

texto digital

Sumário

- 05** ***Identificando texturas em Defoe, Rowling e Shakespeare através de ferramentas computacionais***
Sergio Nunes Melo
- 20** ***Informática e literatura: revelando identidades textuais***
Tania M. G. Shepherd
- 28** ***Do dedo ao dígito: em torno da poesia na era do virtual***
Fernando Fábio Fiorense Furtado
- 41** ***Polifonia de discursos: análise computacional de um corpus literário***
Sonia Zyngier
- 56** ***Informática e ensino da literatura na UFRGS***
Gilda Neves da Silva Bittencourt
- 63** ***Pedagogia Fahrenheit***
Gustavo Bernardo
- 73** ***Condições de contorno e embates da assim chamada poesia digital***
Alckmar Luiz dos Santos
- 80** ***Autoria, leitura e bibliotecas no mundo digital***
José Luís Jobim
- 91** ***Técnica e valor do texto literário na era digital***
Alamir Aquino Corrêa
- 98** ***Quando a técnica se faz texto ou a literatura na superfície das redes***
Ana Cláudia Viegas
- 108** ***O lugar onde a estrutura se descontrola***
Rogério Lima
- 124** ***Jornalismo, literatura e novas tecnologias***
Héris Arnt Telles Ferreira

Identificando texturas em Defoe, Rowling e Shakespeare através de ferramentas computacionais

Sergio Nunes Melo

“O mais difícil, mesmo, é a arte de desler.”

Mário Quintana

Esta comunicação visa expor em que medida o software WordSmith Tools (Scott, 1996) tem servido a meu trabalho de investigação literária. Entendendo que todas as escolhas devam corresponder a motivações fundamentadas, desenvolvo esta introdução a partir da pergunta: Por que a literatura deve recorrer à informática?

No que tange à análise literária, é meu credo que a abordagem de um texto deva ser primordialmente nutrida pelo próprio texto em questão. Esta afirmação poderia facilmente ser interpretada como reivindicadora de uma objetividade inequívoca inerente à mensagem. Tal objetividade excluiria a participação de um sujeito que interage com a obra, atribuindo-lhe significado. Por isso, é necessário que esta comunicação elucide aquilo que entendo por uma abordagem nutrida pelo próprio texto.

Para explicitar a questão, recorro ao moto da Fenomenologia, isto é, à expressão “ir às coisas nelas mesmas” ou “voltar-se às coisas nelas mesmas”, que vem sendo empregada desde Husserl como um ponto de partida ou uma força matriz por todos os filósofos que se inserem nessa vertente filosófica. O próprio Husserl afirma:

Começamos, portanto, cada qual por si e em si, com a decisão de pôr fora de vigência todas as ciências que nos são previamente dadas. O objectivo perseguido por Descartes, da fundamentação absoluta das ciências não o deixamos fugir, mas, antes de mais, não se deve sequer pressupor como asserção prévia a sua possibilidade. Contentamo-nos com a nossa inserção no agir das ciências e com tirar daí o ideal da cientificidade como aquilo a que a ciência aspira. Segundo o seu intuito, nada deve valer como realmente científico que não seja fundamentado mediante plena evidência, isto é, que não tenha de se legitimar pelo retorno às próprias coisas ou estados de coisas numa experiência e evidência originárias. Assim guiados, tomamos como princípio, enquanto filósofos principiantes, só julgar em evidência e examinar criticamente a própria evidência, e isto, claro está, também com evidência. Tendo, de início, posto as ciências fora de vigência, encontramos-nos então na vida pré-científica, e aqui também não faltam evidências, imediatas e mediatas. É isto, e nada mais, que temos à partida. (Husserl, 1992: 12-13)

Husserl explica, portanto, que se trata de partir de uma experiência (sujeito) e de uma evidência (objeto) originárias. Com essa proposta, Husserl procurava

pensar a filosofia como uma ciência das essências. Cabe, portanto, ao pensador afastar as mediações e ir direto às coisas nelas mesmas. Entretanto, cabe agir assim sem se esquecer que há um sujeito que percebe e constitui a realidade. Mas como isto se aplica à literatura? Quem trabalhou a questão da abordagem fenomenológica da obra literária foi o filósofo Roman Ingarden (1930).

De acordo com Ingarden (op. cit.: 363-404), um texto literário é uma *obra da imaginação* e, como tal, só existe na medida em que pode ser presentificado pelo que o autor denomina de uma *concretização* (uma leitura). Isto implica que, se um texto (objeto) é acessado por um leitor (sujeito), o número de *concretizações* poderia ser tão amplo quanto o número de leitores. Nesse caso, a subjetividade prevaleceria na medida em que haveria um *objeto puramente intencional*, termo empregado por Ingarden para descrever a impossibilidade de um objeto completamente subjetivo. Essa abordagem seria tão ingênua quanto considerar um objeto do ponto de vista de uma *objetividade real*, um termo usado pelo autor para se referir à impossibilidade de uma objetividade completamente subjetiva.

Para resolver essa aporia, Ingarden propõe a *leitura intersubjetiva* do texto. O autor afirma que, embora o processo de interpretação do leitor inclua circunstâncias culturais, sociais e psicológicas intrínsecas, o texto possui *essencialidades ideais* (critérios verificáveis) sem os quais seria impossível entendê-lo, do mesmo modo como seria impossível para dois sujeitos “alcançarem um entendimento lingüístico autêntico”. (op. cit.: 399)

É exatamente na busca de critérios verificáveis que minha pesquisa tem se valido de ferramentas computacionais. Recorrendo a um conceito da Lingüística de Corpus, a saber, o de frequência de palavras, tenho me utilizado do software Wordsmith Tools para investigar a textura¹ das obras por mim analisadas. Para que se possa submeter um texto a uma listagem de palavras através desse software, é necessário que se tenha disponível uma versão digitalizada do texto em questão.

Certamente, essa metodologia pode ser proibitiva se pensarmos em textos que não são do domínio público ou se quisermos analisar textos em língua portuguesa, ainda não encontráveis com tanta frequência na internet. Entretanto, para um vasto número de clássicos, a operação demora alguns minutos. Se a mesma operação fosse feita manualmente, poderia levar dias e até meses para que se contasse um único item lexical. A eficácia do Wordsmith Tools diz respeito tanto à rapidez com que se pode obter a contagem de palavras quanto à precisão da ferramenta, que dispensa revisões. Tendo justificado o emprego de ferramentas computacionais em meu método de análise literária, agora cabe-me ilustrar como tenho desenvolvido essa abordagem.

2. Em comum a Defoe, Rowling e Shakespeare: um caminho para o texto

Nesta seção da comunicação, exporei uma evolução de meu trabalho de análise literária que contou o auxílio de listagem de palavras através do Wordsmith Tools. Começo por uma questão pertinente a uma monografia escrita em um de meus cursos de Mestrado em Literaturas de Língua Inglesa.

2.1. Literatura e alteridade através da palavra canibal em *Robinson Crusoe*

Ao me empenhar numa investigação² que tencionava sugerir como o canibalismo foi utilizado na retórica colonialista do séc. XVIII para legitimar a superioridade do conquistador europeu sobre os povos conquistados (Arens, 1998), lancei mão de uma versão digitalizada de *Robinson Crusoe*, de Defoe, disponível no projeto Gutenberg, um site de credibilidade inquestionável. Tinha, portanto, à minha disposição, um texto tão correto quanto uma edição de um bom livro pode ser.

Visto que, nessa pesquisa, eu já tinha em mente um item lexical a ser investigado, submeti o texto digitalizado de *Robinson Crusoe* a uma contagem do termo *canibal*. Constatei que o item lexical em investigação ocorria 12 vezes no romance. Observei também que a palavra aparece como substantivo e adjetivo em várias combinações. Além disso, pude observar que a primeira ocorrência do termo *canibal* se dá num ponto em que 36% do texto já tinha sido lido. Concluí que esse fato poderia indicar que Crusoe, o próprio narrador, se refere estrategicamente ao termo *canibal* pela primeira vez num ponto do romance em que a complicação do enredo ainda está sendo elaborada. Em outras palavras, nesse ponto da narrativa, Crusoe ainda não atingiu a ilha onde deverá viver por um período considerável de sua vida e onde deverá confrontar-se com *canibais* pela primeira vez. Também é relevante observar que a última aparição da palavra *canibal* ocorre quando há apenas 20 % de texto para ser lido. Isso indica que o termo *canibal* não é utilizado no desfecho do romance, quando Crusoe é finalmente resgatado. Portanto, pode-se concluir que o termo *canibal* está primordialmente associado ao clímax da aventura. Em outras palavras, se trata realmente de um fio crucial da trama, que está relacionado a conflito.

Do mesmo modo, é digno de nota que as duas primeiras ocorrências do item lexical em estudo aparecem justapostas à expressão comedor(es) de gente. Esse fato me sugeriu um aparente esforço por parte do escritor em explicar para o leitor o que o termo significa.

A primeira ocorrência aparece no capítulo intitulado *I travel quite across the island (Viajo bastante pela ilha)*. A segunda ocorrência aparece no capítulo intitulado *I am very seldom idle (Quase nunca estou desocupado)*. As duas passagens podem ser lidas nos seguintes trechos:

I should certainly, one time or other, see some vessel pass or repass one way or other; but if not, then it was the savage coast between the Spanish country and Brazil, which are indeed the worst of savages; for they are cannibals or man-eaters and fail not to murder and devour all the human bodies that fall into their hands. (Robinson Crusoe: 105-106)

Eu deveria certamente, vez por outra, ver alguma embarcação ir ou vir, de um jeito ou de outro, mas senão, era na costa selvagem entre o país espanhol e o Brasil, em que estão, na verdade, os piores selvagens; pois eles são

canibais ou comedores de gente e não hesitam em matar e devorar todos os corpos humanos que caem em suas mãos. (Robinson Cruse: minha tradução)

I should run a hazard more than a thousand to one of being killed and perhaps of being eaten; for I had heard that the people of the Caribbean coasts were cannibals, or man-eaters, and I knew by the latitude that I could not be far off from that shore. (Robinson Crusoe:120)

Eu deveria correr o risco numa proporção de mais de mil contra um de ser morto e, talvez, comido; pois tenho ouvido falar que as pessoas das costas caribenhas são canibais, ou comedores de gente, e eu sabia pela latitude que eu poderia não estar muito longe daquele litoral. (Robinson Crusoe: minha tradução)

Taticamente, Defoe parece ter pretendido não deixar dúvida quanto ao significado do item lexical em questão. Minha interpretação se baseia também no fato que as dez próximas ocorrências da palavra *canibal* no romance suprimem o aposto, ou seja, suprimem qualquer explicação para o item lexical em estudo.

Visto que o objetivo desta comunicação é fazer um mapeamento de como tenho me servido de ferramentas computacionais para analisar textos literários, passo agora a outro estágio de meu trabalho com o software Wordsmith Tools. Essa ferramenta foi amplamente utilizada em minha dissertação de Mestrado intitulada *A Stylistic Study of Strategies of Suspense Construction: The Case of the Harry Potter Series (Um Estudo Estilístico de Estratégias de Construção de Suspense: O Caso da Série Harry Potter)*, sob orientação da Profa. Dra. Tania Shepherd.

2. 2. Encontrando estratégias de suspense na série *Harry Potter*

Empenhado em identificar e descrever algumas estratégias de suspense utilizadas na série *Harry Potter*, de J. K. Rowling, a fim de elaborar minha dissertação de mestrado, também recorri a listagens de palavras feitas pelo Wordsmith Tools. Embora a série de J. K. Rowling esteja longe da possibilidade de cair no domínio público, os textos da série circulam na internet por variadas razões. Entretanto, pelo fato de estarem disponíveis em um site oficial, como o Projeto Gutenberg, por exemplo, devem ser corrigidos para que o software possa fornecer as listas com precisão. Será necessário explicar agora como cheguei às listas de palavras que revelaram estratégias de suspense nessa série de literatura infantil.

Para chegar às palavras com as quais trabalhei na série *Harry Potter*, recorri ao primeiro capítulo de *Harry Potter and the Philosopher's Stone (Harry Potter e a Pedra Filosofal)*, daqui em diante HPI), em que, logo de início, a normalidade da família Dursley é salientada: “Mr. and Mrs. Dursley, of number four, Privet Drive, were perfectly normal, thank you very much.” (HPI: 1) “o Sr. e a Sra. Dursley, da rua Privet, número 4, eram perfeitamente normais, muito obrigado.” (minha tradução). O casal, portanto, vive numa casa normal, numa rua normal, levando uma vida normal.

Entretanto, essa normalidade existe porque eles pertencem a uma sociedade de pessoas desinteressantes, que, como tais, não podem conviver com o mundo da magia e da feitiçaria. Concentrando-se nos Durley, o narrador gradualmente revela esse fato aos leitores da série. Taticamente, o narrador começa a construir a existência de um mundo paralelo através dos olhos de um casal comum, que sabe da existência do mundo mágico, mas que o abomina, assim como abomina a idéia de ser identificado com esse mundo: “The Dursleys had everything they wanted, but they also had a secret, and their greatest fear was that somebody would discover it.” (HPI: 1) “Os Durley tinham tudo o que eles queriam, mas eles também tinham um segredo, e o maior medo deles era que alguém o descobrisse.” (minha tradução)

Assim sendo, no começo da série, os Durley funcionam como uma referência para os leitores da série na medida em que eles sabem da existência do mundo ao qual serão apresentados em breve, mas não sabem detalhes a respeito desse mundo. Além disso, a atitude dos Durley em relação à existência de um mundo com o qual eles inevitavelmente têm contato diz respeito a *segredo* e a seu correlato, isto é, *descoberta*: duas palavras-chave na experiência de suspense. O *segredo* implica que algo pode ser *descoberto*.

Portanto, as palavras *segredo* e *descoberta* sugerem a utilização de *catáfora*, ou *antecipação*, isto é, “uma referência textual que aponta para informações subseqüentes no texto” (Wulf, 1996: 2). Devido ao curso habitual que uma narrativa de suspense deve seguir, é importante que o leitor fique curioso quanto ao que permanece acobertado e que, mais adiante, experimente uma sensação de preenchimento advinda da resolução.

Conseqüentemente, o principal interesse do começo do primeiro capítulo de HPI, isto é, do primeiro tomo da série HP, parece ser o estabelecimento de uma convenção. Essa convenção consiste em um pacto entre o narrador e os leitores da série HP. Esse pacto é o de que a suscitação de expectativa permeará a narrativa. O narrador afirma que:

“When Mr. and Mrs. Dursley woke up on the dull, gray Tuesday our story starts, there was nothing about the cloudy sky outside to suggest that strange and mysterious things would soon be happening all over the country.” (HPI: 2)

“Quando o Sr.e a Sra. Dursley acordaram naquela terça-feira cinzenta e tediosa em nossa história começa, não havia nada sobre o céu nublado lá fora para sugerir que coisas estranhas e misteriosas logo estariam acontecendo no país todo.” (minha tradução)

Então, a irritação dos Durley com relação à estranheza do mundo dos magos e feiticeiros pode ser vista como uma metáfora para a força motriz que mantém os leitores virando as páginas de HP. Na ficção permeada pelo suspense, supõe-se que os leitores são cativados pela vontade de descobrir o que vem depois. Entretanto, uma narrativa necessita muito mais do que uma seqüência cuidadosamente contada de eventos. O pacto estabelecido entre texto e leitores é taticamente nutrido por padrões que, por sua vez,

devem corresponder ao interesse que originariamente levou os leitores à seleção daquele gênero específico. Do mesmo modo como um gênero particular lança mão de uma série de eventos coesos, ele não pode abrir mão de uma variedade de palavras inter-relacionadas.

Concentrando-me nos itens lexicais salientados na introdução de *Harry Potter and the Philosopher's Stone* (*Harry Potter e a Pedra Filosofal* - daqui em diante, HPI), nomeadamente *mystery*, *secret*, *strange* e *discovery*, a seguinte contagem da frequência das palavras relevantes foi extraída dos quatro livros da série através do Wordsmith Tools. O algarismo dentro de cada um dos espaços representa o número de vezes que cada uma das palavras apareceu em cada livro e na série como um todo.

Tabela: Um demonstrativo da frequência de campos semânticos destacados nos quatro primeiros tomos da série Harry Potter

| Lexical item | HPI | HPII | HPIII | HPIV | Total |
|--------------|-----|------|-------|------|-------|
| Mystery | 8 | 6 | 10 | 23 | 47 |
| Secret | 18 | 58 | 24 | 27 | 127 |
| Strange | 37 | 22 | 20 | 44 | 123 |
| Discovery | 6 | 7 | 3 | 15 | 31 |

Podemos concluir que, na série HP, eventos, personagens e coisas são descritos como *strange*, *mysterious*, etc. Somando a esse total as ocorrências do item lexical *hide* (não mostrado na tabela acima), visto que ele pertence ao mesmo campo semântico de *secret* e *mysterious*, pode-se dizer que a série é permeada pelo *leitmotif* de suspense.

Uma vez esclarecido meu procedimento em relação à escolha das palavras listadas com auxílio da ferramenta computacional Wordsmith Tools, passo à explicação de como esses dados me serviram em minha análise de estratégias textuais de construção de suspense.

2.2.1. Estranheza: manipulando a focalização

Começarei enfocando o campo semântico de *strange* visto que este item constitui o ponto de partida de onde o suspense pode ser construído. O estranhamento é um signo de que um objeto de percepção não foi identificado com precisão ou com clarificação de escopos - o que, na narrativa de suspense, via de regra, não é suprido inicialmente. Considerando-se que o campo semântico de *strange* ocorre com um considerável número de sinônimos diferentes em HPI, incluí tanto os sinônimos mais frequentes, tais como *curious*, quanto os menos frequentes, como *weird* e *funny*.

De posse dessas evidências, pude sugerir que o narrador de HPI manipula a focalização³ as diferentes percepções de estranheza em HPI. Quero dizer que o narrador tira proveito em sinalizar para os leitores de HPI que o background

dessa história abarca eventos que permanecem sem explicação e que reclamam ser reconhecidos e explicados para que o equilíbrio possa ser restaurado no final.

Nesta comunicação, à guisa de ilustração, me referirei somente a um exemplo extraído do primeiro tomo da série HPI. O exemplo de *strangeness* a que vou me referir está relacionado aos Dursley. Existe uma razão precisa para essa escolha, ou seja, no início da história, os Dursley podem ser vistos como funcionalmente análogos aos leitores da série. A analogia entre os Dursley e os leitores da série se deve ao fato que o conhecimento do mundo da magia daqueles é uma *tabula rasa*, em comum com os leitores. A diferença entre os Dursley e os leitores é que aqueles fazem questão de não obterem nenhuma informação com o excêntrico mundo dos Potter, enquanto os leitores estão ávidos para desvendarem tudo o que puderem sobre esse mundo. Os Dursleys fazem descobertas involuntárias sobre o mundo da magia, funcionando, assim, como focalizadores através dos quais os leitores de HPI são apresentados à história.

No capítulo 1 de HPI, há evidências de que a percepção de Mr. Dursley da regularidade de seu mundo bem estabelecido está sendo definitivamente contestada: “It was on the corner of the street that he noticed the first sign of something peculiar – a cat reading a map.” (HPI: 2) (Foi na esquina da rua que ele notou o primeiro sinal de alguma coisa peculiar – um gato lendo um mapa.) Como a palavra *peculiar* é um sinônimo de *strange*, esta unidade mínima, que pode ser vista como um signo de interrupção de equilíbrio, é um elemento dado na narrativa. Além disso, os leitores da série HP se tornam, desse modo, familiarizados com o fato de que os gatos podem ler no mundo da feitiçaria. Cumpre notar que o primeiro sinônimo de *strange* usado por Mr. Dursley é *peculiar*, uma escolha de palavra que é modulada de acordo com uma reação ainda discreta de sua parte, na medida em que essa ainda não é a mais chocante das experiências inusitadas que ele está por vivenciar.

De fato, a percepção de Mr. Dursley de *strangeness* cresce em intensidade conforme ele vai ponderando sobre a seqüência de eventos matinais:

As he sat in the usual morning traffic jam, he couldn't help noticing that there seemed to be a lot of strangely dressed people about. People in cloaks. Mr. Dursley couldn't bear people who dressed in funny clothes! He supposed this was some stupid new fashion. He drummed his fingers on the steering wheel and his eyes fell on a huddle of these weirdos standing quite close by. (HPI: 3)

Conforme ele permanecia em meio ao costumeiro engarrafamento daquela manhã, ele não conseguia deixar de observar que parecia haver um monte de gente estranhamente vestida por toda a parte. Pessoas com becas. O Sr. Dursley não podia tolerar pessoas que se vestiam com roupas engraçadas! Supôs que fosse uma nova moda imbecil. Tamborilava seus dedos no volante, e seus olhos se fixaram num bando de esquisitões que estavam bem próximos dele. (minha tradução)

Um crescimento de intensidade na percepção de *strangeness* de Mr. Dursley está marcada, na passagem acima, pelo uso de dois sinônimos do item lexical em questão. O primeiro, o advérbio *strangely*, é mais óbvio do que o uso do sinônimo

peculiar na passagem acima. Além disso, o uso do substantivo *weirdos* definitivamente tem uma conotação negativa. Na medida em que a percepção de preconceito e envolvimento com o desastre no mundo da feitiçaria aumenta, os leitores de HP adquirem mais informações importantes para a leitura da série. Os leitores de HPI aprendem que o mundo da feitiçaria tem suas próprias idiossincrasias e que o contato dos Dursley com esse mundo gerará conflito. A estratégia aqui é incitar curiosidade em relação a: a) a forma que o mundo da feitiçaria pode ter, b) até que ponto o conflito entre os Dursley e esse mundo particular pode ser ampliado e c) por que os eventos habituais em questão estão acontecendo.

Tendo ilustrado brevemente como os itens pertencentes ao campo semântico de *strangeness* contribuíram para que eu identificasse e descrevesse uma das estratégias de suspense utilizadas por J. K. Rowling em HPI, passo ao item lexical relativo o mistério.

2. 2. 2. *Mystery*: materializando a ocultação em *Harry Potter and the Chamber of Secrets*

A razão da escolha do campo semântico de *mystery* é que a palavra *to hide* é um verbo de ação, que implica que os personagens da história devem desempenhar ações de modo que o mistério possa se desenvolver. Na série HP, os personagens escondem objetos e/ou outros personagens e/ou eles mesmos com muita frequência. Nas histórias em que estabelecem uma ambientação de expectativa, a ocultação deve existir para que uma investigação e uma descoberta possam acontecer. Uma das estratégias de *Harry Potter and the Chamber of Secrets* (*Harry Potter e a Câmara dos Segredos*, daqui em diante HPII) consiste em constantemente salientar que alguma coisa está escondida. A propósito, o próprio título sugere que um compartimento concreto em que objetos estão ocultados.

Levando-se em consideração que um título pode ser pensado como um abstract⁴, o título de HPII é uma mensagem clara de um romance de suspense na medida em que *Harry Potter and the Chamber of Secrets* (minha ênfase) assinala para a audiência que a leitura em que eles estão se engajando pertence a um gênero que está fundamentado em recursos *catafóricos*. Ainda que os leitores não dominem os conceitos de categorias narrativas, eles sabem que estão prestes a experimentar suspense. Está implícito que os segredos são uma garantia dessa experiência, de modo que a narrativa se desenvolverá gradualmente afim de que os leitores possam seguir rumo à revelação dos segredos. O caminho para a revelação dos segredos é o que suscita suspense.

