.

LEITE, Silas Corrêa. **O rinoceronte de Clarice**. Itararé: Hot Book, 1998. Disponível em: <www.hotbook.com.br>.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.

_____. **O que é o virtual**. São Paulo: Editora 34, 1996

_____. **As tecnologias da inteligência**. São Paulo: Editora 34, 1993.

LONGHI, Raquel. **Storyspace e ficção em hipertexto**. In: XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Anais do XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Minas Gerais: Intercom, setembro de 2003. Disponível em: <reposcom.portcom.intercom.org.br/bitstream/1904/4680/1/NP7LONGHI.pdf>. Acesso em: 02 ago 2005.

LOPES, Marilaine. **Web Poesia**: o diálogo entre O livro depois do livro, de Giselle Beiguelman, e O livro de areia, de Jorge Luis Borges. Minas Gerais: Universidade Federal de Minas Gerais, 2006. Disponível em: <www.letras.ufmg.br/atelaetexto/pesquisamarilaine.htm> . Acesso em: 02 fev 2007.

MARCUSCHI, Luís Antônio; XAVIER, Antônio Carlos. **Hipertexto e gêneros digitais**: novas formas de construção de sentido. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.

MENEZES, Philadelpho. **Poética e visualidade**: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea. Campinas: Editora da UNICAMP, 1991.

MORAES, Denis de. **A literatura no compasso do virtual**. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense. Disponível em: <<http://www.uff.br/mestcii/denis5.htm>>. Acesso em: 11 fev. 2007.

MOURÃO, José Augusto. **Para uma poética do hipertexto** – Ficção interactiva. Lisboa: Edições universitárias lusófonas, 2001. Em meio eletrônico.

MURRAY, Janet H. **Hamlet no holodeck**: o futuro da narrativa no ciberespaço. Trad. Elissa Khoury Daher; Marcelo Fernandez Cuzziol. São Paulo: Itaú Cultural; UNESP, 2003.

NELSON, Theodore. **O computador ainda imita o papel**. Veja, São Paulo, SP, edição especial n. 52, p. 48-49, nov.2005.

NÖTH, Winfried. **A semiótica no século XX**. São Paulo: Annablume, 1996.

_____. **Panorama da semiótica**: de Platão a Peirce. São Paulo: Annablume, 1995.

OLINTO, Antônio. **João Ubaldo Ribeiro**: o inventor de palavras e sons. São Paulo: Biblioteca Folha, 1999. Disponível em: <www2.folha.uol.com.br/bibliotecas/1/29/1999041201.html>. Acesso em: 02 ago. 2005.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Interpretação**: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. Petrópolis: Vozes, 1996.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica e Filosofia** (textos escolhidos). Trad. Octanny Silveira da Mota e Leônidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix, 1975.

_____. **Semiótica**. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e literatura**. São Paulo: Cultrix, 1987.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

POUND, Ezra. **A arte da poesia**: ensaios escolhidos. São Paulo: Cultrix, 1976.

RIBEIRO, João Ubaldo. **Miséria e grandeza do amor de Benedita**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

_____. **Miséria e grandeza do amor de Benedita**. Rio de Janeiro: Submarino, 2000. Indisponível. Acesso em: ago. 2000.

ROMANINI, Vinícius. **A cifra que se revela** - alguns apontamentos biográficos e bibliográficos para tornar mais clara a importância da obra de Peirce para a moderna pesquisa em Comunicação. Caligrama (Revista de Estudos e Pesquisas em Linguagem e Mídia), São Paulo, SP, volume 1, n. 02, p. 01-14, maio-agosto 2005. Em meio eletrônico.

SÁ, Álvaro de; CIRNE, Moacy. **Do modernismo ao poema/processo e ao poema experimental**: teoria e prática. Revista de Cultura Vozes, Petrópolis, - v.72, n.1, jan. fev 1978, p.49.

SANTAELLA, Lucia. Panorama da arte tecnológica. In: LEÃO, L; SANTAELLA, L (org.). **O chip e o caleidoscópio**: reflexões sobre novas mídias. São Paulo: Senac, 2005.

_____. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Thomson, 2002.

_____. **Matrizes da linguagem e pensamento**: sonora, visual, verbal. Aplicações na hipermídia. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 2001.

_____. **A teoria geral dos signos**. São Paulo: Pioneira, 2000.

_____. **A leitura fora do livro**. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1998. Disponível em: <www.pucsp.br/pos/cos/epe/mostra/santaell.htm> . Acesso em: 10 jun. 2005.