Assim sendo, em HPII, o título antecipa que a ambientação (orientação) contém segredo. Em outras palavras, há um lugar específico em que a chave para um mistério está escondida. O que está escondido foi posto fora do campo de visão e, portanto, não está disponível à cognição. Na verdade, muito pouco é sabido sobre a Câmara de Segredos até que Hermione pressione o Professor Binns, insistindo numa explicação para aquilo que ele afirma ser uma lenda. De todo modo, as primeiras informações (pistas) somente emergem quando 44 %

da narrativa já se desenvolveu. A passagem em questão se dá quase no meio do livro, quando o enredo já está consideravelmente complexo: os leitores do romance já sabem, por exemplo, sobre o misterioso diário, sobre uma voz que só Harry escuta, sobre a perseguição histórica de um grupo preconceituoso aos ‘sangue de lama’ (feiticeiros que não descendem de famílias mágicas), sobre as petrificações inexplicáveis de seres vivos em Hogwarts, bem como sobre a morte de um ex-aluno cuja história pode lançar alguma luz sobre o mistério.

Além da expectativa que os próprios eventos do enredo suscitam, o Professor Binns, docente da cadeira de História da Mágica, fica relutante em abordar um tópico que ele considera “such a very *sensational*, even *ludicrous* tale –” (HP2: 149) (“uma lenda tão sensacional e ridícula” – minha tradução). Em outras palavras, a revelação do Professor Binns não é dada prontamente, mas é retardada, suscitando suspense. Entretanto, de repente, o Professor Binns “is completely thrown by such an unusual interest” (HP2: 150) (“se deixa levar completamente por um interesse tão incomum” – minha tradução), e relata que a Câmara dos Segredos data do início de Hogwarts, isto é, cerca de mil anos antes do presente da narrativa. Além disso, ele afirma:

“Reliable historical sources tell us this much”, he said. “But these honest facts have been obscured by the fanciful legend of the Chamber of Secrets. The story goes that Slytherin had built a hidden chamber in the castle, of which the other founders knew nothing.” (HP2: 150-151)

“Fontes históricas confiáveis nos dizem esse tanto”, ele disse. “Mas esses fatos honestos foram obscurecidos pela lenda fantasiosa da Câmara dos Segredos. A história diz que Slytherin tinha construído uma câmara escondida no castelo, da qual os outros fundadores nada sabiam. (minha tradução)

O relato do Professor Binns contém duas palavras do campo semântico de to hide. O primeiro é o termo obscurecido, que está relacionado à verdade concernente à Câmara dos Segredos. Na qualidade de historiador, o Professor Binns deixa implícito que a História pode ser obscurecida pela lenda. Em outras palavras, ele declara que a questão deve ser posta entre parênteses e questionada. Portanto, o efeito que o relato do Professor Binns pode ter sobre os leitores da série é ainda duvidoso. Em todo o caso, o relato do Professor incita *anticipação* e suscita mais suspense na medida em que sugere que há, de fato, uma câmara escondida no castelo. Na verdade, a lenda se tornará concreta mais adiante na história, conforme é prometido no título.

A estratégia para criar suspense nessa passagem consiste em usar uma voz com credibilidade, nomeadamente a de um cientista, um professor de História, que funciona como um agente que confunde a narrativa. Afinal, pode-se considerar que tudo aquilo de que se ouve falar estar escondido pode realmente não existir. Mais adiante, uma outra passagem na história retoma o fio da incerteza sobre a existência da Câmara dos Segredos:

“But to Harry’s disappointment, Riddle led him not into a hidden passageway or a secret tunnel but to the very dungeon in which Harry had prepared potions with Snape.” (HPII: 245)
 “Mas, para a decepção de Harry, Riddle não o levou a uma passagem secreta ou a um túnel escondido, mas ao calabouço no qual Harry tinha preparado poções com Snape.” (minha tradução)

Desse modo, num ponto da narrativa em que 72% da história já foi contada, uma decepção é sentida pelo protagonista. O recurso da *catáfora* adia um pouco a resolução, e é ainda mais significativo se for relacionado ao capítulo introdutório de HPII, no qual Harry sente saudades de “the castle, with its secret passageways.” (HPII: 3) (“do castelo com suas passagens secretas” – minha tradução) A expectativa de Harry pode ser vista como análoga àquela dos leitores de HPII. De fato, através frustração de uma expectativa, o narrador esconde a resolução dos leitores do romance. Tendo ilustrado como o item lexical mistério e seu respectivo campo semântico iluminaram a identificação de estratégias de suspense na série HP, passo à terceira e última palavra explorada nesta comunicação, a saber: *find*.

2. 2. 3. *Find*: criando pontos de fuga⁵ in *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban (Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban)*

O verbo to *find* implica uma relação entre um sujeito e um objeto que é a da indisponibilidade do objeto. Sem um movimento do sujeito em direção ao objeto, nada pode ser achado. O problema de uma narrativa de suspense é como cobrir a distância entre a indisponibilidade e a disponibilidade. A distância coberta pelo narrador é necessariamente a de estimular o desejo de uma resolução, o desejo de achar.

A tática da narrativa que emprega o campo semântico de *find* em HPIII consiste em sugerir possibilidades implícitas, criando expectativas à medida que a história se desenvolve. Uma das passagens que emprega essa estratégia dá a entender que essas possibilidades são:

When he’d finished, Ron looked thunderstruck, and Hermione had her hands over her mouth. She finally lowered them to say, ‘Sirius Black escaped to come after you? Oh, Harry... you’ll have to be really, really careful. Don’t go looking for trouble, Harry...’

‘I don’t go looking for trouble,’ said Harry nettled. ‘Trouble usually finds me.’ (HPIII: 60)

Quando ele tinha terminado, Ron olhou fulminado, e Hermione tinha suas mãos sobre sua boca. Ela finalmente abaixou-as para dizer, ‘Sirius Black escapou para vir atrás de você? Oh, Harry... você vai ter que ser realmente, realmente cuidadoso. Não saia procurando problemas, Harry...’

‘Eu não procuro problemas, disse Harry exasperado. ‘O problema geralmente *me* encontra. (minha tradução)

Problema é o nome genérico para essas possibilidades. Visto que problema é parte da caracterização do personagem, pode-se dizer que problema também pode ser visto como parte da história com um todo. Vale a pena notar que Ron olha fulminado e Hermione põe as mãos sobre a boca, reações que ampliam o horror relacionado ao problema em questão. Harry, Hermione e Ron sabem – ou pensam que sabem – quais são as intenções de Sirius Black. Visto que Sirius vive escondido, o que causa espanto é o que é desconhecido. O que quer que seja que deverá achar Harry causa espanto porque age subreptícia e imprevisivelmente. Em outras palavras, o narrador cria suspense deixando o ‘como o problema vai achar Harry’ a cargo da imaginação dos leitores da série HP. Uma vez mais, chamo atenção para o fato que, mesmo que os leitores não tracem destinos onde as situações que estão lendo possam desembocar⁶, eles tendem a relacionar essa passagem a eventos prévios que funcionam como uma referência para o que possa vir a acontecer. Essa referência, já estabelecida nas mentes dos leitores, corresponde aos pontos de fuga em que apóia-se a experiência de suspense nesse caso.

Assim sendo, os *pontos de fuga* derivados de um encontro futuro entre Harry e Sirius Black – encontro esse que, de qualquer modo, poderia ser um evento tenso – são intensificados pela inquietude de Harry. O herói não é passivo em relação ao problema assim como ele quer fazer Hermione e Ron – e conseqüentemente os leitores – acreditarem. Ao contrário, ele freqüentemente se expõe e não recua nem desiste diante de situações perigosas, as quais poderiam suscitar outros tantos *pontos de fuga*. Mesmo que tenhamos em mente leitores absolutamente céticos sobre a possibilidade de Harry fracassar, ainda permanece a questão: “Como ele irá superar essa situação de risco?”

Tendo feito um breve mapeamento de minha investigação sobre estratégias textuais para suscitação de suspense a partir de itens lexicais, me remeto à continuidade de minha pesquisa.

2. 2. 4. Investigando estratégias que suscitem otimismo nas comédias de Shakespeare com final feliz

Uma linha de pesquisa pode desenvolver-se através de uma nova investigação do mesmo objeto de estudo, isto é, olha-se o objeto a partir de uma outra perspectiva. Pode-se também conservar a mesma perspectiva para outros objetos. Ainda num outro modo, pode-se desenvolver uma linha de pesquisa através do aprofundamento de uma metodologia. Nesse caso, nem a perspectiva nem o objeto permanecem, pois, esses serão necessariamente inauditos e decorrentes de um outro direcionamento da investigação.

Enveredando pela terceira possibilidade, decidi desenvolver meu projeto de doutorado concentrando-me mais uma vez na investigação de estratégias textuais a partir de itens lexicais. O objeto de estudo passa a ser, agora, o conjunto das comédias de Shakespeare com final feliz, que, a meu ver, suscitam otimismo nos leitores. Minha investigação, num estado incipiente de projeto, parte do

desfecho de uma das comédias em questão, a saber: *Twelfth Night* (Noite de Reis). Mais precisamente, parte do último verso de toda a obra.

Se, em Robinson Crusoe, parti de uma palavra que correspondia a um conceito a ser explorado e, se, em Rowling, parti de um padrão estabelecido na introdução do primeiro tomo da série, em Shakespeare, parto do desfecho de uma das obras em estudo. Como sugeri em minha dissertação de Mestrado, toda textura se calca em padrões. É necessário, portanto, confiar nas evidências.

A fala de onde começo a puxar o fio de minha próxima pesquisa diz: “And we’ll strive to please you every day.” (*Twelfth Night*: V, i) (“E vamos nos esforçar para agradá-los todos os dias.” (minha tradução). Esta declaração do Clown - personagem que, por si só, é um intermediário entre personagem e ator, isto é, um mediador entre o mundo da ficção e o mundo da realidade – pode ser vista como um comentário metalingüístico do próprio autor, que sabia bem quão impiedoso seu público poderia ser caso se desagradasse de alguma de suas peças.

Ao submeter uma versão digitalizada da comédia em questão à listagem de palavras através do Wordsmith Tools, me deparo com o fato que 24 ocorrências do lema *please* em toda a obra. Pode-se dizer que seja uma frequência alta já que Shakespeare utiliza um vocabulário vastíssimo. Visto que ainda não me detive em analisar cada uma dessas ocorrências, me limito, por enquanto, a dizer que o radical tem destaque na textura da obra.

No que diz respeito à listagem de palavras de alta frequência, despontam o substantivo *love*, com 81 ocorrências, e o adjetivo *good*, com 80 ocorrências. Assim sendo, pode-se inferir que a obra em questão está quantitativamente marcada por itens lexicais que predispõem a uma atmosfera de positividade. Embora intua algumas das estratégias para suscitar otimismo em Shakespeare, ainda não me detive em analisá-las. Por isso, no que concerne a essa pesquisa, esta comunicação cumpre seu papel ao mostrar um esboço de um trabalho em progresso em sua fase seminal, de plantar sementes.

3. Comentários finais

A propósito de sementes, essas pertencem a um ciclo de vida em que parte do vegetal maduro se desprende para gerar um novo broto. No que diz respeito à minha linha de pesquisa, a identificação de itens lexicais associados a estratégias textuais têm valido para que este pesquisador desenvolva suas contribuições originais ao mundo acadêmico sem perder de vista que o discurso produzido tenha sempre existido potencialmente nos textos investigados. No momento em que um sujeito, com experiência própria e irrepetível, se volta para os textos com a intenção de ir às coisas nelas mesmas, dá-se a produção de um discurso inevitavelmente derivado de um mundo de circunstâncias temporais.

Por isso, como afirma o poeta Mário Quintana, o mais difícil é a arte de desler (1973: 30). Retornar a unidades mínimas de um texto para conhecê-lo bem pode ser uma estratégia válida numa época em que camadas de interpretações se sobrepõem à leitura, fazendo com que o perigo da intoxicação

seja iminente. Utilizar um programa de computador capaz de reduzir um texto a sua composição mais básica possível, isto é, a sua materialidade mais essencial, pode ser um modo de adentrar uma análise, que não é absolutamente uma fria operação de reconhecimento anatômico com fim em si mesmo.

O computador, como seu nome deixa transparecer na língua francesa, existe para nos ajudar a ordenar dados verificáveis. O equipamento eletrônico não pensa nem é capaz de alçar os vôos da interpretação. Entretanto, pode facilitar nossa tarefa de articular o pensamento, que, “periodicamente transforma-se e somente assim permanece”, (Heidegger, 1979:301) para que possamos corresponder àquilo que precisa ser pensado. Um software, como a pena, o pergaminho, o papel ou a prensa, é somente uma extensão das mãos. Não cabe aqui inferir que seja melhor do que outras tecnologias. Cabe, porém, lembrar que a informática é uma tecnologia que pertence a nosso tempo e aderir a ela significa conviver sem pré-noções com a contemporaneidade.

Notas:

¹ O termo textura está sendo empregado aqui tanto como uma metáfora para o texto que é tecido quanto como uma denominação utilizada por Halliday e Hasan (1994) para se referirem à coesão textual. Cumpre notar que os músicos freqüentemente usam o sinônimo de textura, isto é, tessitura, para se referirem a padrões de altura (notas) em uma composição. A propósito, nas partituras, que correspondem aos textos da linguagem musical, também é possível observar uma coesão da composição. Embora os textos não possuam uma codificação explicitada por uma clave ou uma armadura de tom, conforme as partituras musicais, eles apresentam uma relação implícita de organização.

² A monografia intitulada “Children’s Literature and Ideology in Robinson Crusoe: The Construction of the Other from the Perspective of an Imperialist” está disponível na íntegra no periódico *Open to Discussion*, no seguinte endereço eletrônico: <http://www2.uerj.br/~letras/Pg-publicacao-Open-7.htm>

³ Baseada em Genette (1972), Rimmon-Kennan (1983) denomina focalização a mediação entre o narrador e o foco em questão em diferentes pontos da narrativa. O conceito de focalização implica que um agente da narrativa não constitui necessariamente a perspectiva com a qual a narrativa é contada. O narrador pode decidir contar o que os diferentes personagens vêem. Assim sendo, o narrador pode recorrer a um número de focalizações tão extenso quanto o número de personagens que houver na história.

⁴ Genette (1988), Pratt (1977) ressaltaram a importância e o papel de títulos, subtítulo, manchetes e pré-discursos no preenchimento da função de prover expectativas por parte do leitor quando esse está lidando com textos escritos. Pratt (1977:60-61), por exemplo, enfatiza a importância dos títulos tanto nos capítulos quanto nos romances pois ele sustenta que eles são um correlato literário do conceito laboviano de abstract nas narrativas orais. Para Pratt, os títulos funcionam como um pequeno resumo da questão da história e

precedem o que Labov chamou de orientação. Além disso, Pratt considera que esses marcadores escritos têm a mesma função que um ‘convite’ para que os leitores se comprometam em aceitar o papel de audiência da narrativa.

⁵ Formulando as regras da perspectiva linear em seu tratado *Sobre a Pintura* (1435), Alberti recorreu ao tabuleiro de xadrez para demonstrar como linhas paralelas convergentes (ortogonais) representam raios visuais que conectam os olhos do espectador a um lugar à distância. Esse lugar, ao qual todos os raios convergem, é conhecido como “ponto de fuga” e está posicionado diretamente em oposição ao ponto de vista do espectador. Esse ponto de vista passou a significar que o artista poderia agora controlar e focar o modo no qual o espectador olhava para a ilustração. Usei o conceito de Alberti de “ponto de fugas” – no plural – como uma metáfora para sugerir que, por meio da sugestão de uma multiplicidade de resoluções, o narrador controla o modo pelo qual os leitores recebem a narrativa, na medida em que eles podem também tentar adivinhar como os vários problemas serão resolvidos.

⁶ Tan e Diteweg (1996: 26-38) fizeram uma experiência empírica com uma significativa quantidade de leitores e concluíram que, em sua grande maioria, os leitores não criam possibilidades de resolução para os problemas em desenvolvimento.

Referências bibliográficas:

- ARENS, William. “Rethinking anthropophagy”. em *Cannibalism and the Colonial World*. Editado por Francis Barker, Peter Hulme, and Margaret Iversen. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. London: Signet Classics - Penguin Books Ltd, 1998.
- GENETTE, Gerard. “Structure and Functions of the Title in Literature”. *Critical Inquiry*. vol 14. Summer, 1988.
- HALLIDAY, MAK & HASAN, Ruqaiya. *Cohesion in English*. London: Longman, 13th edition, 1994.
- HEIDEGGER, Martin. In Civita, Victor (ed.) “Meu Caminho Para a Fenomenologia”, in *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. pp. 295-302.
- HUSSERL, Edmund. *Conferências de Paris*, trad. António Fidalgo e Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1992.
- INGARDEN, Roman. *A Obra de Arte Literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, segunda edição, sem data.
- LABOV, William e WALETSKY, Joshua. (1967) ‘Narrative analysis: oral versions of personal experience’. In Helm, J. (ed.) *Essays on the verbal and visual arts*. Seattle and London: University of Washington Press. pp. 12-44.
- QUINTANA, Mário. *Do Caderno H*. Porto Alegre: Editora Globo, 1973.
- RIMMON-KENNAN, Shlomith. *Narrative fiction: contemporary poetics*. London: Routledge, 1983.
- ROWLING, Joanna Katleen, *Harry Potter and the Sorcerer’s Stone*. New York: Scholastic Press, 1998.

_____, *Harry Potter and the Chamber of Secrets*. New York: Scholastic Press, 1999.

_____, *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*. London: Bloomsbury, 1999.

_____, *Harry Potter and the Goblet of Fire*. London: Bloomsbury, 2000.

SHAKESPEARE, William. *Twelfth Night*. Editado por George Lyman Kittredge. TAN, Ed and DITEWEG Gijsbert. "Suspense, Predictive Inference, and Emotion in Film Viewing Pleasure". In Peter Vorderer, Hans J. Wulff, and Mike Friedrichsen (editores). *Suspense: Conceptualizations, Analyses, and Empirical Explorations*. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum, 1996. pp. 37-50.

Wulff, Hans Jürgen. Suspense and the Influence of Cataphora in Viewers' Expectations in *Suspense: Conceptualizations, Analyses, and Empirical Explorations*. In P. Vorderer, H. J. Wulff, and M. Friedrichsen (editores.) Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum, 1996. pp.1-18.

*Sergio Nunes Melo é Mestre em Literaturas de Língua Inglesa , pela UERJ,
e Professor Auxiliar de Literatura Inglesa, da UFF.*

Informática e literatura: revelando identidades textuais

Tania M. G. Shepherd

Situando o computador na análise textual

Sem querer reduzir os avanços na área computador-texto a uma mera listagem, é necessário dizer que as décadas de oitenta e noventa concentraram-se em três grandes blocos de atividades no que tange aos estudos textuais auxiliados por computador. O primeiro deles enfocou os diferentes métodos de compilação de *corpora* propriamente ditos e modos de anotação (codificação, etiquetagem e segmentação). Os exemplos de pesquisa nessa área são inúmeros, mas podemos mencionar o trabalho de Douglas Biber (1989, 1990 e 1994) sobre tipologia de textos de língua inglesa, incluindo aí também o texto de ficção. O trabalho de Biber resultou em uma nova gramática da língua inglesa, a primeira a categorizar a fala e a escrita como entidades distintas, empiricamente investigadas. Desde o início da compilação desses *corpora*, inúmeros outros foram compilados já agora com anotações que permitiam a garimpagem de elementos sintáticos e discursivos (Carter e McCarthy, 1995). As anotações de *corpora*, em grande parte de natureza lingüística, ainda que laboriosas, tornavam a caracterização daquilo que se investigava muito mais rápida e quantitativamente representativa (Leech 1987, 1993). Um dos trabalhos oriundos dessa tradição é Short e Semino (no prelo) que usa a metodologia da anotação de *corpora* formados de textos em inglês de ficção e não ficção produzidos no fim do século XX, para investigar os diferentes modos de apresentação da fala e do pensamento nesses textos, configurando o que podemos chamar de um trabalho de fôlego sobre um novo ramo da investigação de *corpora* chamado estilística de corpus.

A segunda área de enfoque desses estudos consistiu nos vários modos de exploração desses *corpora* ou de arquivos textuais. Com o desenvolvimento das ferramentas computacionais para análise textual e seu lançamento no mercado para uso individual e institucional, tornou-se mais fácil garimpar textos diversos. O maior avanço nesta área foi a disponibilização dessas ferramentas na própria Internet e sua aplicação à Internet, fazendo com que essa se tornasse um *corpus* ilimitado ou como Renouf (2003) rotulou, um *corpus sans frontiers*.

A terceira área de concentração surgiu no final dos anos oitenta, quando o modo de marcação dos *corpora*, de base sintática, passou a ser preterido por outras marcações como as 'colocações', grupos de palavras ordenadas não por critérios sintáticos ou mesmo por marcações semânticas e prosódicas. Começam nessa época os questionamentos sobre o que seriam as unidades mínimas de análise com Sinclair (1996) o qual questiona a sentença e seus componentes como unidades analíticas adequadas. (cf. Berber-Sardinha: 2000)

Quanto aos estudos literários auxiliados por métodos computacionais, esses datam de pelo menos a década de quarenta. No princípio, o trabalho de compilação de concordâncias era feito manualmente. Subseqüentemente era feito com perfuração de cartões para serem lidos por máquinas separadoras e, finalmente por computadores de grande porte (*mainframe*). O auxílio do computador nesses estudos foi uma tentativa, a princípio de substituir a abordagem pessoal do crítico pelo potencial dos resultados numéricos e estatísticos, abordagem esta cercada da objetividade nem sempre bem acolhida pelas pessoas da área. Finalmente, em 1986, entretanto, faz-se uma marca referencial nos estudos literários assistidos por computador. Nesse ano começa a ser editado o periódico *Literary and Linguistic Computing*, consagrando de vez por todas a interface dessas duas áreas.

1.1. Tipos de estudo

Os estudos auxiliados por computador fazem uma importante distinção entre o que se convencionou chamar *corpus-based*, estudos que partem de modelos pré-estabelecidos baseados em corpus (Clear et al. 1996). e aqueles chamados de *corpus-driven*, estudos que partem do corpus sem modelos ou *insights* prévios, para do corpus extrair possíveis padrões de uso ou observar a ausência deles. Dentro das investigações de textos literários, Hunston (2000: 128) admite que o estudo de *corpora* digitalizados tem um lugar ambíguo já que há uma séria resistência por parte dos acadêmicos quanto à consubstanciação de suas interpretações individuais através do que chamam de evidências textuais. Entretanto, como Leech e Short (1981) já haviam apontado quando discutiam o estudo estilístico, há necessidade de algum tipo de evidência para embasar aquilo de subjetivo que o analista pode oferecer em uma análise. Mesmo que essa evidência venha através da comparação dos *corpora* literários com aqueles de uso cotidiano, como já sugerido por Louwn (1997) e Barnbrook (1998), citados por Hunston (op.cit.)

Com relação específica à pesquisa estilística de *corpora* digitalizados, formados de textos de literatura¹ as perguntas de pesquisa tendem a abordar os seguintes pontos:

- a) estilos individuais de autores
- b) estabelecimento de autoria
- c) características de uma obra individual.
- d) características de um gênero específico
- e) características de um período literário: estilística histórica

Hunston (op.cit: 42-43) sumariza bem essas múltiplas aplicações ao dizer que o computador seleciona aquilo que é mais freqüente no texto, o que forma padrões observáveis, corroborando, dessa forma, intuições nem sempre facilmente transparentes para outros que não o analista. Ao mesmo tempo, o computador também nos ajuda a observar o raro, o marginal, o atípico e o caso único. Ao se compararem dois *corpora*, mostra-se o que é característico

de cada um deles. Entretanto, apesar de tão útil essa interface computador-literatura, Hunston (op.cit: 130) menciona a dificuldade de se ter um acadêmico da área literária com a disposição e o *expertise* de automatizar seus processos de marcação textual². As razões que a autora atribui são ou porque a percepção do texto literário é que ele resiste uma segmentação ou compartimentalização ou porque as categorias analíticas para a exploração do texto literário digitalizado não são bem escolhidas *a priori*.

III. Novos modos de olhar o texto literário

Com estas restrições citadas por Hunston em mente, nesta seção descreverei dois *insights* sobre textos literários obtidos através do computador. O primeiro *insight*, mais simples, gira em torno da identificação de uma pequena mas marcante característica genérica da narrativa policial: Na análise manual das escolhas lexicais de um conto pós-moderno, do autor inglês John Fowles, conto esse pretensamente policial, Shepherd (2001) observou-uma determinada preferência por certa organização lexical que possivelmente ecoaria as histórias detetivescas tradicionais. Uma varredura dos parágrafos iniciais de tão somente um dos contos de Conan Doyle³ mostrou uma preponderância de colocações semelhantes, ou seja o uso de itens pertencentes ao campo lexical de ‘estranho’ (em língua inglesa: *odd, singular, unusual, bizarre*), bem como a presença de superlativos atrelados a estes itens lexicais, exemplificados a seguir:

a) “Now, Mr. Jabez Wilson here and to begin a narrative which promises to be *one of the most singular* which I have listened to for some time.”

b) “As far as I have heard, it is impossible for me to say whether the present case is an instance of crime or not, but the course of events is certainly *among the most singular* that I have ever listened to.”

c) “I cannot see that there is anything very funny,” cried our client, flushing up to the roots of his flaming head. “If you can do nothing better than laugh at me, I can go elsewhere.” “No, no,” cried Holmes, shoving him back into the chair from which he had half risen. “I really wouldn’t miss your case for the world. *It is most refreshingly unusual.*”

d) “As a rule”, said Holmes, “*the more bizarre a thing is the less mysterious it proves to be.* It is your commonplace, featureless crimes which are really puzzling, just as a commonplace face is the most difficult to identify. But I must be prompt over this matter.” “What are you going to do, then?” I asked.

Uma investigação mais aprofundada nos demais contos de Doyle com o auxílio do computador também revelou ser essa combinação de nuances do significado de estranho marcadas por graus comparativo e superlativo caracterizadoras de vários outros contos de Doyle. A conclusão inicial tirada foi que Fowles se utilizaria de formas consagradas do conto policial- e marcadas lexicalmente- para desconstruir a sua história de detetive. Este insight, depois aplicado a outro conto policial que deliberadamente boicota as fórmulas consagradas, *A morte e a bússola* de Jorge Luis Borges., sugere que a apropriação

dessas fórmulas, que vão muito além do empréstimo meramente temático, pode ser verificada computacionalmente. Obviamente, para uma afirmativa de mais vulto, seria necessário organizar um corpus tão somente de histórias policiais e organizar um estudo exaustivo destas marcas genéricas.

Nosso segundo comentário tem a ver com os resultados da análise assistida por computador de *O Papagaio de Flaubert*. Antes porém são necessárias algumas palavras sobre o romance, que é considerado um dos melhores produzidos por Julian Barnes, escritor inglês contemporâneo, dado a experimentações narrativas. Publicado em 1984, *O Papagaio de Flaubert* foi finalista do Booker Prize de 1984 e ganhou o aclamado Prix Medicis na França. Em comum com muitos romances rotulados de pós-modernos, ele mostra descontinuidade temporal que, segundo Lodge (1977) é a chancela desse tipo de narrativa. *O Papagaio de Flaubert* porém opera descontinuidade em múltiplos níveis, além de uma simples continuidade temporal.

O primeiro e último capítulos (1 e 15) abrem e fecham a história da busca do narrador pela identidade de um certo papagaio empalhado que serviu de modelo para o papagaio de *Un coeur simple*, um dos contos de Flaubert. Assim, o capítulo 1 termina com o narrador enumerando as várias cartas enviadas a especialistas para traçar a origem do referido papagaio:

After I got home the duplicate parrots continued to flutter in my mind: one of them amiable and straightforward, the other cocky and interrogatory. I wrote letters to various academics who might know if either had been properly authenticated... I hoped to get my replies quite soon. (F.P. p. 22).

No capítulo 15, ou treze capítulos depois do que podemos rotular de uma longa digressão, o narrador retoma e deixa sem resolução o enigma inicial da narrativa, dizendo:

“And the parrot? Well it took me almost two years to solve the Case of the Stuffed Parrot. The letters I had written after first returning to Rouen produced nothing useful; some of them weren’t even answered.” (F.P. p. 180)

Histórias com enigmas não resolvidos não são novidade. Entretanto, entre os capítulos 1 e 15 do referido romance, são justapostos, de maneira quase aleatória⁴, treze outros capítulos que deixam de lado o tema do mistério do papagaio. Cada um deles é escrito em simulacros de gêneros textuais completamente distintos. Por exemplo, o capítulo 2 pede emprestado o seu formato às cronologias. O capítulo 4 é um catálogo de nomes de animais. O capítulo 6 é um artigo de crítica literária. Há também um capítulo que se assemelha a um dicionário e outro que é um exame final sobre literatura. Além dessa organização pouco convencional, individualizada em cada um dos gêneros adotados para os capítulos, o que une os capítulos de *O Papagaio de Flaubert* não mostra as condições necessárias e suficientes que compõem o discurso narrativo, quais sejam, um mínimo de temporalidade e causalidade.

O que temos, portanto, são treze gêneros não narrativos sobre temas distintos formando o recheio de dois capítulos narrativos. Entretanto, a despeito de toda essa experimentação, o livro foi escrito, editado, impresso, vendido e premiado como um romance, um processo de produção que o torna *hiper-protegido* (Pratt, 1977) contra qualquer tentativa do leitor de tratá-lo de forma diversa.

Como para nós não deve bastar dizer que um livro é um romance para o consideramos como tal, resolvemos também embarcar numa busca de identidade para *O Papagaio de Flaubert*.

O primeiro passo da pesquisa foi digitalizar o livro, processo longo e laborioso que envolveu digitação e escaneamento – duas estratégias constantes de toda a transcrição de textos que não são originariamente concebidos em forma digital. Uma vez em formato de símbolos que poderiam ser lidos por máquina (ASCII), todas as sentenças do livro (qualquer espaço entre dois pontos finais) foram numeradas através de um programa computacional desenhado originariamente para fazer sumarização automática de textos não narrativos. O objetivo maior dessa leitura através de um computador não foi para testar o *software* com um texto tão longo quanto um romance, mas sim para poder iluminar a organização de um texto que à época foi reconhecidamente difícil de classificar e, por falta de título melhor, foi rotulado como “biografia pós-moderna” ou seja uma biografia com muitos traços não narrativos.

Sobre o programa propriamente dito, comissionado pela British Telecom à Universidade de Birmingham, Inglaterra nos anos noventa, ele tinha como objetivo original a extração automática de sumários de textos. As premissas por trás do programa eram provenientes do trabalho sobre coesão textual e padrões lexicais desenhado por Hoey (1991) segundo o qual:

- a) as frases que têm itens lexicais em comum também têm tópicos em comum.
- b) em textos não narrativos quaisquer frases que tenham um mínimo de três repetições lexicais em comum formam um elo e frases com três elos estão obviamente proximamente relacionadas.
- c) frases com três elos em qualquer parte de um mesmo texto e em qualquer distância umas das outras fazem sentido e são coerentes quando justapostas.
- d) ao serem justapostas todas as frases com três elos de um texto não narrativo, pode-se formar um sumário automático do texto em questão.

Um dos problemas analíticos do livro de Barnes consistia em como um amontoado de capítulos que poderiam ser lidos aleatoriamente poderia conter algum tipo de coesão. Uma outra pergunta era que capítulos uniam-se para permitir ao leitor um mínimo de processamento do texto. No caso específico de *O Papagaio de Flaubert* nosso objetivo era primeiro verificar se nossa intuição sobre os capítulos 1 e 15 se confirmaria, isto é se fossem realmente narrativos, não produziram nem sumário. Em contrapartida, os demais capítulos obviamente não narrativos deveriam produzir algum tipo de sumário através de elos coesivos, cuja natureza mereceria ser investigada. Em outras palavras, os capítulos narrativos, quando justapostos produziram sumários incoerentes e o oposto aconteceria com os capítulos não narrativos.

Não vamos aqui entrar nos detalhes analíticos dos elos textuais formados após a aplicação do programa⁵. O que podemos dizer, em síntese é que os elos estabelecidos por determinados capítulos formavam sumários coerentes e que pode verificar-se a densidade dessa coerência, ou seja que capítulos continham mais densidade de ligação que outros. Verificou-se também que o capítulo 1, o início do sintagma narrativo da história do papagaio de Flaubert continha elos com cada um dos demais capítulos, e pouquíssimos elos com o capítulo final. Um desses pouquíssimos elos pode ser exemplificado nas frases 140 - 3993

[140] Psittacus, ran the inscription on the end of its perch; 'Parrot borrowed by G. Flaubert from the Museum of Rouen and placed on his work-table during the writing of Un coeur simple, where it is called Loulou, the parrot of Félicité, the principal character in the tale.'

[3973] I lay in bed on my back with the lights out and thought about Flaubert's parrot: to Félicité it was a grotesque but logical version of the Holy Ghost; to me a fluttering, elusive emblem of the writer's voice.

Esses elos entre o primeiro e o ultimo capítulo, pouquíssimos em número, sugerem que a consistência coesiva entre esses dois blocos é de natureza narrativa, já que o programa não gera pares coerentes em discurso narrativo. Tal achado foi diferente nos demais capítulos não narrativos, que não só formavam elos entre si como também através do romance como um todo. O mais interessante é que, conforme descrito por Hoey (1991) há pouca probabilidade de geração de elos quando os segmentos estão separados por muito texto, o que ficou caracterizado como possível após a análise dos elos de *O Papagaio de Flaubert*⁶.

Conclusões

Com a inversão da temática do seminário neste pequeno trabalho, não foi minha proposta delinear tão somente duas das múltiplas aplicações do uso do computador na garimpagem do texto literário. O computador não fará nada, a não ser que o analista saiba fazer a ele as perguntas certas. No atual estado de conhecimento, ele poderá ser um valioso instrumento na análise da organização, do estilo, do vocabulário e conteúdo dos textos em geral e dos textos de ficção em particular, intra-texto e inter-texto, se e somente se as perguntas certas lhe forem feitas. Parafraseando Smedt (2002:92), trabalhar com representações formais ou com quantificação de problemas acadêmicos implica a geração de novos conhecimentos através de novas atitudes frente ao objeto analítico. A metáfora do garimpo por nós usada é portanto adequada. O computador é somente a bateia. O produto do garimpo somente advém quando o analista sabe como e onde garimpar. De qualquer forma, e como a presente mesa corrobora, não viemos aqui discutir os múltiplos usos da máquina, mas sim alguns novos modos de pensar o texto, novos pontos de partida para uma análise textual.

Referências bibliográficas:

- BERBER-SARDINHA, T: (2000) Lingüística de Corpus: histórico e problemática. *D.E.L.T.A.* Vol. 16, nr2, 323-367.
- BIBER, D. (1989) *A Typology of English Texts*. *Linguistics* 27:3-43.
- BIBER, D. (1990) *Methodological Issues Regarding corpus-based Analyses of Linguistic variation*. *Literary and Linguistic Computing* 5:4:257-269.
- BIBER, D., S. Conrad & R. Reppen (1994) *Corpus Linguistics: Investigating Language Structure and Use*. Cambridge: CUP.
- CARTER, R. & McCarthy, M (1997) *Exploring Spoken English*. Cambridge: CUP.
- CLEAR, J. et al. (1996) “COBUILD, The State of the Art”. *International Journal of Corpus Linguistics* 1:2:303-314.
- GRANGER, Sylviane and Stephanie Petch-Tyson, ed. (2003) *Extending the Scope of Corpus-Based Research: New Applications, New Challenges*. Rodopi.
- HOEY, M (1991) *Patterns of Lexis in Text*. Oxford: OUP.
- HUNSTON, S (2002) *Corpora in Applied Linguistics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LEECH, G (1987) “General Introduction”. In R. Garside et al. (orgs.), *The Computational Analysis of English - a corpus-based approach*. Longman: London. pp. 1-15.
- LEECH, G (1993) “Corpus Annotation Schemes”. *Literary and Linguistic Computing* 8:4: 276-281.
- LODGE, D (1977) *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature*. London: Edward Arnold.
- PRATT, M.L. (1977) *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington: Indiana University Press
- QUIRK, R. (1992) On corpus principles and design. In J Svartvik (org.) *Directions in Corpus Linguistics*. Proceedings of Nobel Symposium 82. Stockholm, 4-8 August 1991. Mouton de Gruyter, Berlin. pp. 457- 469.
- RENOUF, A (2003) Webcorp: the internet as corpora. In Granger, Sylviane and Stephanie Petch-Tyson (orgs). *Extending the Scope of Corpus-Based Research: New Applications, New Challenges*. Rodopi.
- SEMINO, E & Short, M (no prelo) *Corpus Stylistics. Advances in Corpus Linguistics*. London:Routledge
- SINCLAIR, J (1996) The Search for Units of Meaning. *Textus*. Vol 9:75-105.
- SINCLAIR, J (ed.) (1987) *Looking Up: An Account of the Cobuild Project in Lexical Computing*. Collins, London.
- SHEPHERD, T.M.G. (1997) “Towards a description of atypical narratives: a study of the underlying organization of Flaubert’s parrot”. *Language and Discourse*. Vol 5. pp 71-97.
- SMEDT, K (2002) “Some Reflections on Studies in Humanities Computing”. *Literary and Linguistic Computing*, vol 17, n 1, pp. 89-101
- SVARTVIK, J. (1992) Corpus linguistics comes of age. In J Svartvik (ed) *Directions in Corpus Linguistics*. Proceedings of Nobel Symposium 82. Stockholm, 4-8 August 1991. Mouton de Gruyter, Berlin. pp. 7-13.

ZYNGIER, S & Shepherd, T. M G (2003) “What is literature, really: a corpus-driven study of students’ statements”. *Style*, vol 37, n 1, Spring 2003. pp 15-27.

Notas:

¹ Há também o que se convencionou chamar de estilística forense.

² Uma exceção aqui é o trabalho de David Myal, da Universidade de Alberta, cujo trabalho computadorizado sobre os românticos da literatura inglesa foi apresentado na UERJ/UFF em 2001 e agora faz parte de um Cd-rom.

³ O conto em questão é *The Red-Headed League* (1891) e as ‘concordâncias’ listadas foram obtidas *online* através de comandos dados ao arquivo de contos de autoria de Conan Doyle no site <http://www.sherlockian.net/canon/index.html>.

⁴ O termo aleatório aqui é usado propositalmente. Com exceção do capítulo que é um simulacro de uma prova para ver se o leitor apreendeu os conceitos passados no livro, a ordem de leitura dos capítulos é irrelevante.

⁵ Essa análise é parte de minha pesquisa de doutorado intitulada *A computational analysis of repeated elements in fringe narratives*, submetida à Universidade de Birmingham em 1993 e publicada em Shepherd (1997)

⁶ Tal *insight* permitiu que se olhasse, em pesquisas posteriores, a natureza de elos na linguagem jornalística entre periódicos publicados com muito espaço de tempo e entre periódicos distintos. Este foi um passo positivo numa possível identificação de marcas de intertextualidade.

Tania M G Shepherd é PhD pela Birmingham University, Inglaterra. Professora-adjunta na UERJ em língua inglesa e linguística e pesquisadora UERJ/Faperj (2002-2005) com projeto sobre análise textual e computação.

Do dedo ao dígito: em torno da poesia na era do virtual

Fernando Fábio Fiorense Furtado

Desde 1987, quando iniciei as pesquisas que resultariam na dissertação de mestrado intitulada “Ossário de mitos: a comunicação poética entre o símbolo e o simulacro”, até o texto que aqui se anuncia como esforço de síntese, não fiz senão mapear as marcações fluidas, os acordos incertos e as rubricas tênues que dominam os discursos acerca das relações entre poesia e máquina na cena tecnológica. Mesmo a minha produção poética não esteve infensa à vizinhança das questões relativas à leitura e à escrita de textos literários na era do virtual, de forma que inauguro esta reflexão acolhendo como epígrafe deslocada um breve excerto do poema “Caderneta de campo”, extraído de meu livro *Corpo portátil*:

abrir um livro é ampliar a noite
em que um professor de literatura
persegue pequenas verdades policiais
seqüestra-se ao espelho ao sentido
mesmo porque é ele o assassino
mas não o autor dos falsos indícios

(FURTADO, 2002:95)

E estes “falsos indícios” acionam um ensaio – no sentido teatral do termo – em que a fala treme entre o *eu civil* e o *eu da escrita*. Trata-se de engendrar um texto híbrido, não imune a erratas, emendas, grifos e outros desvios, no qual se realiza a colagem de discursos de vária extração. Trata-se de um monólogo que se pretende diálogo na medida em que opera na zona de fronteira entre o autor e o leitor, na medida em que não se pretende pessoal e intransferível, pois urdido no deslize de muitas vozes, no acolhimento do silêncio, na afirmação de lacunas e margens – como uma apóstrofe, como um apelo que seduza outras mãos leitoras para refazer a trama que no texto se faz e se desfaz. Trata-se, por fim, de uma recolha fragmentária, embora não aleatória, uma vez que os excertos aqui coligidos não apenas derivam da mesma mão indestra, mas também, por tangência ou contaminação, participam do mesmo espanto de quando, diante do espelho, se descobre o que nos ultrapassa.

Escrito para a leitura – e, portanto, pouco afeito à publicidade oral –, este inventário de possíveis abordagens da literatura na cena do vigor planetário da tecnologia poderia ser dito pela tensão entre os enfoques, as épocas e as referências a partir das quais foram elaborados. Sem olvidar o ardor do balanço que enseja a visitação de textos escritos ao longo de mais de 15 anos, pretendo que a manobra da colagem possa preencher lacunas e corrigir falhas, carregando de verticais o sentido horizontal que a linha da prosa traça. Desde a abordagem das relações inamistosas entre a empresa criadora e a sociedade de consumo – marco

inaugural de minhas pesquisas – até as reflexões acerca do não-livro mallarmaico, este texto abrevia um arco temporal feito de muitas mortes e passagens.

As mortes da arte

O assédio da arte pela loquacidade dos *mass media* e pela lógica instrumental das ciências matemáticas nos remete ao processo de transição da utopia de uma cultura artístico-literária para o projeto industrial de uma civilização tecnológica, a partir do qual, de acordo com Gianni Vattimo em *La fine della modernità*, o conceito hegeliano de morte da arte se revelou profético.

Como muitos outros conceitos hegelianos, também aquele da morte da arte se revelou profético no que se refere aos desenvolvimentos efetivamente verificados na sociedade industrial avançada, senão no sentido que tinha em Hegel, mas antes, como constantemente ensinou Adorno, num sentido estranhamente pervertido. Não é porventura verdadeiro que a universalização do domínio da informação pode ser interpretada como uma realização pervertida do triunfo do espírito absoluto? (VATTIMO, 1987 : 59)

Não se trata de considerar a esfera dos meios de comunicação de massa como o espírito absoluto hegeliano, “talvez seja uma caricatura”, mas de situar a morte da arte como um acontecimento que constitui a constelação histórico-ontológica em que nos movemos e, portanto, nos destina e faz questão. “Esta constelação é um entrelaçamento de acontecimentos histórico-culturais e de palavras que lhe pertencem, os descrevem e co-determinam” (VATTIMO, 1987:60). Neste sentido, Vattimo propõe três aspectos para a morte da arte.

Em primeiro lugar, a morte da arte “como profecia-utopia de uma sociedade em que a arte já não existe como fenômeno específico, abolida e hegelianamente superada numa estetização geral da existência” (VATTIMO, 1987 : 60). Trata-se não apenas de uma utopia teórica, mas da prática artístico-literária que, a partir das vanguardas históricas dos primórdios do século XX, propugna pela explosão da estética para fora das fronteiras institucionais fixadas pela tradição. No entanto, poderíamos objetar que o signo crítico e revolucionário que norteou a negação da arte e da linguagem verbal pelas vanguardas históricas acabou se transformando, em suas manifestações epigônicas, na doutrina do funcionalismo e no postulado estilístico da forma racional.

A morte da arte como anúncio do advento de uma outra dimensão, capaz de fundar uma ordem baseada na racionalidade técnico-científica, na democracia e na libertação do homem das tarefas mais árduas da sobrevivência, resultou não apenas na glorificação das funções demiúrgicas e messiânicas da máquina e na elevação do objeto técnico à condição de objeto artístico. As formas epigônicas das vanguardas anunciam o advento de um modelo organizativo baseado em princípios formais, abstratos, mecanicistas e matemáticos, ao qual devem-se adaptar tanto o corpo humano e a imaginação quanto o pensamento e as relações sociais.

Por outro lado, como a assinalar a perversão do projeto utópico de explosão do estético proposto pelas vanguardas, devemos considerar o impacto da tecnologia, o segundo aspecto da morte da arte:

A saída da arte dos seus limites institucionais não aparece, exclusivamente, nem sequer principalmente, ligada, nesta perspectiva, à utopia da reintegração, metafísica ou revolucionária, da existência; mas ao advento de novas tecnologias que, de fato, permitem e determinam uma forma de generalização da esteticidade. (VATTIMO, 1987:62)

Neste sentido, na tentativa de construir uma teoria crítica das vanguardas históricas e atuais, Eduardo SUBIRATS (1986) refere-se à subordinação de todas as manifestações da existência humana ao modelo funcional da economia racionalizada. Trata-se de constituir uma linguagem estilística congruente com a racionalidade técnico-científica e integrada às exigências da produção, ou seja, privilegiar aquelas formas de conhecimento de base lógica que encontram validade e justificativa na autonomia e no absoluto. Ao ser transformado em doutrina, o funcionalismo tende a abolir as diferenças entre objeto estético e objeto técnico através da sujeição do primeiro ao postulado estilístico de uma forma racional.