_____. **A assinatura das coisas**: Peirce e a Literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

SANTOS, Magnolia Rejane Andrade dos. **Leitura de Poéticas Visuais: gênese, transformações e criação**. São Paulo, 1996.p. Tese (Doutorado), COS-PUC/SP.

SILVA, L. C. Lourenço da. O papel do hipertexto na literatura digital brasileira. In: I Encontro Nacional Sobre Hipertexto: desafios lingüísticos, literários e pedagógicos, 2005. Recife. Anais... Recife: UFPE, 2005. CD-ROM.

TAVARES, Mônica Baptista. Diferenças do criar com o uso das novas tecnologias. In: MACHADO, A (org). **O indivíduo e as mídias**. Rio de Janeiro: Diadorim, 1996. p. 288-298.

TOSIN, Giuliano. **Aspectos do Panorama Contemporâneo da Poesia Experimental**: Tecnologia, Significação, Hipermídia, Interatividade e Autoria. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 28, 2005. Rio de Janeiro. Anais... São Paulo: Intercom, 2005. CD-ROM.

WANDELLI, Raquel. **Leituras do hipertexto**: viagem ao Dicionário Kazar. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Florianópolis: UFSC, 2003.

Sites visitados:

<http://www.desvirtual.com>

<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/index.shl>

<http://www.bibvirt.futuro.usp.br/>

<http://alecrim.inf.ufsc.br/bdnupill/>

<http://promo.net/pg/>

<http://www.uff.br/mestcii/denis5.htm>

<http://www.eca.usp.br/alunos/posgrad/denise/poema.htm>

<http://www.avbl.com.br/website/>

<http://paginas.terra.com.br/arte/PopBox/kamiquase/home.htm>

<http://www.imediata.com/BVP/>

http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/artigos_visualidade1.htm

http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/poesia_visual.html

<http://www.ociocriativo.com.br/poesiadigital/mostra/catalogo.htm>

http://www.artewebbrasil.com.br/marcelo/poesia_visual.htm

<http://www.poemavisual.com.br/html/pv.php>

<http://www.blocosonline.com.br/literatura/poesia/pvvnvi/pv000000.htm>

<http://www.artbr.com.br/casa/>

<http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT1169237-1661-4,00.html>

<http://www.recombo.art.br/>

<http://www.recombo.art.br/utopiaquara/index.html>
<http://www.potatoland.org/>
<http://www.overmundo.com.br/>
<http://cetic.ufp.pt/>
<http://hypermedia.univ-paris8.fr/Groupe/biblio.html#sites>
<http://cetic.ufp.pt/sintext.htm>
<http://www.pedrobarbosa.net/SINTEXT-pagpessoal/SINTEXT.HTM>
<http://www.pedrobarbosa.net/alletsator-web/alletsator-web-molduraf.htm>
<http://www.pedrobarbosa.net/>
<http://www.arnaldoantunes.com.br/>
<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/home.htm>
<http://www2.uol.com.br/haroldodecampos/>
<http://www.avelinodearaujo.hpg.ig.com.br/>
<http://netart.incubadora.fapesp.br/portal/Members/gbeiguelman>
<http://www.facom.ufba.br/dama/index/htm>
<http://www.sobresites.com/literatura>
<http://www.releituras.com.br>
<http://www.tanto.com.br>
<http://sitesuol.com.br/fredb/braga.html>
<http://www.algumapoesia.com.br>
<http://dudu.oliva.blog.uol.com.br>
<http://ideiaselivros.zip.net>
<http://clevanepessoa.net/blog.php>
<http://www.itarare.com.br/silas.htm>
http://www.palavrarte.com/Poemas_Poetas/poempoe_poebrasl2.htm
<http://www.grupos.com.br>
<http://www.cultvox.com.br>
<http://www.erratica.com.br>
<http://acd.ufrj.br/confrariadovento/numero9/index.htm>
<http://www.corsario.art.br>
<http://www.cronopios.com.br/site/default.asp>
<http://www.revistaetcetera.com.br>
<http://www.bestiario.com.br>
<http://www.brasileirapreta.blogspot.com>

<http://www.carmencarmen.blogger.com.br>

<http://biblioteca.folha.com.br/1/29/2000051801.html>

<http://www.itaucultural.org.br/>

http://www.geocities.com/ail_br/amyseenabime.html