As mudanças que a experiência estética sofre diante da reprodutibilidade técnica da obra de arte representam “a passagem do significado utópico-revolucionário da morte da arte ao seu significado tecnológico, que se converte numa teoria da cultura de massa” (VATTIMO, 1987 : 63). Assim, a morte da arte não deve ser entendida apenas como a possibilidade de reintegração revolucionária da existência, mas também os *mass media*, em consonância com o processo de estetização geral da vida, participam da constelação histórico-ontológica em que nos movemos na medida em que assumiram na vida de cada um uma relevância que não encontra parâmetros em qualquer período histórico. Neste ponto, conforme adverte Vattimo, “identificar a esfera dos *media* com o estético pode suscitar algumas objeções” (VATTIMO, 1987 : 63), mas se considerarmos que, além de distribuir informações, cultura e entretenimento (sempre de acordo com critérios gerais de “beleza”, atração formal dos produtos), os meios de comunicação “produzem consenso, instauração e intensificação de uma linguagem social comum” (VATTIMO, 1987 : 63), a identificação entre os *media* e o estético não se torna tão difícil.

Em resumo, podemos afirmar que os dois primeiros significados da morte da arte – utópico-revolucionário e tecnológico – encerram dois sentidos. No primeiro caso, o fim da arte representa a reconciliação entre a esfera estética e o resto da experiência, preservando-se o sentido forte e utópico de uma existência resgatada e reintegrada. Por outro lado, ao considerarmos a distribuição de produtos estéticos pelos *mass media* como estratégia de organização do consenso, a noção de morte da arte revela o seu sentido débil e real: a generalização da esteticidade como extensão do domínio dos meios de comunicação de massa.

No entanto, não se pode olvidar a intenção de determinadas correntes da arte contemporânea de, consoante os princípios das vanguardas históricas, renunciar ao esteticismo que as formas epigônicas freqüentemente determinaram como meta da atividade artística. Neste sentido, enquanto reação à extensão do domínio dos *media* através da generalização da esteticidade, Vattimo esclarece o terceiro aspecto da morte da arte:

À morte da arte por obra dos *mass media*, os artistas responderam freqüentemente com um comportamento que se coloca sob a categoria da morte enquanto aparece como uma espécie de suicídio de protesto: contra o *Kitsche* e a cultura de massa manipulada, a estetização a nível baixo, débil, da existência, a arte autêntica freqüentemente se refugiou em posições programaticamente aporéticas, renegando qualquer elemento de fruição imediata das obras – o seu aspecto “gastronômico” –, recusando a comunicação, escolhendo o puro e simples silêncio. (VATTIMO, 1987:64)

No ensaio “A estética do silêncio”, Susan Sontag assinala que a morte da arte como silêncio, já presente em diversas correntes das vanguardas históricas, revela o profundo e frustrante conflito que se instala na empresa criadora, determinando o questionamento dos procedimentos e do próprio direito de existir da arte. Na medida em que as vanguardas propugnaram pelo “mito do caráter absoluto da atividade do artista”, cada obra tornou-se um paradigma, suporte de um modelo racionalizável, para o qual confluíam valores estranhos aos estéticos. A atividade artística tornou-se, então, o *locus* adequado à “representação dos dramas formais que assediam a consciência” (SONTAG, 1987:11).

A literatura no inferno das imagens

No âmbito da literatura, a crise da representação se exacerba com o efeito nivelador do meio técnico, por meio do qual as obras tendem à indiferença, a estereótipos formais ou temáticos. A substituição do suporte simbólico pelo suporte técnico, operada pela comunicação de massa, subentende a afirmação de um princípio de reprodutibilidade radical, dissuasiva e subliminar, de forma que a obra literária converte-se em objeto de consumo. E, como qualquer objeto inserido no ciclo inelutável de produção e consumo, sujeita-se ao movimento da cultura contemporânea, cujo desenvolvimento se dá em torno da reciclagem, incluindo a obsolescência programada e as oscilações da moda, o retorno do mesmo ao mesmo – Narciso condenado ao consumo de espelhos.

Convertida em combinatória lúdico-técnica por força da lógica do modelo simulado, a obra literária não escapa ao que Baudrillard denomina “semiurgia da arte contemporânea” (BAUDRILLARD, 1981a:109-21), ou seja, o advento do valor-signo como mais-valia que se acrescenta à obra como garantia de autenticidade: a assinatura. Quando a sofisticação das técnicas de reprodução dessacraliza e ameaça a obra singular com o fantasma de seu duplo – a falsificação –, a assinatura assume o valor mítico de “legenda” (BAUDRILLARD, 1981a:112).

Assim, ao escritor se impõe o modelo da produção em série, da qual o termo final já não é a representação de um mundo, mas o próprio sujeito criador que, por estar sempre ausente, deve “produzir, infatigavelmente, a prova de si próprio” (BAUDRILLARD, 1981a:113). A produção de tal prova implica condenar o escritor ao estilo e à assinatura, elementos que atestam a autenticidade do autor consigo mesmo e a obra como objeto deste sujeito. “Atualmente, só o artista se pode copiar a si próprio. Em certo sentido, *ele está condenado a fazê-lo* e a assumir, se for lógico, o caráter serial da criação” (BAUDRILLARD, 1981a : 115).

Seja através da tautologia formal do *roman-feuilleton* novecentista nos *best-sellers* ou da reciclagem dos elementos experimentais das vanguardas históricas com a supressão do signo crítico, a tendência à serialidade na produção literária contemporânea encontra sua gênese nos primórdios das técnicas de reprodução, conforme podemos inferir das palavras de Paul Virilio em *Guerra e cinema*:

Desde a Renascença, quando a invenção da imprensa desencadeia na Europa a revolução da leitura silenciosa, a paramnésia da narrativa onírica, freqüentemente religiosa..., não mais passa pela reunião e pela troca da palavra, mas pela produção industrial, pela standardização. Depois de algumas décadas, milhões de livros seriam editados, prefaciando a futura difusão da fotografia, do cinema e, hoje em dia, da eletrônica. (...) Existem numerosas afinidades entre o instante da escrita e o instantâneo fotográfico, cada um se inscreve menos no tempo que passa do que no tempo de exposição. Com a impressão, já se estabelece uma nova interface técnica em que o meio de comunicação retém o imediato e desacelera-o para fixá-lo em um tempo de exposição que escapa à duração diária e ao calendário social, aprofundando a separação entre o instrumento de transmissão e nossa capacidade de assumir a existência presente. (VIRILIO, 1993a : 66-7)

A possibilidade de conversão da obra literária em meio de massa anuncia a sua submissão ao código e à obrigação de significar, à dimensão serial e à redundância, à substituição da fruição pelo fascínio e do estético pelo extático. Consoante o pensamento de Virilio, a crise da representação guarda profundas relações com a produção industrial de velocidade. Neste sentido, já em *Velocidade e política*, o autor francês recorre a uma assertiva de Joseph Paul Goebbels – “A propaganda deve ser feita diretamente pela palavra e pela imagem, não pelo escrito” – para analisar o papel desempenhado pela velocidade na instauração da “ditadura do movimento” pelas revoluções modernas. E a conversão das massas em produtoras de velocidade exige métodos que privilegiam estímulos grosseiros e repertório signico reduzido, com preponderância dos meios icônicos em detrimento dos simbólicos, pois “o tempo de leitura implica o de reflexão, uma desaceleração que destrói a eficiência dinâmica da massa” (VIRILIO, 1996:21).

Mesmo considerando que “toda sociedade é fundada numa relação de velocidade” (VIRILIO, 1984 : 49), não se pode olvidar que a “lógica da corrida”

das revoluções modernas, ainda empenhadas no assalto do espaço territorial, será transfigurada pelo evolucionismo tecnológico ocidental, pelo progresso dromológico, de forma que a velocidade começa a se desterritorializar, afirmando-se como idéia pura e sem conteúdo. Substituindo a velocidade metabólica, a velocidade tecnológica se converte em valor supremo, tornando necessário o investimento contínuo nas próteses de deslocamento e nas máquinas de visão. A energia cinética de corpos automotivos cada vez mais sofisticados e, principalmente, a transferência do olhar por meio dos dispositivos eletrônicos anunciam o abandono da terra e seus obstáculos em nome de uma contração do mundo que suprime todas as distâncias.

A proximidade do mundo será tal que a “automobilidade” não será mais necessária. (...) Quando a mobilidade física igualar as performances da mobilidade eletrônica, estaremos diante de uma inaudita situação de permutabilidade de lugares. Com efeito, este é o projeto atual. (...) Tecnologia é o que permite essa ubiqüidade, e agora podemos começar a pensar nisso. Proximidade, interface única entre todos os corpos, todos os lugares, todos os pontos do mundo – essa é a tendência. E eu levo essa tendência aos extremos. Não se trata de ficção científica. (VIRILIO, 1984 : 64)

A ficção científica anuncia-se como princípio de realidade. Somos, a um só tempo, os objetos e os donatários do olho ubiqüitário do Big Brother de *1984* (George Orwell, 1949). A tecnologia é um enigma que nos desafia e, como o computador HAL 9000 de *2001: uma odisséia no espaço* (*2001: a space odyssey*, 1968), de Stanley Kubrick, parece ocultar o plano de vôo do Ocidente. E, se ainda não realizamos as viagens imaginadas por H. G. Wells em *The time machine* (1895), a instantaneidade da ação à distância, o *continuum* de imagens em tempo real, já nos permitem suprimir a geografia e as distâncias de tempo. “O espaço não está mais na geografia – mas na eletrônica. A unidade está nos terminais” (VIRILIO, 1984 : 109). A produção industrial da velocidade acaba por determinar o desaparecimento da localização estratégica, constituindo-se o não-lugar, o inferno das imagens que estão presentes apenas porque desaparecem rapidamente.

Neste sentido, as imagens fáticas dos meios audiovisuais ilustram as considerações de Baudrillard acerca da simulação como “segundo batismo das coisas”, como produção de realidade, como fim da cena da representação para que se instaure um estado de semiurgia generalizada. Se “simular é fingir ter aquilo que não se tem” (BAUDRILLARD, 1981b : 12), resta-nos questionar o papel das máquinas de visão na elisão do real, pois que, por meio da decomposição e da fragmentação deste, as imagens técnicas empenham-se na geração de um real sem origem nem realidade. Num contexto de visibilidade e transparência absoluta, a specularidade da representação ameaça dissolver-se, uma vez que, como simulacro de simulação, a imagem de alta definição absorve o real e o assume, fazendo coincidir em si a realidade e a sua representação.

A produção industrial de velocidade encontra nas telecomunicações à distância os materiais de transferência adequados à constituição de uma nova lógica da imagem, que remete a uma visão resultante da própria velocidade. A profusão de imagens de alta resolução instaura um não-lugar. Na verdade, como fenômenos da velocidade, as tecnologias de transporte e de comunicação realizam a “cine-sensação do mundo” propugnada pelo cineasta soviético Dziga Vertov, mas num sentido pervertido que determina o domínio do atual pelo virtual, da cena pela obscenidade, da coisa pela imagem, da representação pela apresentação instantânea, do espaço real pelo tempo real. Por meio dos vetores da velocidade cinemática, instaura-se a visibilidade total e a transparência absoluta, subvertendo a própria noção de realidade, principalmente no que concerne ao espaço, enfim convertido em circuito fechado.

Se o espaço é aquilo que impede que tudo esteja no mesmo lugar, este confinamento brusco faz com que tudo, absolutamente tudo retorne a este “lugar”, a esta localização sem localização... o esgotamento do relevo natural e das distâncias de tempo achata toda localização e posição. Assim como os acontecimentos retransmitidos ao vivo, os locais tornam-se intercambiáveis à vontade.

A instantaneidade da ubiqüidade resulta na atopia de uma interface única. Depois das distâncias de espaço e de tempo, a *distância-velocidade* abole a noção de dimensão física. (VIRILIO, 1993b : 13).

Tal atopia implica no esquecimento do mundo “exterior”, na aniquilação dos lugares e da aparência, de modo a engendrar um universo audiovisual e tele-topológico, uma realidade sensível co-produzida com base na excessiva exatidão na definição da forma-imagem. Para se tornar representação da velocidade, o mundo é investido de imagens instáveis, fulgurações ininterruptas, cujas referências estão em vias de desaparecimento. O olho ubiqüitário das telas-teia não mais participa do sentido de redução característico de toda representação: “... aqui a redução é recusada, a recepção coletiva simultânea é a de um olho ubiqüitário capaz de ver tudo ao mesmo tempo” (VIRILIO, 1993b : 55).

A desrealização das formas de representação, o excesso de visibilidade e de transparência, a inelutável conversão da imaginação em imagens, a crise das dimensões e das referências participam de uma constelação de fenômenos histórico-ontológicos que questionam e destinam a literatura no inferno das imagens numéricas. Uma vez mais o número assombra a palavra com as perspectivas de um efeito de real que suplanta a realidade, da mesma forma que privilegia a informação mediatizada em detrimento da informação dos sentidos. Por que a literatura onde a velocidade ilumina até mesmo o não-visto do universo? Onde a literatura quando o fenômeno de aceleração abole nosso conhecimento das distâncias e das referências? Quando a literatura na imediatez do tempo real das transmissões diretas à distância?

Os transtornos que afetam os modos habituais de representação se tornam ainda mais agudos quando a velocidade, a instantaneidade e a simultaneidade de um tempo real desvelam uma transferência desconhecida do olhar, cujo foco converte o próprio real em território ex-ótico. Caberá à literatura empenhar-se na preservação incerta da nossa capacidade de dizer, descrever e inscrever o real? A consciência de seu ser-linguagem será suficiente para resistir à voracidade do virtual? Do autoquestionamento que a crise da linguagem implica poderão advir as forças necessárias para enfrentar o enigma das novas tecnologias e o desaparecimento do real?

O *Agón* de Mársias

Quando a morte faz questão, a vida esplende acima de premissas políticas, econômicas e tecnológicas, readquire sua dimensão poética, dialoga com os acontecimentos do mundo, emite símbolos e, até mesmo, ressuscita um outro morto de Apolo, a luz e o metro da mídia. Refiro-me a Mársias. Entre a tagarelice dos *mass media* e a hipertrofia sintática da linguagem lógica, Mársias acolhe o silêncio como procura da palavra, como vizinhança das coisas, como abertura da realidade. Face à linguagem tornada ossário de falas, signo de nenhum, Babel sitiada por monoglotas, o silêncio de Mársias implica a decisão empenhativa de desafiar as potências de Apolo e penetrar o abismo entre o verbo e o número. O seu assassinio começa a ser engendrado, com a cumplicidade das Musas, a partir do repúdio à palavra, do afastamento de diversos campos da realidade e da ação do espaço de manifestação verbal.

A decisão de Mársias de existir na ponte entre o silêncio e a fala desvela os modos como, na lírica contemporânea, se dá o enfrentamento da linguagem sem pausas ou interstícios, submetida pelas províncias do número à inércia e à dissipação do sentido. Pois quando a linguagem emerge do vigor do silêncio, emerge para nos abrir a realidade, nos destinar à procura e nos propor a convivência. O silêncio de Mársias nega a poesia como *fim*, ainda que para tanto o poeta seja tentado a romper o diálogo com o público, instaurando uma fala enigmática e obscura que, ao mesmo tempo, dificulta o acesso e fascina o leitor. Porque mesmo quando o silêncio exista como suicídio ou renúncia, como loucura ou penalidade imposta pela sociedade, a obra continua a emitir símbolos que acionam o leitor e exigem uma resposta, pois a sua própria existência é a negação de toda e qualquer neutralidade da palavra.

Ao predomínio do cheio, do excesso, do obscuro, Mársias contrapõe o vazio, a escassez, o obscuro. *Abyssus abyssum invocat*. Diante da exaustão dos recursos verbais, da sujeição dos signos a um código comum e do colapso da palavra dialógica, o poeta é acossado pela possibilidade de criar sua própria linguagem, uma linguagem na desmedida do real. Neste contexto de brutalização e desvalorização da linguagem verbal definido pela inflação signica dos *mass media* e demais discursos do *cogito* cartesiano, o poeta participa do embate entre a lira de Apolo e a flauta de Mársias, metáfora que inaugura e

determina a disponibilidade da lírica contemporânea de encarnar o perigo, a singularidade e a solidão de quem fala e ouve.

O canto de Mársias representa o empenho do homem em fazer sentido, descobrindo na linguagem o espaço de jogo e festa onde seja possível restaurar a relação recíproca e originária entre o falar e o ouvir. Apenas neste sentido podemos compreender a intenção de Mársias ao aceitar o desafio e o risco do jogo com Apolo, ao se entregar à festa das Musas. Pois assim, neste *agón* afirma o sentido do *communicare* como diálogo, como troca simbólica, como operação de dádiva e contra-dádiva. A dispersão do corpo e do canto de Mársias implica não apenas as possibilidades de, no vigor da ausência e do silêncio, reconduzir a linguagem à sua originariedade simbólica, mas de acolher os *disjecta membra* como signos em devir, a arder como presença absoluta na obra que criamos e que nos cria, como afirmação absoluta do poeta tornado Babel pela liberdade que constitui o sentido do homem.

Sob o signo de Mallarmé

Pensar os encontros e desencontros entre poesia e máquina está a exigir algo mais que a reedição da mecanolatria entre utópica e escatológica da lírica moderna, algo mais que os nobres e nostálgicos caprichos bibliográficos de Adorno, algo mais que o fascínio infantil pela multiplicidade dos recursos eletrônicos de pós-produção poética, algo mais que a simulação do *spleen* baudelaireano diante das potencialidades da infografia, muitas vezes indiciado pelo olhar *blasé* dirigido às tecnologias digitais. Pensar a poesia no trânsito entre as cenas finisseculares da modernidade e do contemporâneo enseja, antes de tudo, a desconstrução dos discursos teóricos e das práticas líricas ora fundados no apelo apocalíptico do verbo aossado pelas potências da *imagerie* desenfreada, ora seduzidos pela profusão de trucagens e efeitos especiais que mudam a palavra em mera e transitiva atração midiática, em curiosidade verbivocovisual.

Na passagem da tipografia à infografia, na metamorfose do dedo em dígito, o espectro de Mallarmé assombra os debates acerca das relações entre poesia e tecnologia, na medida em que as experiências de *Un coup des dés* e de *Le livre* transtornam a substância-livro e mobilizam o desvio de suas formas e funções – desvio este que, apenas ao habitarmos o coração desta máquina, se desvela. Trata-se, pois, de compreender o **não-livro** mallarmaico como prenúncio dos funcionamentos e modos livrescos obliterados por restrições de várias ordens. Eis as operações de Mallarmé “para alimentar o forno da Grande Obra” (MALLARMÉ, 1991 : 14): trabalhar dentro da própria máquina-livro, questionar o enigma da técnica tipográfica, deslocar-se para tarefas não-realizáveis pelos dispositivos maquínicos, desvelar a dimensão imaginária e a margem de indeterminação que toda máquina dissimula, utilizar o princípio gerador da técnica em relação ao real, principalmente na objetualização de tempos e espaços capazes de inaugurar novas modalidades de percepção e conhecimento. Como a característica da máquina é a repetição do mesmo gesto, na contracena informacional e cibernética cumpre ao poeta também repeti-lo – até a diferença.

Em Mallarmé, mudar o *Album* - “uma coleção de trapos de tecidos seculares ou preciosos” - em *Livre* - “arquitetural e premeditado, e não uma recolha de inspirações casuais”; “impessoal e vivo, até na sua paginação”; “anônimo, o Texto ali falando dele mesmo e sem voz de autor” (MALLARMÉ, 1991 : 14-17) - desvela o trânsito do livro-máquina à máquina-livro. *Un coup de dés* e *Le livre* sonham e antecipam o hipertexto pela “recíproca contaminação da obra e dos meios” (MALLARMÉ, 2001 : 8) e pelo multilingüismo mallarmaico. Trata-se de, realizando a profecia benjaminiana, experimentar os funcionamentos e formas apurados tão-somente no fenômeno mental que gerou o livro. Trata-se de fazer a máquina semiótica absorver e operar o campo de múltiplas linguagens (música, artes plásticas, teatro, jornal, publicidade, cinema etc.). Trata-se de rasurar a idéia do livro como simples suporte material para instaurá-lo como máquina na qual “o sentido oculto se move e dispõe as folhas em coro” (MALLARMÉ, 2001 : 10).

Ao estabelecer uma **distância amorosa** em relação à forma tradicional do livro, Mallarmé reconquista a liberdade necessária à criação de uma nova técnica para explorar a técnica tipográfica: “O livro, expansão total da letra, deve dela retirar, diretamente, uma dinâmica e espacialidade, por correspondências, instituir um jogo, não se sabe, que confirme a ficção” (MALLARMÉ, 2001 : 20). A composição tipográfica torna-se um rito e, como nos diz o poeta, “a fabricação do livro, no conjunto que desabrochará, começa a partir de uma frase” (MALLARMÉ, 2001 : 21).

Eis onde Mallarmé surpreende o motor da máquina-livro: “... no Verso, distribuidor, ordenador do jogo das páginas, mestre do livro” (MALLARMÉ, 2001 : 14). Por meio da manipulação sensível dos mecanismos livrescos acrescenta à máquina delicadeza de percepção, precisão de movimentos e abertura de espírito. Intérprete do livro-máquina, Mallarmé antecipa, com os recursos técnicos que a cena finissecular dos oitocentos lhe oferecia, a máquina-livro que se pode gerar a partir das tecnologias digitais, desde que sejamos capazes de mudar o idioleto, a logotécnica informática em linguagem e de compreender que o poético está no acidente, no desvio que se processa nos dentro da máquina.

Acoplagens, contaminação das obras e dos meios, desaparecimento do autor, deslocalização, expansão total da letra, fragmentação, ideografia dinâmica, intertextualidade, multilingüismo, a palavra como motor, poética da deriva e da alusão, suporte instrumental. Quais destes termos e expressões, extraídos ou inferidos da obra teórica e lírica de Mallarmé, não participam dos debates em torno da poesia na era do virtual? Quais questões ou aporias desdobradas pelas poéticas tecnológicas e pelo hipertexto literário não foram antecipadas por *Un coup de dés* e *Le livre*?

•

Em sendo apenas aquele que perscruta os falsos indícios, aqui procurei tão-somente apurar o áporo, acolher o *locus* flutuante onde a reflexão encontra analogia

com a *flânerie* e o cálculo, com a fabulação e a geometria. Diante dos paradoxos e do paroxismo da poesia face ao virtual, cumpre acionar as questões, provocar as forças centrífugas do *devenir fou* do real e apreender em cada poema um fragmento realizado do Livro futuro, único e plural. “*Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat*” (BAUDELAIRE, 1988 : 12) – trata-se da obra à espera de suas operações.

Livro só existe no plural.
de modo que não há como abrir
um único, sem com isso outro,
e assim acionar a espiral
que, par em par, outros abrirá;
o mesmo que a mão dentro do bolso
surpreendesse outro e, nesse um, outros
bolsos em seqüências infinitas,
à semelhança de uma dízima;
e em cada qual houvesse chaves
de cofres há muito saqueados,
de gavetas que nenhuma abre,
da cidade depois dos bárbaros,
porque chegamos sempre tarde.

.....

Como dissera versos antes,
para o livro chegamos tarde,
cedo demais para o não-livro;
esse olhar só possível quando
o silêncio entre amantes queda,
e o mínimo rumor é tanto
que, no corpo, o corpo analfabeta.
Livro é como, em outros, a morte
se abre para ensaio ou trégua;
livro é mapa, mesmo conforme,
onde o território desconcerta;
é quando não há enigma algum
– nem termo, início ou promessa.

(FURTADO, 2002 : 32/38)

Envoi

Os muitos desvios e as numerosas passagens da lírica moderna à contemporânea ainda estão para ser mapeados por uma crítica que, apenas muito recente e lentamente, faz-se disponível ao apelo da palavra poética do seu tempo. Urge traçar o horizonte desta travessia, quando o signo utópico da modernidade parece esmorecer e declinar. Sem descurar das forças acionadas pelas estratégias utópicas da arte moderna, a poesia contemporânea elege outro

horizonte, qual seja, aquele da ambivalência agônica da própria Utopia (*ou-topos*) em sua fatura por Thomas Morus (“o bom lugar”) e em sua rubrica etimológica (“nenhum lugar”). Eis o horizonte em que o poeta de hoje realiza a crítica da modernidade; eis o horizonte em que inscrever este texto.

E quisera descarnar as máscaras
do mistério que, mesmo sob esporas,
resiste, e me desafia a existir
quando o desamparo me desposa.

Mas tudo que desvelo são desertos.
Não há fuga, habito as distâncias.
O silêncio urge e me desperta
para o inventário de suas lanças.

Eis o cacto, a serpente e a pedra.
Toda brutalidade se avizinha,
em meus lábios nenhum deus vocifera.

Aqui, tudo que digo é diferente,
a palavra circula sob o turvo
e, como antes da queda, esplende.
(FURTADO, 2002 : 169)

Referências bibliográficas:

- BAUDELAIRE, Charles. Au lecteur. In: ———. *Les fleurs du mal; Petits poèmes en prose*. Paris : Edition Monvallon, 1988.
- BAUDRILLARD, Jean ——. *Para uma crítica da economia política do signo*. Trad. Aníbal Alves. Lisboa : Ed. 70, 1981a.
- . *Simulacres et simulation*. Paris : Galilée, 1981b.
- FURTADO, Fernando Fábio Fiorese. *Corpo portátil (1986-2000)*. São Paulo : Escrituras, 2002.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Autobiographie: lettre à Verlaine*. Paris : L'Échoppe, 1991.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Quant au livre*. [s.l.] : Mozambook, 2001.
- SONTAG, Susan. A estética do silêncio. In: ———. *A vontade radical: estilos*. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo : Companhia das Letras, 1987, p. 11-40.
- SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-moderno*. Trad. Luiz Carlos Daher e Adélia Bezerra de Meneses. São Paulo : Nobel, 1986.
- VATTIMO, Gianni. La verità dell'arte. In: ———. *La fine della modernità: nichilismo ed ermeneutica nella cultura post-moderna*. Milano : Garzanti : 1987, p. 57-117.
- VIRILIO, Paul. *Guerra pura: a militarização do cotidiano*. Trad. Elza Miné e Laymert Garcia dos Santos. São Paulo : Brasiliense, 1984.

- . *Guerra e cinema*. Trad. Paulo Roberto Pires. São Paulo : Scritta, 1993a.
- . *O espaço crítico e as perspectivas do tempo real*. Trad. Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro : Ed. 34, 1993b.
- . *Velocidade e política*. Trad. Celso Mauro Paciornik. São Paulo : Estação Liberdade, 1996.

Fernando Fábio Fiorense Furtado é poeta e ensaísta. Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras/Teoria da Literatura e da Faculdade de Comunicação Social da Universidade Federal de Juiz de Fora. Autor de Corpo portátil: reunião poética (1986-2000), dentre outros.

Polifonia de discursos: análise computacional de um corpus literário

Sonia Syngier

1. Introdução

Este artigo nasce de uma preocupação com o ensino da literatura. Aqui parte-se do pressuposto de que a sala-de-aula de literatura é um *locus* de emancipação em que o aluno exercita a liberdade de ler e interpretar. Para tanto, demonstra-se como o computador pode ser um instrumento adequado para propiciar um ambiente em que os alunos pensam sobre a uso estético da linguagem e produzem avaliações bem fundamentadas sobre suas leituras. Justamente porque se sentem aptos a trabalhar a linguagem crítica, ficam menos vulneráveis ao poder da crítica impressa. Ao encontrar suas próprias respostas, os alunos podem, então, desafiar leituras tradicionais, buscar o implícito e não se apoiar no que já foi dito. O olhar pode circular pelas entrelinhas do texto e o leitor passar a fazer inferências com base na linguagem utilizada para construir o texto.

Perspectivas relativistas e teorias voltadas para a recepção do leitor ao texto sustentam que a percepção de padrões é um evento cultural que depende de uma convenção de relações construídas socialmente. Portanto, a questão da variabilidade das interpretações de acordo com grupos e através das gerações já foi amplamente discutida. Cabe lembrar, no entanto, que as propriedades textuais podem apresentar restrições às interpretações e justamente são essas restrições que respondem em muito pela qualidade do texto. Eco, por exemplo, afirma que “qualquer interpretação de um determinado trecho pode ser aceita se for confirmada, e deve ser rejeitada se for desafiada, por outro trecho do mesmo texto. Nesse sentido, a coerência textual interna controla as vontades inconsoláveis do leitor” (1992: 65, minha tradução)¹.

Trata-se aqui de uma postulação muito interessante para a área de educação literária. Os alunos podem não ser leitores experientes e sofisticados que têm acesso a uma rica e complexa rede de referências. No entanto, esses mesmos alunos inexperientes podem lançar novas luzes sobre o texto e contribuir para a discussão se puderem justificar suas argumentações a partir das escolhas lingüísticas de um determinado texto.

2. Valor: uma nota

Atribuir valor literário de forma definitiva e permanente é uma impossibilidade. Pode-se sugerir, levantar possibilidades, persuadir, mas as respostas a todas essas questões devem permanecer de forma provisória. A avaliação literária se caracteriza por ser provisória, assim como a questão do gosto. Uma das razões pode ser encontrada no envolvimento da crítica com fatores sociais e culturais. Considera-se literário um texto que uma determinada

comunidade busca preservar. Dito isso, não se invalida a possibilidade de se estabelecer alguns critérios, mesmo que em caráter provisório. Nesse trabalho, parte-se do princípio de que a linguagem de um texto literário é construída de tal forma que coloca em foco valores de uma determinada comunidade de leitores.

3. Critérios para avaliação: previsibilidade e função

Como apontado na seção anterior, decidir sobre que textos devem ser valorizados não é uma questão fácil. Qualidade depende em grande parte de um acordo cultural. Neste trabalho, assume-se que qualidade se apoia pelo menos em dois critérios: previsibilidade e função. Segue a explicação:

A psicologia cognitiva e a teoria da informação sugerem que o que chama a atenção de um leitor a um determinado evento é a sua imprevisibilidade (cf. Bruner et al., 1951; Luria, 1976). Por exemplo, as manchetes dos jornais costumam quebrar a rotina dos eventos diários trazendo sempre algo de novo. Buscam fazer com que o leitor reflita sobre a novidade, compare-a com um quadro de expectativas e, uma vez dando-se conta da diferença, insira-a no seu repertório como um novo item. Gombrich (1986), por exemplo, mostra como um *outdoor* chama a atenção do espectador devido a sua improbabilidade, prolongando, desta forma, o processo de interpretação. A acomodação se segue e esse novo quadro se torna parte integrante da experiência vivida.

A imprevisibilidade já foi descrita como resultante da interrupção de uma rotina. Schmidt (1989) afirma que os seres humanos agem de acordo com sua rotina filogenética. Operam indutiva e previsivelmente. Esperam que o que lhes aconteceu uma vez acontecerá novamente. A repetição, portanto, é um aspecto inerente de qualquer sistema vivo. Nesse sentido, a novidade vai depender do grau em que a rotina das estruturas repetitivas são quebradas. Em termos lingüísticos, um texto se torna mais informativo quando é menos previsível. Com base no que ocorre textualmente, o leitor projeta suas expectativas ... e as têm negadas ou confirmadas. O texto pode também oferecer alternativas de escolha, resultando, então, em ambigüidade. Isso quer dizer que quanto mais imprevisível a linguagem de um determinado texto, mais literário ele o é?

Uma vez que a previsibilidade está associada à frequência de ocorrências (Sinclair, 1982; Willis, 1990), a possibilidade de se saber *a priori* que uma certa palavra, frase, padrão, etc. irá acontecer tem uma importante influência na determinação do valor de um texto. Segue-se daí que o desenvolvimento de pesquisas empíricas utilizando a lingüística de *corpus* pode ajudar sobremaneira.

No entanto, a linguagem de um texto não é fonte exclusiva de atribuição de valor estético. Em última instância, a função de um determinado texto é atribuída pelo leitor, que decidirá que direção dar à leitura. Vários textos viajam através da história e através de contextos, sem perder seu valor. Como pressuposto, assume-se nesse artigo que os textos que atenderam ao critério de (im)previsibilidade e função sem perder seu valor através dos tempos e dos lugares podem garantir seu *locus* no cânone.

4. O papel da análise de corpus

A análise de *corpus* não é um novo ramo da lingüística como a psicolingüística ou a sociolingüística. Trata-se de uma metodologia através da qual usa-se o computador para organizar um vasto número de trechos escritos ou falados, permitindo a percepção de padrões que não seriam notados de outra forma. Geoffrey Leech² data o primeiro uso do termo em 1984. Segundo ele, 'corpus linguistics' só aparecia vez por outra até a publicação do livro *Corpus Linguistics: Recent developments in the use of computer corpora in English language research*, edited by Aarts & Meijs". Define-se: um *corpus* é uma coleção de trechos linguagem selecionados e ordenados de acordo com critérios lingüísticos claros para ser usada como amostra de linguagem. Para Sinclair (1991: 17), "Um dos principais usos do *corpus* é para identificar o que é central e típico na linguagem". Neste caso, se os escritores tendem justamente a inovar, cada texto literário deveria ser considerado único. Qual o papel, então, da análise de *corpus* na literatura?

A questão da novidade é muito complexa. Um texto pode ser considerado literário devido a uma série de condições e valores e não somente porque sua linguagem é criativa. *Mutatis mutandi*, nem todo uso criativo de linguagem é literário. Veja, por exemplo, o caso das propagandas e das piadas. Como qualquer instância de uso de linguagem, a criatividade depende de interpretação. Assim, quanto menos esforço para se interpretar, menos criativo o texto. Neste ponto, a noção de reversão semântica proposta por Sinclair (1997) pode ser esclarecedora. Ele explica que um texto depende de dois tipos de significado: o significado exato da palavra conforme determinado pelo léxico (ou pela freqüência de seu uso) e o significado produzido pelo contexto verbal em que a palavra se insere. A linguagem não-criativa se constrói a partir do acúmulo de cada unidade sucessiva de significado da forma esperada, tornando o texto altamente previsível: espera-se por dois significados – aquele criado pelo contexto e aquele criado por cada item individualmente. Diferentemente, em um uso mais criativo (metáforas, ironia, etc.), o significado gerado pelo contexto encontra-se distante ou até mesmo entra em conflito com o significado do item, forçando o leitor/endereçado a se utilizar de suas habilidades interpretativas. Sinclair (1996: 4) assim define: "Sempre que o significado surge predominantemente do contexto verbal ao invés do termo em si, considera-se uma instância de *reversão semântica*". Reversão semântica, portanto, é típica de criatividade lingüística.

A lingüística de *corpus* pode mostrar o contexto de certos itens lexicais utilizados por um determinado autor e, desta forma, permitir afirmações fundamentadas sobre possíveis interpretações. Pode-se, também, comparar o uso que um autor faz de certas palavras a um conjunto de textos contemporâneos demonstrando, assim, o grau de criatividade. Textos do século XX não oferecem problemas nessa direção, já que se tem acesso a uma variedade de materiais escritos. Na análise abaixo, apesar do acesso a um *corpus* do século XVII (o Corpus de Helsinki), a linguagem do tipo de textos que constituem esse *corpus*

não oferece cobertura suficiente, levando a possíveis problemas de interpretação. No caso de escritores de épocas em que não havia tantos registros de linguagem escrita e falada como hoje em dia, é importante sempre lembrar que o *corpus* se limita à produção do autor e periféricamente à de seus contemporâneos. Bill Louw³ sugere, sempre que possível, a construção de um *corpus* da leitura de um determinado autor, promovendo, dessa forma, um *corpus* intertextual.

Apesar dessas limitações, um texto literário pode ser comparado empiricamente a uma norma. Se essa norma é uma coleção de textos do mesmo período ou região ou se se trata da coletânea das obras de um determinado autor, pode-se usar a metodologia de lingüística de *corpus* para interpretações mais demonstráveis e verificáveis. No caso da análise abaixo (inglês elizabetano/jacobino), não foi possível o acesso a uma vasta coleção de textos sob forma eletrônica. O *corpus* foi, então, composto pela obra completa de Shakespeare, o *Corpus* de Helsinki, organizado diacronicamente, e trechos das *Crônicas* de Holinshed.⁴

5. A análise

Nessa seção será demonstrada uma análise realizada com *Macbeth* com o intuito de verificar se uma abordagem de lingüística computacional ao um texto literário não contemporâneo pode trazer novas evidências e ajudar a validar, privilegiar ou refutar certas interpretações. A pesquisa obedece a paradigmas qualitativos e quantitativos, já que uma vez produzidas as listas de frequência, alguns itens são analisados individualmente, observando-se seu comportamento em determinado contexto.

a. Listas de frequências

Utilizando-se a ferramenta MicroConcord ao *corpus* de Shakespeare compilado pela Universidade de Birmingham, produziu-se uma lista das palavras mais freqüentes tanto em *Macbeth* (MAC) como no *corpus* das tragédias de Shakespeare (STC)⁵. O objetivo aqui foi verificar que item lexical chamava a atenção. É fato que essa decisão, em última instância, é subjetiva, mas não invalida a análise. Para se estabelecer significância avaliativa, a investigação seguiu uma orientação pragmática em que a prioridade é dada ao efeito que um determinado texto tem sobre o leitor. Trata-se de uma perspectiva que está de acordo com teorias que assumem a existência de estruturas que podem não estar aparentes de imediato para o leitor mas respondem pelo efeito literário. Há uma possibilidade de esse efeito ser causado pela freqüência do uso de certos itens, pela imprevisibilidade de certas ocorrências, ou mesmo pela ausência de alguns itens, ou seja, daquilo que não foi selecionado.

Com base em afirmações da crítica tradicional de que *Macbeth* estava voltado para o futuro (“a man of ‘shoulds’ and ‘woulds’”, nas palavras da Profa. Aila Gomes em 1969), observou-se primeiramente as formas verbais mais freqüentes e seu uso na peça.. Nenhum aparato sofisticado foi utilizado: um computador 486 e o programa *MicroConcord*. O *corpus* usado como base: a

forma eletrônica das obras completas de Shakespeare publicada pela Oxford University Press. A Tabela 1 abaixo mostra a lista de frequência dos verbos:

| MAC (17.830 itens) | | | STC (101.352 itens) | |
|--------------------|-------------|------|---|------|
| | Ocorrências | % | Ocorrências | % |
| Time | 46 | 0.25 | 146 | 0.14 |
| King | 36 | 0.20 | 197 | 0.19 |
| Lord | 35 | 0.19 | 448 | 0.44 |
| Man | 30 | 0.16 | 189 | 0.18 |
| Sir | 29 | 0.16 | 259 | 0.25 |
| Sleep | 26 | 0.14 | 54 | 0.05 |
| Blood | 26 | 0.14 | 68 | 0.06 |
| Son | 26 | 0.14 | 73 | 0.07 |
| Thane | 25 | 0.14 | *não incluído nas 400 ocorrências mais freqüentes | |
| Heart | 22 | 0.12 | 122 | 0.12 |

Tabela 1: Verbos

Uma comparação entre a lista de frequência dos verbos em toda a obra de Shakespeare (STC) e em *Macbeth* (MAC) não indicou nada que distinguisse essa peça das outras tragédias. Verbos como **will** e **shall** que poderiam ser relevantes para o tema do tempo não são mais freqüentes em *Macbeth*. Sempre se pode argumentar que a noção de tempo pode ser apresentada sob outras formas que não necessariamente verbos. Pode haver outras marcas de tempo aguardando investigação. A presente análise busca retirar a possibilidade desse tema ter ocorrido devido aos verbos. Por outro lado, a análise levanta a questão da palavra **enter**, não considerada anteriormente, mas significativamente mais freqüente em *Macbeth*. Utilizada principalmente nas direções de palco, essa palavra aponta para o dinamismo da tragédia. Há muito mais movimentação dos atores, principalmente por parte de Macbeth. A Tabela 2 mostra os verbos mais freqüentes em MAC comparados aos do *corpus* de tragédias shakespearianas (STC):

| | MAC | STC |
|----|-------|-------|
| 1 | Is | Is |
| 2 | Be | Be |
| 3 | Have | Have |
| 4 | Do | Do |
| 5 | Enter | Will |
| 6 | Will | Are |
| 7 | Shall | Shall |
| 8 | Come | Come |
| 9 | Hath | Enter |
| 10 | Was | Let |
| 11 | Would | Would |
| 12 | Make | Am |

Tabela 2: Lista comparativa da ordem de frequência dos verbos

A Tabela 2 confirma a relevância de “enter” e mostra uma diferença significativa entre “make” em MAC e “am” na STC.

Uma vez examinados os verbos, passou-se a observar os substantivos. A Tabela 3 mostra a lista de freqüência:

| MAC (17.830 itens) | | | STC (101.352 itens) | |
|--------------------|-------------|------|---|------|
| | Ocorrências | % | Ocorrências | % |
| Time | 46 | 0.25 | 146 | 0.14 |
| King | 36 | 0.20 | 197 | 0.19 |
| Lord | 35 | 0.19 | 448 | 0.44 |
| Man | 30 | 0.16 | 189 | 0.18 |
| Sir | 29 | 0.16 | 259 | 0.25 |
| Sleep | 26 | 0.14 | 54 | 0.05 |
| Blood | 26 | 0.14 | 68 | 0.06 |
| Son | 26 | 0.14 | 73 | 0.07 |
| Thane | 25 | 0.14 | *não incluído nas 400 ocorrências mais freqüentes | |
| Heart | 22 | 0.12 | 122 | 0.12 |

Tabela 3: Lista de freqüência de substantivos

A ordem em que essa freqüência aparece é a seguinte:

| | MAC | STC |
|----|--------------|--------|
| 1 | Time | Lord |
| 2 | King | Sir |
| 3 | Lord | Love |
| 4 | Man | King |
| 5 | Sir | Man |
| 6 | Sleep | Time |
| 7 | Blood | Father |
| 8 | Son | Heart |
| 9 | Thane | Night |
| 10 | Heart | Heaven |

Tabela 4: Lista comparativa da freqüência de substantivos

A comparação entre os substantivos mais freqüentes em MAC e na STC resulta no aparecimento de cinco palavras muito interessantes. Como **time**, **sleep**, **blood**, **son**, **thane** não são os mais freqüentes na STC, essas palavras poderiam estar mostrando algo bem específico de *Macbeth*.

b. Contextualizando os itens listados

Dando prosseguimento à análise, produziu-se uma concordância das palavras para verificar se o padrão lingüístico em que elas ocorriam poderia levar a alguma interpretação.

· **Time**

Essa palavras é duas vezes mais freqüente em *Macbeth* (46 casos, 0.257%) do que em *Othello* (30 casos, 0.095%), *King Lear* (27 casos, 0.087%), e *Romeo*

and Juliet (30 casos, 0.103%). Comparada a *Macbeth*, ela é 40% menos freqüente em *Hamlet* (47 casos, 0.127%). Em *Hamlet*, no entanto, a ordem de freqüência das palavras (cf. Tabela 4 acima) é a seguinte: Lord (225), King (210), Sir (76), Love (70), Father (69), Man (60), Time (47), Heaven (44), Night (37), Heart (30). Essa ordem não só indica que *time* não é a palavra mais freqüente na peça como também ilustra o conflito em que se encontra protagonista, que se vê entre a lealdade ao seu rei e a necessidade de levar adiante a vingança exigida pelo fantasma de seu pai. Em termos de qualidade textual, se forem comparados os usos que Shakespeare e Holinshed fazem da palavra, pode-se notar que a maioria dos 19 casos em Holinshed são altamente previsíveis e exigem muito pouco esforço interpretativo. Aqui, *time* é usado principalmente em posições de advérbio, precedido por *at*, *in*, *for a long* ou colocações com itens previsíveis como ** and place, tarie a **. No texto shakespeariano, não só *time* é invocado e personificado, como ocorre com uma variedade de substantivos muito diferentes (*seeds of **; *master of his **, *expense of **, *bank and shoal of **, *spy o' th' **, *gaze o' th' **), de adjetivos (*blessed **, *best **, *olden **, *recorded*, *woeful **), e de verbos (*mock the **, *fill up the **, *rue the **, *beguile the **, *grant the **), que demonstram o uso criativo que Shakespeare faz da palavra (vide Apêndice I).

·Thane

A contextualização de **thane** mostra os títulos dos personagens (Thane of Cawdor; Thane of Fife; Thane of Glamis; etc.). Em 8 casos, integram frases nominais de títulos honoríficos, em 6 casos constroem-se em torno de semântica prosódia positiva. Somente em 3 casos, apresentam conotação negativa. 8 casos foram considerados gerais e inespecíficos. Se forem somados os 7 casos de títulos honoríficos aos 6 casos em que **thane** apresenta conotação positiva, pode-se entender a perspectiva de Macbeth, que vê os títulos honoríficos de forma positiva, como um objeto de seu desejo. Interessante observar-se que dos 25 casos, em 8 há pronomes em sua vizinhança (“I am”; “me”; “to me”; “my”; “our”; “thee”; “thy”; “thine”) e em 5 casos aparece a palavra “worthy”, que contribui para a tensão dramática criada pelo desejo de Macbeth e para a qualidade do texto de Shakespeare. Em Holinshed, isso não ocorre. Não há qualquer implicação nas atribuições de títulos. Isso fica mais claro ao se comparar “All haile, Makbeth, thane of Glammis!” (HOL), onde o título vem imediatamente após o nome, como uma conseqüência lógica e natural, ao impacto de “All hail, Macbeth! Hail to thee, Thane of Glamis.” (MAC), onde o “thee” se coloca como o centro de referência, uma ponte entre Macbeth e o que ele virá a se tornar.

· Son

Uma concordância dessa palavra mostra que em 15 casos ela ocorre em direções de palco com relação ao filho de MacDuff. Como não se trata de texto falado, pode-se retirar essas ocorrências, restando, então 9, 5 das quais

trazem o significado de descendência ou prole. Não se trata de um achado muito intrigante se tomado *per se*. Mas se colocado próximo ao tratamento dado à palavra *woman* (vide Tabela 8 e análise abaixo), o quadro muda de figura. Muitos dos personagens têm filhos na peça (Duncan tem 2, Banquo, MacDuff, Siward têm um cada). Foi inclusive especulada na crítica literária tradicional a possibilidade de Macbeth ter tido filhos (cf. Knights, 1933, entre outros, mas como essa especulação não encontra confirmação textual, ela foi descartada.). Passa-se, então à análise das palavras **blood** e **sleep**.

c. Análise de baixo para cima: 3 itens

· blood

Macbeth é definitivamente a tragédia mais sangrenta de Shakespeare. A Tabela 5 apresenta a frequência de **blood** comparada a *Hamlet* (HAM), *Othello* (OTH) e *King Lear* (LRQ)⁶, o *corpus* de Helsinki constituído de documentos da época de Shakespeare (HCE2) e o *corpus* de Holinshed (HOL), montado especificamente para esse estudo. A comparação dessa palavra conforme usada no *corpus* das tragédias (0.06%) e em *Macbeth* revela que ela é 2,08 vezes mais freqüente nessa peça:

| MAC | HAM | OTH | LRQ | HCE2 | HOL | STC |
|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|
| 0.14% | 0.05% | 0.04% | 0.04% | 0.01% | 0.01% | 0.06% |

Tabela 5: Ocorrência de “blood”

Em termos de coligação (ou a posição sintática em que o item ocorre), há pouco a se dizer sobre o padrão de ocorrência. Shakespeare parece preferir **blood** em posições remáticas, geralmente precedida por uma preposição (*with* *, *in* *). Há poucas instâncias de **blood** em posição temática. No entanto, a preferência semântica é bastante interessante. **Blood** é usado em relação a um babuíno, uma porca, e um morcego, o que contribui para a atmosfera exótica de bruxaria, mas não é isso que distingue o uso desse termos das outras peças. Nestas, o significado de **blood** é metafórico. Em *Macbeth*, há 15 usos literais e 11 metafóricos. Desta forma, o impacto visual e a violência da peça se tornam mais óbvios. A Tabela 6 indica como a razão entre o uso literal e o metafórico é maior em *Macbeth*:

| | Metafórico | Literal | Total | L/M ratio |
|------------|------------|---------|-------|-----------|
| MAC | 10 | 15 | 25 | 1.5 |
| HOL | 16 | 8 | 24 | 0.5 |
| HCE | 16 | 6 | 22* | 0.37 |
| HML | 17 | 2 | 19 | 0.11 |
| LRQ | 12 | 4 | 16 | 0.33 |
| OTH | 10 | 2 | 12 | 0.2 |

* a maioria em documentos religiosos

Tabela 6: Significado de “blood”

Com relação às colocações, em **MAC**, a maioria ocorre antes do nóculo⁷. Há preferência semântica para profusão, principalmente nas posições N-3 e N-2 (all, ocean, much, fountain, pour). Por exemplo, pode-se contrastar “gouts of blood” (**MAC**) a “that drop of blood” (**HAM**). Em **HOL**, 5 das 8 ocorrências literais traduzem uma idéia de profusão (“cakes of blood”, “beraied with blood”, “great effusion of blood”, “blood ran about”). Mesmo assim, não se compara à preferência pelo uso literal dessa palavra em **MAC**. Acresce que a associação de “blood” e “gold” em “His silver skin lac’d with his golden blood”⁸ e “gild the faces of the grooms” em **MAC** produz uma preferência semântica por riqueza, por algo valioso, o que não ocorre em **HCE**, **LRQ**, **HAM**, **OTH** ou **HOL**. O fato de Shakespeare preferir o significado literal ao metafórico não diminui a qualidade literária da peça. Se for comparado o uso que ele faz de “blood” e como Holinshed o faz, nota-se que o uso de Holinshed, embora mais metafórico, é altamente previsível. Daí a complexidade e riqueza do texto shakespeareano. Em Holinshed, a maioria dos casos se relacionam à descendência e à religião – como de se esperar. Em Shakespeare, a palavra é usada em aliterações (“blood-baltered Banquo”), em repetições (“blood will have blood”), com uma variedade de advérbios de intensidade, em colocações incomuns, e em situações muito concretas, apelando para os sentidos do leitor/ouvinte (“smell of the blood”, “thy blood is cold”). Esta variedade de usos suscita uma diversidade de experiências que transcendem o tempo e podem aqui indicar o grau de qualidade do texto (cf. Apêndice II). Como van Peer afirma (1997: 223), “ao facilitar o processo de engajamento da imaginação, [a literatura] proporciona aos leitores a oportunidade de experiência emocional, contemplação intensa, auto-avaliação, e uma possível reorientação para o mundo do dia-a-dia”.

· **sleep**

Outra palavra que leva a um questionamento das posições tradicionais em relação à peça é “sleep”. A Tabela 7, abaixo mostra sua ocorrência em diferentes peças.

| MAC | HAM | OTH | LRQ | HCE | HOL |
|------------|------------|------------|------------|------------|------------|
| 0.14% | 0.03% | 0.01% | 0.02% | 0.0% | 0.004% |

Tabela 7: Frequência de “sleep”

Sleep é 2.8 vezes mais freqüente em *Macbeth* (0.14%) do que no *corpus* de tragédias (0.05%). Além disso, é mais comum como um substantivo em *Macbeth* do que nas outras peças (**MAC**: 16 substantivos/9 verbos; **HAM**: 4 substantivos/ 8 verbos; **LRQ**: 4 substantivos/4 verbos; **OTH**: 3 substantivos/3 verbos)⁹. Esta evidência não só marca a qualidade do texto shakespeareano mas também dá uma nova dimensão à cena de sonambulismo, ao mundo de sonhos e à ambiguidade de *Macbeth*.

Já Holinshed utiliza colocações triviais, como “passed that night without anie sleepe comming in his eies”; “could not sleepe in the night time”; keepe

him still waking from sleepe”; “as he lay sleeping”. O mesmo se aplica à sua descrição dos guardas (“awaked them out of their droonken sleepe”). Se essa descrição for comparada à imagística animalesca usada por Shakespeare (“when in swinish sleep/Their drenched natures be”), pode-se demonstrar o valor literário da peça também através da polissemia que esse uso cria. “Sleep” é um conceito, não um processo. É a “the season of all natures”. Shakespeare usa **sleep** de forma mais complexa do que Holinshed. Há dois tipos diferentes de sono na peça: o que apresenta preferência semântica negativa, como “Curtained sleep”, “thralls of sleep”, “swinish sleep”, “equivocates him in a sleep”, o que faz o guarda gritar “Murder” dormindo, e o que apresenta preferência semântica positiva, como “innocent sleep”, “sleep in spite of thunder”, “the benefit of sleep”, aquele que faz o guarda “laugh in his sleep”. Reinstala-se “foul is fair and fair is foul”. O sono pode ser bom ou mau. Acrescenta à atmosfera de incerteza da peça e apóia o tema de ambigüidade. Essa evidência vai contra a afirmação de Knight de que “sleep [is]... the gentle nurse of life ... ‘sleep’ is twined with ‘feasting’. Both are creative, restorative, forces of nature. So Macbeth and his Queen are reft of both during the play’s action” (1968: 148). A cena de sonambulismo se transforma em mais uma evidência da forte ligação entre os dois protagonistas principais. Enquanto um não consegue dormir, o outro cai num sono contínuo. O casal deixa de compartilhar uma vida documentada através de cartas e diálogos trocados e passam a viver em mundos distintos.

· Fear

A produção desta lista também pode ajudar a questionar interpretações tradicionais sobre a peça. Por exemplo, Knight (1968: 139) aponta para a frequência da palavra **fear** para afirmar que o medo está no coração dessa peça. Todos temem. Uma lista de frequência de fato mostra que **fear** ocorre 35 vezes (18 como verbo; 11 como substantivo e 6 como objeto e como complemento de preposição). Uma análise de suas colocações, no entanto, mostra que a preferência semântica é justamente a negação de **fear** e não seu reforço em 10 dos verbos e em 7 dos substantivos. Portanto, em 50% dos casos, **fear** é negado ou questionado (e.g. “Fear not”, “What need I fear?” “Hang those that talk of fear”, “nor shake with fear”). Knight também sustenta a relevância de **honour** (1968: 139). No entanto, **honour** somente ocorre 11 vezes na peça (cf. Tabela 3 acima).

Uma investigação da ocorrência de **fear** em *Macbeth* e no *corpus* de Holinshed pode contribuir também para a avaliação da qualidade dos dois textos. Holinshed é menos criativo. Há 29 ocorrências da palavra, mas, à diferença de *Macbeth*, a maioria se coloca como objeto de preposição (17). Holinshed usa o termos somente 4 vezes como verbo e 8 como substantivo. Seus colocados à esquerda são altamente previsíveis (“all”, “sudden”, “great”, “stand in”). Além disso, Shakesperare cria imagens originais ao personificar **fear**: “the initiate fear that wants hard use”; “pale-hearted fear”. Holinshed se mantém banal (“his owne feare fantasieth”; “a sudden terror and deadlie feare”).

d. Análise de cima para baixo

Ao invés de iniciar com uma lista de freqüência, pode-se tomar um tema recorrente entre os críticos e examiná-lo à luz dos dados lingüísticos que o computador permite visualizar. Aqui, investiga-se, por exemplo, o papel de Lady Macbeth como mulher. A leitura da peça mostra que ela sempre invoca a masculinidade de Macbeth para questioná-la e assim provocar o marido. A palavra **man** ocorre em 34 casos. Uma concordância desse item lexical mostra que os colocados mais freqüentes são *a* (14) e *of* (13), o que indica uma tendência à referência genérica. Em 10 casos, o verbo **be** se coloca com **man** e em 4 destes usa-se a forma comparativa (“like”, “as”, “more”). A análise da área semântica dos colocados indica que em 12 instâncias, **man** está relacionado a poder e em 6, à temporalidade. Em Holinshed, a prosódia semântica positiva (Louw, 1993) de **man** é muito semelhante ao uso que Shakespeare faz, mas em muitos casos as comparações e associações à poder e temporalidade não são traçadas. Os epítetos somente ajudam a caracterizar a pessoa (“of great nobility”, “of loftie courage”, “well learned”, “well languaged”, “of great experience”). Na peça, o uso da palavra **man** aponta para a perspectiva renascentista de homem como centro de referência, como um paradigma, embora sujeito à temporalidade. Para levar o marido à ação, Lady Macbeth questiona justamente sua masculinidade. A palavra que ela mais utiliza é *great* (Louw 1991: 172) e geralmente com ironia. Esse achado contradiz a afirmação de Knight (1968: 141) de que Lady Macbeth ganha por apelar principalmente para o valor de Macbeth.

Por outro lado, enfatiza-se a capacidade reprodutora de **woman**, colocando-a em um contexto de prosódia semântica neutra. Esse uso é típico tanto em Holinshed quanto na peça. Há 13 ocorrências de **woman** em **MAC**. A Tabela 8 abaixo mostra a lista de seus colocados mais freqüentes. Direita e Esquerda se referem aos colocados posicionados com relação ao nóculo:

| MAC | | HOL | |
|----------------------|--|------------------------------|--|
| Direita: born = 4 | Esquerda: of = 8 born = 4 to = 3 a = 3 | Direita: a = 10 of = 8 | Esquerda: any = 5 borne = 3 poore = 3 |

Tabela 8: Colocados de “woman”

Esta tabela traz à luz o uso do adjetivo *poore* em **HOL**. Quando não são apresentadas em sua capacidade reprodutora, as mulheres são destituídas, empobrecidas de tudo, em contraste com o homem, com colocados à esquerda como *everie* (16), *noble* (9), *great* (8), *anie* (7). Os adjetivos *noble* e *great* contrastam com *poore*, da mesma forma que *any* contrasta com *everie*. De acordo com Quirk et al. (1980: 365), *any* pode expressar uma quantidade indefinida, enquanto que *every* é claramente singular. Portanto, aqui descreve-se o homem como único, com singular. Além disso, há duas ocorrências de

mulher em *Macbeth* associadas a partes do corpo: *woman's breasts*, *woman's ears*, o que não ocorre em Holinshed. A Tabela 9 abaixo compara a prosódia semântica de *woman* em *Macbeth* a três outras tragédias e à obra de Holinshed:

| | Negativo | Positivo | Neutro | Total |
|-------------------|----------|----------|--------|-------|
| MAC | 4 | 0 | 9 | 13 |
| HAM | 5 | 0 | 3 | 8 |
| OTH | 5 | 7 | 4 | 16 |
| HOL | 4 | 5 | 8 | 17 |
| LR(Folio)* | 3 | 0 | 5 | 8 |

*Aos invés da Edição Quarto, como nas tabelas anteriores, foi usada a Edição Folio, que tinha uma instância a mais.

Tabela 9: Prosódia semântica de “woman”

Estaria, então, a prosódia semântica de *woman* em *Macbeth* indicando que, através dos atos de Lady Macbeth, Shakespeare condena mulheres que recusam seu papel de procriar? Seria essa recusa um crime hediondo que transformaria Lady Macbeth na 4ª bruxa? Nas palavras de Freud (1968: 135), “Acredito na *doença* de Lady Macbeth, na sua insensibilidade, através da qual ela está convencida de sua *impotência* contra os desígnios da natureza., e ao mesmo tempo em que é lembrada que é sua própria culpa se o crime a roubou da melhor parte de seus frutos” (meu itálico). Esse argumento é um tanto contraditório. Se ela é impotente contra os desígnios da natureza, se, como o *corpus* ilustra, ela é socialmente representada como um pobre elemento de procriação, por que não pode gerar filhos? Pelo contrário, ela consegue justamente aquilo pelo qual lutou. O que ela não pôde medir *a priori* foram as conseqüências de seu ato. Sua miopia não a permite antecipar os efeitos do crime no marido e nela mesma. Ela não percebe que o crime os separará, como de fato ocorreu. Eles passam a viver em mundos diferentes e, com isso, ela quebra emocionalmente. Seu suicídio resulta da solidão em que passa a viver. A análise de *corpus* permite uma visão diferente da personagem. Ao invés da esposa ambiciosa que Holinshed retrata, Lady Macbeth de Shakespeare é lingüisticamente representada como um personagem mais psicologicamente complexo: um dos primeiros exemplos da “louca no sótão” (Gilbert & Gubar, 1988). A complexidade da mulher retratada, seu relacionamento com o marido e a tensão dramática criada pelo uso que Shakespeare faz da linguagem, à diferença das soluções encontradas por Holinshed, ajudam a determinar a qualidade literária da peça.

7. Conclusão

Neste artigo mostrou-se como a lingüística de *corpus* pode contribuir para a interpretação de textos literários. Para tanto, tomou-se um texto canônico com uma longa história de literatura crítica para observação através de um software apropriado. Os critérios adotados foram a (im)previsibilidade

e da função com o objetivo de verificar a qualidade literária dos textos. Cabe lembrar que atribuir qualidade literária é um processo complexo e que somente esses dois critérios não podem oferecer uma resposta final. Outros parâmetros podem ser usados para se entender porque Shakespeare se tornou canônico enquanto Holinshed, sua fonte, somente apresenta interesse histórico. Nesse caso, a análise de *corpus* deve ser enriquecida com outras abordagens, como estudos de narratologia e análise das estratégias de envolvimento, por exemplo, para verificar a tensão criada pela relutância dos dois protagonistas em levar o crime adiante, o papel mais proeminente de Lady Macbeth na peça, o acesso ao mundo privado dos protagonistas através de cartas trocadas e lidas em voz alta. Esses são outros elementos que contribuem para garantir a qualidade literária do tema em Shakespeare.

Como metodologia, a análise de *corpus* pode ser muito eficaz na sala-de-aula, promovendo independência de crítica. Ela permite que os alunos identifiquem, descrevam, generalizem, organizem, comparem, atribuam significado e, por fim, avaliem a qualidade da linguagem utilizada. Conforme comenta Miall (1991: 7-8), “a flexibilidade do computador como um instrumento, unido ao fato de que a atenção à tela desvia a atenção dada ao professor, encoraja os alunos a se engajarem mais ativamente no debate, central à área de Humanas”.

A análise oferecida não se pretende final. Cabe como um exercício preliminar a ser criticado e contextualizado. No entanto, algumas postulações podem ser feitas. Entre as várias vantagens, a análise de *corpus* permite aos estudiosos formular novas perguntas, que podem, inclusive, contradizer leituras tradicionais de um determinado texto e colocar novamente em julgamento sua qualidade literária. Essa metodologia é altamente verificável e proporciona acesso rápido a um número muito grande de textos. Com isso, facilita-se a análise intertextual. Na sala-de-aula, a análise de *corpus* propicia um ambiente onde o foco muda do professor para o aluno, que, por sua vez, passa a formular perguntas e a decidir o que deve ser investigado. Através de projetos em grupo e das discussões com seus pares, com o professor no papel de interlocutor, os alunos resistem a interpretações pré-formuladas e desenvolvem suas pesquisas de forma independente. Em suma, a análise de *corpus* permite a polifonia de discursos, um diálogo entre textos que pode, utilizado de forma apropriada, vir a ser um método transformador no ensino de literatura.

Notas:

¹ Nota no Grupo de Discussão BELMORE@vax2.concordia.ca em 6 de julho de 1998.

² Comunicação pessoal, junho de 1998.

³ Devido à dificuldade de se conseguir a versão eletrônica completa de *Chronicles of England, Scotlande, and Irelande*, escaneou-se *The Words of Holinshed as read by Shakespeare*, editado por A. Nicoll & J. Nicoll, London: J.M. Dent & Sons Ltd., 1843. Trata-se de uma versão resumida do original, mas com uma fonte legível pela máquina. O processo resultou em um *corpus*

de 161.755 palavras. Nossos agradecimentos ao Programa de Pós-Graduação de Psicologia da UERJ, em especial ao Prof. Rodolfo Ribas, que contribuiu para a construção desse *corpus*.

⁴ Agradecemos a Geoff Barnbrook, que enviou essas listas iniciais por correio eletrônico e mais tarde ajudou na análise em uma visita à Universidade de Birmingham em julho de 1997, visita essa que contou com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Rio de Janeiro (FAPERJ).

⁵ i.e., a Edição Quarto. LRQ é o nome do arquivo na Edição Eletrônica da Oxford..

⁶ “Um nóculo de uma colocação é a palavra cujo comportamento lexical está sendo observado no momento” (Sinclair, 1991: 175). Um espaço é “uma medida, em palavras, do co-texto de uma palavra selecionada para estudo. Um espaço de -4, +4 significa que 4 palavras ao lado de cada nóculo será considerada relevante para o contexto verbal” (Sinclair, 1991: 175). N-3 e N-2 se referem à 3ª e à 2ª palavra à esquerda do nóculo, respectivamente.

⁷ cf. II.iii.119

⁸ Encontrados somente uma ocorrência em HCE e 8 em HOL (3 substantivos e 5 verbos).

Bibliografia:

- AARTS, J. & Meijs, W. (1986) *Corpus Linguistics: Recent developments in the use of computer corpora in English language research*. Amsterdam: Rodopi.
- BARNBROOK, G. (1996) *Language and Computers*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- BRUNER, J.S.; Postman, L. & Rodrigues, J. (1951) “Expectation and the perception of color”. *American Journal of Psychology*, 64: 216-227.
- CARTER, R.A. (1987) “Vocabulary and second/foreign language teaching”. *Language Teaching*, January, 3-16.
- CARTER, R. A. (1997) *Investigating Literary Discourse*. London: Routledge.
- CULLER, J. (1975) *Structural Poetics*. London: Routledge & Kegan Paul.
- CULLER, J. (1983) *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature. Deconstruction*. London: Routledge & Kegan Paul.
- ECO, U. (1992) *Interpretation and Overinterpretation*. S. Collini (ed.), Cambridge: Cambridge University Press.
- FREUD, S. (1968) “Some character-types met with in psycho-analytical work”, in *Shakespeare. Macbeth. A Casebook*. J. Wain (ed.), London: Macmillan.
- GILBERT, S. & Gubar, S. (1988) *The Madwoman in the Attic: The Woman writer and the nineteenth century literary imagination*. New Haven: Yale University Press.
- GOMBRICH, E. H. (1986) *Art and Illusion: a study in the psychology of pictorial representation*. Washington, D.C.: The Trustees of the National Gallery of Art.
- KNIGHT, W. G. (1968) “The Milk of Concord: Life-themes in *Macbeth*”, in *Shakespeare. Macbeth. A Casebook*. J. Wain (ed.), London: Macmillan.
- KNIGHTS, L.C. (1933) *How many children had Lady Macbeth? An essay in the theory and practice of Shakespeare Criticism*. Cambridge: The Minority Press.

- LOUW, B. (1991) "Classroom concordancing of delexical forms and the case for integrating language and literature", in *Classroom Concordancing*. T. Johns & P. King (eds.), *ELR Journal*, 4, 151-178.
- LOUW, B. (1993) "Irony in the text or insincerity in the writer? The diagnostic potential of semantic prosodies", in *Text and Technology*. M. Baker, G. Francis & E. Tognini-Bonelli (eds.), Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, pp.157-176.
- LOUW, B. (1997) "The role of corpora in critical literary appreciation", in *Teaching and Language Corpora*, A. Wichmann et alii. (eds.), London: Longman, pp. 240-251.
- LURIA, A.R. (1976) *Cognitive Development: Its Cultural and Social Foundations*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- MIALL, D. S. (1991) "Introduction", in *Humanities and the Computer*. D. Miall (ed.), Oxford: Oxford University Press.
- QUIRK, R. et al. (1980) *A Grammar of Contemporary English*. London: Longman.
- ROSENBLATT, L.M. (1983) *Literature as Exploration*, NY: MLA.
- SCHMIDT, S.J. (1989) "On the construction of fiction and the invention of facts". *Poetics* 18: 319-335.
- SINCLAIR, J. McH. (1982) "Lines about lines", in *Language and Literature*. R. Carter (ed.), London: George Allen & Unwin.
- SINCLAIR, J. McH. (1991) *Corpus, Concordance, Collocation*. Oxford: Oxford University Press.
- SINCLAIR, J. McH. (1996) "The search for units of meaning", in *Textus IX*, no. 1, January-June, pp. 75-106
- SINCLAIR, J.McH. (1997) "Lexical Item". Unpublished monograph.
- SINCLAIR, J.McH (ed.) (1987) *Looking Up*. London & Glasgow: Collins ELT
- van Peer, W. (1986) *Stylistics and Psychology. Investigations of Foregrounding*. London: Croom Helm.
- van Peer, W. (1997) "Toward a poetics of emotion", in *Emotion and the Arts*. M. Hjort & S. Laver (eds.), Oxford: Oxford University Press, pp. 215-224.
- WILLIS, D. (1990) *The Lexical Syllabus*. London & Glasgow: Collins ELT.

Textos Eletrônicos:

- The Helsinki Historical English Corpus (ICAME CD-Rom).
- Shakespeare, William, *The Complete Works*. Oxford Electronic Texts.
- Scott, M. & Johns, T. *Microconcord*. Oxford University Press, 1993.

Sonia Zyngier é Ph.D. em Lingüística Aplicada pela Universidade de Birmingham e Mestre em Literatura Inglesa pela Universidade de Liverpool. Membro da Associação de Lingüística e Poética (PALA) e coordenadora do Projeto Integrado Internacional de Pesquisa REDES, vinculado ao Programa Interdisciplinar de Lingüística Aplicada da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 'a Universidade de Munique e 'a Universidade de Kiev. Têm vários trabalhos publicados na área de estilística pedagógica, análise do discurso e conscientização literária.

Informática e ensino da literatura na UFRGS

Gilda Neves da Silva Bittencourt

Dentro da proposta desta Simpósio de congregar, num evento específico, os trabalhos e pesquisas que vêm sendo feitos, de forma dispersa, por diferentes Instituições ou por agentes avulsos, dentro do tema Literatura e Informática, esta comunicação tem por objetivo relatar e comentar as experiências realizadas por um grupo de professores e alunos do Instituto de Letras da UFRGS.

Em princípio, a idéia de relacionar os dois campos de conhecimento nasceu da vontade de atualizar e diversificar as metodologias de ensino tradicionalmente utilizadas na área de Letras, reduto consagrado no trabalho com o texto escrito e impresso, e normalmente avesso ao uso de tecnologias infomatizadas.

A primeira experiência nasceu em 1998, quando um grupo de sete professores do curso de Letras e um da área de Informática apresentou um projeto, atendendo a um edital lançado pela CAPES, sob o nome de Programa de Apoio à Integração Graduação/Pós-Graduação, mais conhecido pela sigla PROIN. O projeto tinha o título de “O sistema de hipertextos no ensino da Literatura” e concorreu, com vários outros, apresentados por diferentes unidades da UFRGS. Para nossa surpresa, o projeto foi o único contemplado inicialmente em toda a Universidade (posteriormente houve um recurso que favoreceu um segundo projeto), o que significou a aquisição de equipamentos para a montagem de um laboratório (hardwares e softwares), a compra de bibliografia específica e a contratação de serviços especializados necessários à implementação da parte de Informática, uma vez que os membros do grupo não tinham o conhecimento técnico suficiente para isso.

O objetivo principal do projeto era elaborar um conjunto de informações literárias informatizadas, reunidas num CD-Rom ou numa home-page da Internet, com as quais os alunos (preferencialmente de cursos de Letras) pudessem trabalhar autonomamente em seus computadores

Para justificar um projeto, centrado na área da Literatura, com metodologia informatizada, procuramos mostrar inicialmente a sua importância para a formação do aluno de Letras, ressaltando a sua dupla função: aquela que lhe é inerente por sua condição artística, ou seja, a de incentivar o senso e o prazer estético, e a que colabora decisivamente para a sua formação humanística, como indivíduo e como ser social. Porém, a metodologia de ensino utilizada, tanto na sua parte teórica (discussão de princípios e conceitos literários, da origem e evolução da literatura, dos gêneros, etc.), como na parte analítica (leitura e estudo de obras ficcionais, poéticas e dramáticas), segue, usualmente, procedimentos que privilegiam aulas expositivas, seminários, discussões coletivas, trabalhos individuais ou em grupos, ou seja, atividades desenvolvidas a partir da leitura de textos onde a participação do aluno é muito mais passiva do que ativa.

Com isso queríamos demonstrar que, no ensino da Literatura ainda prevaleciam os métodos e materiais tradicionais, ignorando quase completamente os avanços da tecnologia, sobretudo no ramo da Informática, com suas repercussões em termos de mudanças de hábitos e de comportamentos em vastos setores da vida social e das atividades produtivas. Ressaltávamos que o uso dos meios informatizados no ensino da literatura vinha se restringindo a uma função meramente auxiliar, como redator de texto no preparo do material de ensino, ou na elaboração de trabalhos, substituindo assim a antiga máquina de escrever (com larga vantagem, é bem verdade, mas que não alterava substancialmente a sua funcionalidade). Desta forma, sub-aproveitava-se uma máquina potencialmente riquíssima na sua utilização, cujo emprego em outras áreas vinha-se mostrando altamente eficaz também como instrumento de ensino.

O projeto tinha um caráter interdisciplinar, pois envolvia professores e alunos de graduação e de pós-graduação do curso de Letras, e um professor e alunos do curso de Informática, e se propunha a contemplar, na sua primeira fase, três disciplinas de literatura do chamado 'tronco comum' dos cursos de licenciatura e bacharelado: Panorama Cultural da Literatura Brasileira I, Leituras Orientadas I e Estudos Literários: narrativa e drama. Todas elas oferecidas no primeiro semestre dos cursos e introdutórias às questões literárias nos âmbitos das literaturas brasileira e universal e no dos estudos dos gêneros.

Por se tratar de um conjunto significativo de informações básicas para os alunos de Letras, esses conteúdos constituíam um bom material para a elaboração de hipertextos, que, tecnicamente, são concebidos como conjuntos de nós ligados por conexões diversas, onde se incluem palavras, páginas, imagens, gráficos, seqüências sonoras, etc. Assim, a partir de um texto-matriz que contivesse um roteiro sintético de cada disciplina, seria construída uma rede de textos ligados ao primeiro por palavras (*links*) estrategicamente selecionados por sua importância para a compreensão do conjunto, constituindo no seu conjunto, um verdadeiro sistema de hipertextos.

O material do texto-base e dos diferentes *links* foi produzido a partir de pesquisa bibliográfica pelos professores da equipe, auxiliados por alunos de graduação e de pós-graduação em Letras, e foi formado de excertos de textos literários e de trechos de ensaios teórico-críticos, todos devidamente referidos como bibliografia consultada. Estes conteúdos foram a matéria prima para a montagem de uma *home page*, elaborada com a assessoria de um Professor e alunos do curso de Informática, que também treinaram bolsistas do curso de Letras para se familiarizarem com os procedimentos necessários à criação de linguagem html. Inicialmente, o projeto previa apenas a elaboração de um CD-Rom contendo o sistema de hipertextos resultante, porém, com o andamento dos trabalhos, verificou-se que, para as finalidades de ensino, seria mais eficiente a criação de uma *home page*.

Assim, foi criado o *site* na Internet <http://www.ufrgs.br/proin> que remetia aos três grandes módulos das disciplinas escolhidas, com seus diferentes links, mas também a outros *sites* contendo os dados do projeto e da equipe e outras informações, e uma sessão chamada "pergunte ao professor" que se mostrou altamente produtiva.

Todos os conteúdos que constam do *site* têm condições de serem gravados em cd-rom, que os interessados podem adquirir através da *home page*.

O êxito do projeto (que ficou mais conhecido como PROIN) foi de tal ordem que surpreendeu a todos os seus organizadores. Através da página na Internet, o projeto passou a receber um número muito grande de mensagens elogiando a iniciativa e congratulando-se com a equipe, e um número ainda maior de consultas à sessão “pergunte ao professor” provenientes dos mais variados pontos do país e também do exterior, por parte de alunos de graduação, de pós-graduação e mesmo do ensino médio ou de pessoas avulsas. Até o final de 2002, pôde-se contabilizar mais de 20.000 acessos à página, o que se considera um índice bastante representativo na área de Letras.

Além disso, com a conclusão da página, os professores das disciplinas do projeto passaram a incluir, nas suas bibliografias, o *site* do PROIN e os alunos de Letras, foram instados a consultá-la e a emitirem a sua opinião sobre a mesma, com resultados muito positivos, pois os acessos serviam para dirimir dúvidas e para acrescentar informações ao que fora visto em sala de aula. Outro benefício do Projeto ao Instituto de Letras foi o fato de ter colaborado para a ampliação do número de computadores do Laboratório de Informática, uma vez que quatro máquinas adquiridas para o projeto foram ali localizadas.

Animados pelo sucesso do projeto e dando seguimento à previsão inicial, os professores da equipe resolveram dar continuidade ao trabalho, montando a segunda fase do mesmo, incluindo agora as disciplinas do segundo semestre, correspondentes às que foram trabalhadas no primeiro. Nesse momento já havia condições de realizar esta tarefa autonomamente, uma vez que a metodologia quanto à elaboração dos conteúdos continuava a mesma e os bolsistas tinham sido treinados quanto às técnicas de montagem de *home page* e à utilização de linguagem html. Esta etapa, iniciada em 2001, ainda está em andamento, devendo estar concluída até o final do presente ano de 2003.

O segmento que propiciou maior interatividade com a comunidade exterior foi, sem dúvida, a sessão “pergunte ao professor”, que recebeu perguntas de várias naturezas e de distintos teores, permitindo com isso tirar conclusões importantes sobre as motivações e os interesses que levam os usuários a consultar um site de literatura, conforme mostraremos mais adiante.

O estabelecimento dessa ligação interativa freqüente com os usuários da página motivou a segunda experiência do Instituto de Letras da UFRGS no tema Literatura e Informática. Trata-se de um projeto de Curso de Extensão apresentado por um grupo de professores envolvidos no PROIN, dentro de um edital da FAURGS (a Fundação da Universidade) específico para modalidades de ensino a distância, e que foi contemplado com recursos que permitiram a efetivação do referido projeto, no período de março a dezembro de 2002.

O curso em questão foi pensado com vistas a um público formado por professores do Ensino Médio e por alunos de graduação em Letras e outras licenciaturas, visando a ampliação de seus conhecimentos quanto às obras

clássicas da Literatura Ocidental. Como os conteúdos seriam muito extensos e variados em face de sua abrangência, pensou-se numa atividade de extensão permanente cujo título geral era “Estudos Orientados de Clássicos da Literatura Ocidental”, dividida em módulos, e que começaria pelas Obras Clássicas da Antigüidade. Assim, foi criado o módulo I, subdividido em 12 Unidades, correspondendo às doze semanas de duração do curso, e cujos conteúdos referiam-se à epopéia, tragédia, comédia e lírica greco-romanas, através de uma seleção de autores e obras mais representativos. A cada Unidade correspondia um texto que deveria ser lido previamente pelos alunos, e todas as segundas-feiras realizava-se o encontro interativo entre dois professores e os alunos internautas, por um período de duas horas, totalizando vinte e quatro horas-aula de comunicação direta, mais vinte horas de leituras e de exercícios indicados para cada Unidade, totalizando 44 horas. A cada três unidades estava prevista uma avaliação através de perguntas a serem respondidas via e-mail.

Escolhidos os conteúdos e a modalidade do trabalho, dois professores da equipe realizaram um curso de treinamento em métodos de ensino à distância, ministrado pela Faculdade de Educação da UFRGS, que possui um centro especializado de pós-graduação em Informática para a Educação. O objetivo do curso era o de familiarizar, principalmente professores iniciantes, em tecnologias pedagógicas informatizadas e de divulgar ferramentas disponíveis para serem utilizadas em atividades da nova modalidade de Ensino. Com a conclusão do curso, o grupo decidiu-se pela adoção do “Ambiente” denominado “Learning Space” por ser aquele que pareceu ser o mais ágil em termos de navegação e o mais adequado às nossas necessidades e ao nosso nível de conhecimento, uma vez que disponibilizava virtualmente as várias etapas ou módulos a serem completados com os dados dos cursos individuais. Além disso, tratava-se de um programa já disponível no servidor do referido Centro da Faculdade de Educação, que atuou, assim, como um verdadeiro provedor, estabelecendo as conexões, fornecendo as senhas para o uso da ferramenta e gerenciando, de certa forma, o funcionamento do curso. Para os encontros semanais, foi escolhida a modalidade de “chat”, por nos parecer a mais simples de ser gerenciada e acessada por computadores de configuração menos sofisticada, como seria previsível em relação ao nosso público-alvo. Para fins de acesso ao curso, foi criada uma página específica, ligada ao site do PROIN, cujo endereço era www.ufrgs.br/proin/eadletras

Com a divulgação feita na *home page* do Instituto de Letras e na página da Pró-Reitoria de Extensão, tivemos uma matrícula inicial de onze alunos (havíamos previsto um mínimo de seis e o máximo de 18 vagas), dos quais apenas cinco chegaram ao final.

Em que pese a evasão significativa, consideramos que a experiência foi extremamente positiva para os professores e alunos que dela participaram, pelo que representou em termos de mudanças de hábitos em face do manejo inusitado com a máquina, e pelo estabelecimento de uma relação diferenciada

entre os professores e os alunos virtuais. O curso a distância permitiu que tivéssemos um aluno de Belém do Pará, demonstrando o alcance dessa modalidade de ensino e o seu potencial de divulgação de saberes entre regiões distantes de nosso país. Os alunos que concluíram o curso também fizeram uma avaliação muito positiva, em depoimentos que nos sensibilizaram, pelo que o curso representou para eles em termos de ampliação de seus horizontes de conhecimentos. Além disso, todos eles foram unânimes em solicitar que o curso tivesse continuidade, tal o nível de satisfação obtido. Após o término do primeiro módulo, temos recebido inúmeros pedidos para a sua continuidade ou para a sua reedição, porém, a dependência de novas verbas, até agora não obtidas, paralisou momentaneamente o projeto, cujo segundo módulo já estava inteiramente planejado para iniciar no segundo semestre deste ano.

Conclusões

Com base nas duas experiências de ensino de literatura pela Internet, pudemos tirar alguns conclusões sobre a utilização, a funcionalidade e o tipo de usuário de um site de literatura, bem como nos permite tirar ensinamentos quanto às diferenças existentes entre formas de ensino presencial e à distância.

O *site* do PROIN na Internet, com conteúdos de Literatura muito amplos e diversificados, incluindo aí a brasileira, latino-americana, as literaturas ocidentais, as clássicas da Antigüidade e as questões de teoria literária, tem sido visitado por um universo variado e muito extenso de usuários, desde a sua implantação no ano de 2000, demonstrando, com isso, que a Internet representa a possibilidade de uma comunicação em massa, levando a informação aos mais variados e remotos lugares. Como dissemos antes, as visitas ao *site* foram muito numerosas, mas o que nos permitiu avaliar melhor a sua receptividade foi a sessão “pergunte ao professor”, por identificar o tipo de interesse que leva o usuário a consultar uma página de literatura. Um levantamento feito pela bolsista do projeto, Schana Lago, mostra alguns dados interessantes: a grande maioria de acessos foi de alunos de cursos de graduação em letras, como era previsível, mas também tivemos estudantes de outros cursos, como Direito, Psicologia, Filosofia, Turismo, alunos de curso médio, de cursos de pós-graduação, tradutores, atores e atrizes de teatro, e muitos outros que não se identificaram. Vários eram professores universitários. Normalmente, o usuário faz a pergunta e só diz o seu nome, sem nomear a sua Instituição de Ensino, porém alguns referem este dado e por aí podemos ver que as consultas vêm de diversos pontos do país também do exterior - identificamos estudantes de universidades do Rio de Janeiro, São Paulo, Minas, Mato Grosso do Sul, Pará, Bahia, Paraíba, e de Portugal.

As perguntas versam sobre uma variedade de assuntos, incluindo: solicitação de biografias de escritores, críticos, poetas, de indicação de bibliografia sobre determinados temas, ou sobre autores, Pedidos de resumos de obras completas ou de capítulos, de textos (romance, teatro, poesia), ou de análises de obras, solicitações de tradução de obra completa ou parte dela; de indicações de outros sites onde possam encontrar estudos de um certa

obra ou de um autor. Inúmeras consultas pedem definições de termos teóricos (ode, ritmo, polissemia, narratário, diegese, catarse, etc), ou de gêneros literários (conto, crônica, romance, poema), ou querem saber sobre as diferenças entre os gêneros (muito freqüente), ou entre texto literário e não literário.

Mas inegavelmente, o motivo mais freqüente dos pedidos são os trabalhos escolares para os quais solicitam informações, ou dados que os auxiliem na redação, ou então querem simplesmente um trabalho pronto, às vezes de uma forma impositiva, pedindo urgência no atendimento, como num caso em que o aluno deu uma data e uma hora limite para mandarmos a resposta (27 de set, 16h), tendo enviado o pedido às 15h41min., ou noutro, em que recebemos a seguinte pergunta: “O que é prosa gótica? Preciso urgentemente, agora!!!!”

Também há questões de tom mais ameno, em que o aluno quer dirimir dúvidas sobre uma análise literária, ou sobre determinada interpretação de uma obra; ou sobre um tema de seu interesse, ou em que pede auxílio para a elaboração de projetos de pesquisa, monografias de final de curso, ou de cursos de especialização, ou mesmo para a preparação de aulas de nível médio ou universitário.

Vale referir também que os autores mais citados na perguntas foram Shakespeare, Maquiavel, Camões, Daniel Defoe e Aristóteles.

Esta variedade de informações sobre o tipo de usuário e a motivação do acesso ao *site*, nos leva a concluir que, embora a leitura dos conteúdos e a curiosidade que o assunto desperta motive grande número de consultas e de comentários, a razão maior das solicitações e dos acessos ao *site* está na necessidade imediata do usuário em resolver um problema concreto - um trabalho a entregar, uma prova iminente ou coisa similar. Apenas raramente há um interesse manifesto em discutir, ou refletir sobre os conteúdos da página.

Em relação à nossa segunda experiência com o curso de extensão na modalidade de ensino a distância, verificamos, particularmente, que a relação aluno-professor se transforma, pois há uma participação ativa de todos os agentes no momento de interação da ‘sala de bate-papo’; ali deixa de existir, portanto, o aluno passivo, que somente escuta o que se passa em sala de aula. Por outro lado, essa mudança nas relações e a nova modalidade de comunicação exigem do professor uma agilidade muito grande na forma de responder e de interagir com o aluno. A rapidez do processo pede respostas breves, com pouca elaboração lingüística, e extremamente objetivas. A sala de bate-papo é um espaço descontraído, em que as barreiras da timidez são derrubadas e as ligações se tornam mais amigáveis. Isto tudo deve ser levado em conta no planejamento de uma atividade como esta. Por tudo isso, uma turma de ensino à distância não deve ser numerosa, não podendo exceder os 10 alunos.

Por último queremos dizer que a motivação desse grupo de professores do Instituto de Letras da UFRGS em investir nas novas tecnologias de ensino não foi o conhecimento científico do assunto, mas antes de tudo o desejo de investir num campo que cada vez mais toma conta de todos os segmentos da vida contemporânea. Este relato refere-se a experiências incipientes, que

utilizam recursos de Informática relativamente simples, sem recorrer, como acontece em áreas mais desenvolvidas nesse setor, a processos multimídia sofisticados, envolvendo som, imagens, gráficos, vídeo-conferências, etc. Esperamos incorporar essas tecnologias num futuro próximo, pois é justamente o caráter multidirecional e multimídia dos sites de Internet que desperta a atenção dos internautas e mantêm o seu interesse na navegação virtual, gerando, com isso, protagonistas ativos.

São passos iniciais que estamos dando numa área pouco trilhada na área de Letras, tradicionalmente avessa ao uso de tecnologias avançadas, mas que desejamos poder desenvolver e aperfeiçoar com o passar do tempo, mostrando ser este um campo de trabalho produtivo, capaz de revelar potencialidades até então inexploradas em nosso campo de conhecimento.

Gilda Neves da Silva Bittencourt professora do Instituto de Letras da UFRGS e Coordenadora da equipe de Ensino a Distância do IL, formada pelas professoras: Ana Maria Rocha, Ana Maria Mello, Gínia de Oliveira Gomas, Márcia Ivana de Lima e Silva, Miriam Kelm, pela Doutoranda Eneida Menna Barreto, e os bolsistas Fernando Rodrigues, Schana Lago e Silvia Corti.

Pedagogia Fahrenheit

Gustavo Bernardo

O Papa Paulo IV disse uma vez, cinicamente: *MUNDUS VULT DECIPI, DECIPIATUR ERGO* – “o mundo quer ser enganado, portanto, que o seja”. Miguel de Unamuno ampliou essa proposição, afirmando que o mundo deseja ser enganado: ou com o engano antes da razão, que é a poesia, ou com o engano depois dela, que seria a religião [385]. A necessidade de o mundo ser enganado aponta para a necessidade humana de ficção (mitos, poesias, narrativas) e de religião (ritos, rituais, igrejas).

A ficção atende a esta necessidade de maneira honesta: ela se disfarça, mas avisa que é um disfarce. A Teologia considera-se estudo legítimo da divindade; não se apresenta (não poderia fazê-lo) como um campo de ficções. Outros campos carregados de ficções, como a Política e o Direito, fingem que falam sempre a verdade, nada mais do que a verdade e somente a verdade. A ficção *STRICTO SENSU*, no entanto, apresenta-se como tal: como ficção.

Ora, porque o disfarce da ficção não se disfarça, muitos tendem a desvalorizá-la, identificando-a com a mentira. Sabemos que isso se faz desde Platão, mas é interessante observar um pouco como Platão é atualizado no nosso cotidiano. Por exemplo: numa dessas revistas de sala de espera de dentista, na seção “Consultório Psicológico”, um leitor angustiado perguntava: “Dr. César, gostaria de saber se a leitura de ficção prejudica o indivíduo e atrapalha a vida prática”. A pergunta já continha uma resposta e parece ter sido feita sob medida para o preocupado Dr. César. Ele responde com toda a atenção:

Quando o ser humano se envolve demais com ficção, talvez tenha dificuldade de se adaptar à realidade presente. Ficar fora da realidade pode vir por causa da fixação em ficção (excesso de leitura, filmes). Um jovem pode ler romances demais. Fixará então idéias românticas exageradas sobre o relacionamento homem-mulher, e isso o levará a ter uma expectativa ficcionista (fora da realidade) em relação ao casamento. Daí surgem problemas no relacionamento conjugal. Esse é o caso das pessoas que se surpreendem no casamento quando percebem que ele não é quase nada daquela idéia que faziam dele, justamente por uma fixação muito grande em idéias irrealistas sobre a vida conjugal e a felicidade no lar. Porém, parece que o problema principal que as leituras de ficção causam, quando freqüentes, é perturbar a pessoa na sua ligação com fatos da realidade, pois naquilo que uma pessoa mais se concentra, com isso mais ela se assemelha. E a vida é a realidade, não a ficção.

O ilustre psicólogo que atende pelo nome de Dr César (e que bem pode ser o pseudônimo de um “foca”, de um jornalista iniciante) explica a desilusão dos cônjuges que se separam: nós seríamos vítimas de uma ilusão anterior motivada pelo excesso de leitura de romances. Desresponsabilizam-se assim as pessoas, porque a culpada, no final das contas, é a literatura. Para além do limite do mero entretenimento, o leitor de ficção corre o risco da desilusão amorosa ou até da loucura. Embora Miguel de Cervantes tenha satirizado esse modo de pensar já no primeiro grande romance da literatura ocidental, quando o cura e o barbeiro queimaram vários livros para salvar o seu amigo, Dom Quixote, o doutor da revista o retoma, sem nenhum pudor, séculos depois.

Minha tese, depois de trinta anos de ensino de literatura (comemoro-os neste ano), é a de que o pensamento do Dr César está muito mais entranhado do que pensamos no próprio ensino de literatura – em consequência, na divulgação contemporânea da literatura. Nosso ensino formal, através da escola, e informal, através dos MEDIA, o que inclui a INTERNET, padece do que vou chamar aqui de “Pedagogia Fahrenheit”.

Há exatos 50 anos, o escritor Ray Bradbury imaginou um futuro sombrio em que os bombeiros se dedicassem não a apagar incêndios, mas sim a queimar livros, especialmente de ficção – de vez em quando, queimavam também seus leitores. Nesse futuro, o Dr César seria provavelmente chefe dos bombeiros. Trata-se do romance *Fahrenheit 451*, que gerou filme de mesmo título, dirigido por François Truffaut, em 1967.

O capitão dos bombeiros de livros explica ao protagonista, Montag, como se chegou a esse futuro. À proporção que a “vida moderna” se acelerava, os livros foram se reduzindo primeiro a breves condensações, depois a emissões radiofônicas de quinze minutos, por fim a dez linhas em um dicionário ou enciclopédia. A maioria das pessoas se satisfazia com a informação do verbete, ou até essa informação acabava dispensando, mas alguns reacionários, inimigos mesmo do progresso e da velocidade contemporânea, continuavam tentando ler e guardar os livros originais.

Ora, essa circunstância promovia a diferença entre as pessoas, diferença essa que leva à discriminação. Assim como, lembra o capitão, na escola detestamos o aluno inteligente que recita as lições e sabe as respostas, devemos continuar a detestar quem sabe mais do que nós. Todos são felizes quando são iguais, isto é, quando não se podem estabelecer diferenças nem comparações desfavoráveis. Por isso, nesse futuro deveras democrático, as universidades pararam de produzir professores, críticos, sábios ou criadores. Não apenas nos bares, mas também nas escolas, espalham-se JOKE-BOXES (caixas de música que não tocam música, mas apenas contam piadas). A palavra “intelectual” se converteu “no insulto que merecia ser”. Como as casas foram todas imunizadas contra o fogo, deu-se aos antigos bombeiros a nova função: queimar todos os livros do mundo. Por analogia mórbida, todos os corpos das pessoas que morrem sofrem o mesmo tratamento, para melhor eliminar

também a tristeza dos funerais. Cinco minutos depois da morte de uma pessoa, seu corpo é encaminhado para a Grande Chaminé: os incineradores de todo o país são abastecidos sem parar por helicópteros. Nada de recordar os indivíduos que se foram: esqueçamo-los imediatamente: FIRE IS BRIGHT AND FIRE IS CLEAN – “o fogo é brilhante e límpido” [Bradbury: 60]. A verdadeira beleza do fogo é que “destrói responsabilidade e conseqüências” [Bradbury: 115].

Montag, o protagonista, é um bombeiro que roubava e lia os livros que deveria queimar. Quando chega a vez de queimarem os seus livros e a ele mesmo, consegue reagir e fugir. Fugindo da cidade no meio de mais uma guerra (o romance, escrito em 1953, conta que desde 1960 os Estados Unidos teriam promovido, e vencido, duas guerras atômicas), Montag encontra vários professores e escritores que vivem nas florestas, como nômades, ocupando-se em guardar de memória os livros que leram – bibliotecas ambulantes que se disfarçavam de vagabundos. Um deles lhe apresenta os homens-livros [Bradbury: 151-3]:

Quero lhe apresentar Jonathan Swift, o autor desse malicioso livro político, *As viagens de Gulliver*. Esse outro companheiro é Charles Darwin, aqui está Schopenhauer, aquele, Einstein, e este a meu lado é Mr Albert Schweitzer – um filósofo realmente muito simpático. (...) A coisa mais importante que tivemos de meter na cabeça é que nós não éramos importantes, que não devemos ser pedantes: nós não nos sentíamos superiores a ninguém mais neste mundo. Somos nada mais do que as capas empoeiradas dos livros, sem qualquer valor intrínseco. Alguns de nós vivem em cidades pequenas: o capítulo I do *Walden*, de Thoreau, mora em Green River; o capítulo II, em Millow Farm, no Maine. Há um povoado em Maryland com somente vinte e sete habitantes; nenhuma bomba cairá sobre essa localidade que abriga os ensaios completos de um homem chamado Bertrand Russell. Quase que se pode virar as páginas desse povoado, habitante por habitante.

WE'RE NOTHING MORE THAN DUST JACKETS FOR BOOKS, eles enfatizam: não somos “mais do que as capas empoeiradas dos livros”, guardando aquilo que ultrapassa e transcende os seres humanos, aquilo que os torna melhores e maiores. Depois de ser apresentado aos homens-livros, Montag vê que a cidade próxima se transforma num clarão. Os Estados Unidos finalmente parecem ter sido atingidos (a cena é imaginada quase quarenta anos antes da queda das torres gêmeas).

Quando os homens se recuperam, começam a planejar os próximos passos e o futuro. Ao encontrarem os sobreviventes solitários e perdidos, dirão que estão lembrando. Eis como pretendem vencer a longo prazo. De tanto recordarem, acabarão criando a maior pá mecânica da história para com ela escavarem a maior sepultura de todos os tempos, na qual a guerra será enterrada. Desse modo, constroem uma metafórica fábrica de espelhos, distribuindo aos outros nada além de espelhos nos quais todos poderão se

observar longamente [Bradbury: 164]. Os espelhos, prioridade depois da guerra, remetem à necessidade cética de se olhar e se criticar, evitando todo triunfalismo – “somos apenas as capas empoeiradas dos livros”. Remetem também, numa metáfora dentro da metáfora, aos próprios livros, que espelham os leitores – mas os modificam. Remetem, ainda, à necessidade cética de se olhar e se criticar, evitando todo triunfalismo – “somos apenas as capas dos livros”.

A história de *Fahrenheit 451* segue a tradição da ficção científica que desconfia da ciência – no caso, desconfiando também do ensino de literatura, ao levantar questões sobre a sua divulgação que, em geral, nos parecem secundárias ou irrelevantes – mas elas talvez sejam graves. No romance, os livros se transformam progressivamente em condensações, resumos, verbetes e então em cinzas – o título remete à temperatura em que o papel dos livros se inflama e arde: 451° Fahrenheit, que correspondem a 232° Celsius. Ora, conhecemos de perto as condensações do *READER'S DIGEST*, no plano internacional, e os resumos de livros adotados no vestibular, no plano nacional. Como aumenta a quantidade dessas condensações e desses resumos, parece que a temperatura do papel também tem aumentado perigosamente.

Acompanha condensações e resumos uma outra prática que me parece equivalente: a das adaptações literárias. Na prática, a maioria absoluta das adaptações é muito menor do que os originais que adaptam, corroborando a tese de que a velocidade da vida moderna exige livros cada vez mais finos. Ora, esta exigência implica outra: deve-se ler cada vez menos. Por isso, creio que as adaptações “dos mais importantes clássicos da literatura universal” representam, em praticamente todos os casos, um crime de lesa-literatura, porque preparam o ambiente para aqueles bombeiros do futuro. No entanto, temo que essa minha posição seja minoritária. Muitos escritores de renome, eles mesmos autores de obras que se tornaram clássicas, foram responsáveis por várias adaptações de outros clássicos. Muitos escritores conhecidos da área de literatura infanto-juvenil adaptam (ou reescrevem) os “melhores livros da literatura universal”, adequando linguagem e conteúdo a crianças e jovens.

Também é verdade, como lembrava Umberto Eco em *O nome da rosa*, que a matéria-prima de um livro se encontra em todos os livros que o antecederam. Nenhum enredo pode ser considerado propriamente original. O final dramático de *Romeu e Julieta*, por exemplo, já se encontrava, com os personagens invertidos, em *Tristão e Isolda* — o que, obviamente, não diminui a qualidade nem da obra, nem de Shakespeare. A primeira peça de Nelson Rodrigues, *A mulher sem pecado*, puxa sua trama principal de “O curioso impertinente”, uma das histórias intercaladas dentro do romance *Dom Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes. A semelhança, entretanto, não desvaloriza a peça de Nelson, se o tom e o tratamento são bem outros.

A minha questão, porém, não é exatamente esta. O escritor que retoma e reconta partes, pequenas ou grandes, de um enredo clássico, age de maneira diferente do “adaptador”. Ele põe o seu título, ele assina com o seu nome, às

vezes tem consciência da influência e outras vezes não, às vezes alude à obra que o inspirou, na maioria das vezes não o faz, mas sempre se responsabiliza única e exclusivamente pelo resultado, pela obra, pela criação.

O “adaptador”, tanto faz se escritor de renome ou não, esconde-se atrás do autor clássico que adapta. Sua intenção, como todas as intenções, é boa: homenagear um grande autor, divulgando-o para jovens leitores que, de outra forma, não conheceriam os clássicos. Bons também são os propósitos dos professores que adotam adaptações: apresentar a seus jovens alunos uma suma, uma condensação que eles possam ler, dos grandes nomes e das grandes obras da cultura humana.

Mas não se percebe aí uma contradição? Ler o “grande” na forma “pequena” não impediria a compreensão do verdadeiramente grande? Toda adaptação implica, é óbvio, uma seleção subjetiva e arbitrária do que pode e do que não pode ser contado. Esta seleção contém critérios que não são, nem o poderiam ser, discutidos e acordados com os leitores (que podem nem ter nascido), muito menos com os autores (os quais provavelmente já faleceram). Toda adaptação implica, portanto, um exercício de tesoura, em palavras mais claras, um exercício de censura, sobre o texto do autor que se “homenageia”.

Ora, mas a intenção é nobre, diriam adaptadores e professores. Só que os censores oficiais, das ditaduras mais ou menos disfarçadas, ainda que bem menos cultos, se justificam de maneira semelhante. O argumento de que só através das adaptações as crianças podem ser apresentadas aos clássicos é falacioso — na verdade, elas são apresentadas a... adaptações. O problema torna-se mais grave quando vemos adultos imaginando terem lido *Dom Quixote*, *Alice no País das Maravilhas*, *Odisséia*, *Hamlet* — quando leram tão-somente, e na melhor das hipóteses, excertos destas obras. Na pior das hipóteses, acabam lendo, no lugar dessas ficções perturbadoras, fábulas moralistas, isto é, amesquinhas. Eu já li uma adaptação de *Dom Quixote*, de não mais de 30 páginas (o original de Cervantes tem cerca de 800 páginas), em que se alertava os jovens leitores, a sério, sobre os perigos da leitura indiscriminada, sem orientação adequada.

O procedimento de censura “nobre” não é novo – Charles Perrault, no século XVII, adocicava, “embelezava”, esteticizava contos populares, para agradar aos novos salões burgueses. Seu melhor correspondente, no século XX, chamou-se Walt Disney. As suas adaptações para o cinema dos contos de fada modificaram sem cerimônia os enredos básicos, sempre na direção de apresentar finais felizes e escamotear tensões e contradições – basta lembrar do filme *A pequena sereia*, baseado no tristíssimo conto de Hans Christian Andersen, e do seu final glorioso para a personagem. Walt Disney, entretanto, transforma uma linguagem em outra, e esse é o seu álibi principal. Há uma nova autoria nos filmes, porque autoria sobreliterária – cinematográfica. Seu sucesso deriva tanto da competência nesse aspecto, quanto das soluções conservadoras dos enredos. O mais ousado de todos, *O corcunda de Notre-Dame*, não ousa o suficiente para “casar” a bela cigana com o disforme Quasímodo – deficientes físicos em geral, contentem-se com o carinho das criancinhas.

O efeito Perrault-Disney mostra-se mais grave nas adaptações de literatura para literatura. Há, por exemplo, várias adaptações de *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll; nenhuma delas enfrenta os seus paradoxos lógicos. O episódio, com desenho do próprio Carroll, em que Alice cresce, diminui, cresce, diminui, até se deformar numa menina de cabeça enorme e corpo pequenininho, é emblemático do dilema das adaptações de clássicos literários. Nossa época e nosso ensino talvez produzam alunos-leitores de corpo enorme, alimentado a TODDY, e cabeça pequenininha – alimentada, na melhor das hipóteses, a adaptações.

Tais adaptações, muito ilustradas, muito coloridas, fazem par com famílias que reclamam que seus filhos não lêem na escola, sem atinar que elas mesmas não têm sequer uma estante em casa. Se o exemplo em casa tem sido fraco ou mesmo nulo, o que é grave, o exemplo na própria escola não vem sendo muito melhor – o que é gravíssimo. Numa enquete que realizei em várias escolas de ensino médio, há pouco menos de dez anos, sobre a leitura de obras de ficção entre professores de todas as disciplinas, cheguei a resultados que deveriam espantar. Temo que essa situação não tenha mudado muito.

Pela enquete, verifiquei que os professores que mais liam obras de ficção, disparado, eram os de História e Física: os primeiros, por certamente estarem mais próximos da narrativa como forma de conhecimento, os outros, provavelmente, por serem leitores usuais de Filosofia. No pólo oposto, verifiquei que os professores que menos liam obras de ficção eram os de Educação Física (o que confirmava uma série de piadas cruéis a respeito) e, para pasmo meu, os de Língua Portuguesa.

Isso nos levaria a discutir o desprestígio social do professor em geral, do professor de Língua Portuguesa em particular, mas esse seria um caminho amargo e longo. O que aqui quero chamar a atenção é para a necessidade de os professores de Literatura se preocuparem com os aspectos da divulgação institucional e pedagógica da sua disciplina, tanto quanto com os aspectos da divulgação informal, através dos MEDIA.

Como não estamos ainda no mundo de Bradbury, ufa, ao lado das adaptações encontramos surtos de divulgação maçica dos textos integrais das obras clássicas, quer nas coleções de capa dura de jornaleiro, quer nas distribuições dominicais de livros junto com os grandes jornais. À primeira vista, essas duas formas de divulgação são melhores do que nada, mas a forma descuidada que a acompanha pode gerar resultados opostos aos pretendidos.

As coleções de capa dura nos jornaleiros, como as da Editora Nova Cultural, são bem feitas apenas na capa; por dentro, não dão as informações mínimas e padecem de problemas graves de revisão e de editoração – sem contar que as traduções são quase sempre as mais antigas e as piores possíveis. Os livros que acompanham os jornais dominicais parecem melhores, mas às vezes sua propaganda gera mensagens ambíguas, quando a ambigüidade devia ficar apenas nos livros. Recentemente, *O Globo* e a *Folha de São Paulo* começaram uma dessas coleções por um livro supostamente “quente”, isto é, *Lolita*, de Nabokov. A publicidade enfatizou desmedidamente o aspecto erótico

de um livro difícil e, num certo sentido, anti-erótico, reforçando a sina de muitos dos chamados “clássicos”: até são comprados, mas para aproveitar a promoção – de fato, não são lidos.

Acompanha essa divulgação material a divulgação virtual pela Internet e pelos bancos de textos. Vejo os bancos de textos como importantes para fazer circular a crítica e a teoria, tanto que mantenho na Internet um sítio cético, a que chamei de DUBITO ERGO SUM: <http://planeta.terra.com.br/arte/dubitoergosum>. O sítio, ou SITE, conta com vários textos meus, de orientandos e de convidados, bem como recortes de ficção e de crítica pertinentes ao tema. Mas tenho dúvidas quanto à divulgação virtual de livros inteiros, não só na Internet como em CDs vendidos em bancas de jornal.

Aqui, minha dúvida é autêntica: domino bastante bem o computador, mas não consigo ler na tela. Suspeito que esse problema talvez seja mais meu do que do meio. No livro de Bradbury, um assustado professor de Literatura (naturalmente, desempregado há décadas) lembra a Montag que não é dos livros que ele necessita, mas sim de algumas coisas que em certo tempo estiveram nos livros. Os mesmos detalhes infinitos e os mesmos ensinamentos poderiam ser projetados através de rádios e televisores, ainda que não o sejam. Os livros são importantes, e mais importantes quanto mais eles são queimados (e resumidos, e adaptados), mas o que neles se procura pode ser procurado em velhos discos, em velhas películas e em velhos amigos. Os livros não são mágicos: a magia se encontra no que dizem, em como unem os diversos aspectos do Universo até formar algo próximo de um conjunto para nós [Bradbury: 92].

Concordo, naturalmente, com o assustado professor de Literatura do futuro, mas não deixo de me assustar com a ameaça das adaptações e das estetizações – assim como Walt Disney esconde que a pequena sereia na verdade se transforma em espuma do mar, no mundo sombrio de *Fahrenheit 451* eliminam-se, além dos livros, a tristeza dos funerais. Os corpos dos indivíduos que se foram devem ser queimados imediatamente, para que possamos esquecê-los também imediatamente: “o fogo é brilhante e límpido” [Bradbury: 69].

Mas: e se eu quero lembrar? E se eu quero um funeral, um velório, para viver um luto que ao mesmo tempo aceita a morte e afirma o morto? Nesse caso, talvez eu precise de livros; talvez eu precise de literatura. Se os bombeiros os queimaram ou se o tempo os escondeu de mim, eu preciso lembrá-los, como fez Jorge Luis Borges, ao final da vida. Seu poema, “O elogio da sombra”, faz na verdade o elogio da ficção. Dizem os seus versos:

A velhice (tal é o nome que os outros lhe dão)
 pode ser o nosso tempo de ventura.
 O animal morreu ou quase morreu.
 Restam o homem e a alma.
 Vivo entre formas luminosas e vagas
 que não são ainda a escuridão.
 Buenos Aires,

que antes se desgarrava em arrabaldes
 para a planície incessante,
 voltou a ser a Recoleta, o Retiro,
 as apagadas ruas do Once
 e as precárias casas velhas
 que ainda chamamos o Sul.
 Sempre em minha vida foram demasiadas as coisas;
 Demócrito de Abdera arrancou-se os olhos para pensar;
 o tempo foi meu Demócrito.
 Esta penumbra é lenta e não dói;
 flui por um manso declive
 e se parece à eternidade.
 Meus amigos não têm rosto,
 as mulheres são o que foram faz já tantos anos,
 as esquinas podem ser outras,
 não há letras nas páginas dos livros.
 Tudo isto deveria atemorizar-me,
 mas é uma doçura, um regresso.
 Das gerações dos textos que há na terra
 só terei lido uns poucos,
 os que continuo lendo na memória,
 lendo e transformando.
 Do Sul, do Este, do Oeste, do Norte,
 convergem os caminhos que me trouxeram
 a meu secreto centro.
 Esses caminhos foram ecos e passos,
 mulheres, homens, agonias, ressurreições,
 dias e noites,
 entressonhos e sonhos,
 cada ínfimo instante do ontem
 e dos ontens do mundo,
 a firme espada do dinamarquês e a lua do persa,
 os atos dos mortos,
 o compartilhado amor, as palavras,
 Emerson e a neve e tantas coisas.
 Agora posso esquecê-las. Chego a meu centro,
 a minha álgebra e minha chave,
 a meu espelho.
 Breve saberei quem sou.

Nesse momento, alguém pode bater na mesa para esconjurar essa sombra
 toda, perguntando, mas que papo mórbido é esse. Bateremos na mesa juntos,
 com o nó dos dedos, mas, fazendo um esforço, lembro que o nosso destino
 não pode ser outro. Fomos feitos de modo a negar a morte (no íntimo, somos

sempre imortais), talvez para garantir a sobrevivência da espécie, mas também aprendemos a andar a contrapelo de nós mesmos. Se de fato o destino guia quem consente e arrasta aquele que recusa, como ensinaram os estóicos, consentir no nosso destino mortal é decerto difícil – mas sábio. Implica alegrar-se não com a morte (aí também já é pedir um pouco demais), mas sim com o fato de ter vivido plenamente e poder morrer.

O poema “O elogio da sombra” fala disso. Seus versos contam, em termos suaves, da velhice do poeta e da cegueira que o acometeu. “Breve saberei quem sou”, seu verso final, é um eufemismo para: “breve estarei morto”. “Breve saberei quem sou” resume toda a procura da verdade, da qual apenas podemos nos aproximar – o que já é muito. A verdade parece ser esse momento: não preciso mais subir a montanha carregando a pedra, não preciso mais descer atrás dela. Não preciso mais procurar. A verdade é um buraco negro, no qual logo logo estarei mergulhando e nele me desfazendo. Sempre, na vida do poeta, foram demasiadas as coisas; cada verso seu representou uma tentativa de reduzir tais coisas a um denominador comum. Impõe-se a regra paradoxal que a velhice e a cegueira permitem realizar: menos é mais. Quanto menos, melhor; quanto menos vida e acontecimentos e pessoas, mais intensas a vida, os acontecimentos, as pessoas. A morte se aproxima, o que equivale a afirmar: a vida se intensifica.

De certo modo, foi o que a ficção, essa estranha e prazerosa “morte do real” (se o nega), fez com o leitor Jorge Luis Borges por toda a sua vida: intensificou-a. Percebemos então, ao final, a ficção como um permanente processo de luto. Quando ela se mostra mais real do que o real, salva do abismo o que já aconteceu, o que já morreu. Por isso, leio e releio sobre a eterna morte de Antígona, sobre o seu esforço absurdo de dar sepultura ao irmão para poder viver o seu luto, e me comovo por inteiro, como talvez não o faça quando morre uma pessoa da minha estima. Se morre alguém que existiu de verdade e que quero muito, demoro muito a realizar esta morte, isto é, a torná-la real, quer porque preciso cuidar do velório e de outras pessoas que também estão sofrendo, quer porque não suporto ainda tornar real – ou seja, realizar – esta morte. Posso “viver melhor o luto”, vivência tão paradoxal, dos meus personagens do que dos meus próximos. Na verdade, a experiência do luto em relação a personagens de ficção me prepara para a experiência, muito mais difícil, do luto em relação a meus próximos.

O luto, segundo Françoise Dastur, é um notável “ser-com-o-outro, já que, pelo próprio fato da perda, o morto está presente para nós mais totalmente do que jamais o foi em vida”. Por isso, no mundo sombrio de *Fahrenheit 451*, eliminavam-se, além dos livros, a tristeza dos funerais. Pela mesma razão, Creonte entregou o corpo do sobrinho que o enfrentara ao tempo e aos animais. Eliminar a ficção implica tentar eliminar toda sombra e todo luto. Nada de recordar os indivíduos que se foram: seus corpos devem ser queimados imediatamente, para que possamos esquecer-los também imediatamente. Em contrapartida, o luto é o trabalho ético de Ray Bradbury e de Sófocles. Assim

como o romance é um gênero moroso, tal como o definiu Ortega Y Gasset, protelando a verdade final e mantendo viva a curiosidade do leitor, os rituais do luto são procedimentos protelatórios: enfrenta-se a morte ficcionalmente, como se pudéssemos adiá-la mais um pouco, como se pudéssemos protelá-la para adiante, como se pudéssemos negá-la por pelo menos um momento. A realidade não está ali, mas sim, acolá. A verdade não se encontra aqui, mas sim, alhures. Simplesmente porque é necessário continuar a fingir que é dor a dor que deveras sentimos.

Só assim, talvez, o trabalho do professor de literatura continue a fazer algum sentido.

Gustavo Bernardo é professor de Teoria da Literatura na UERJ e autor do livro A dúvida de Flusser (São Paulo: Globo, 2002).

Condições de contorno e embates da assim chamada poesia digital

Alckmar Luiz dos Santos

Falar da criação poética digital implica descrever suas condições de possibilidade. Isso quer dizer que, ainda antes de estabelecer critérios preestabelecidos ou de propor tipologias derivadas da observação direta, é necessário aceitar a possibilidade de uma poesia digital como evidência imediata. Isso implica mapear seus instrumentos, descrever seus procedimentos de criação e, também, os objetos e processos culturais que, eventualmente, se sedimentaram nisso que hoje se está chamando de poesia digital. A partir daí, se poderá, então, demonstrar como (e se) ela é (ou será) mesmo possível; e ainda, de que maneira as outras formas e ferramentas poéticas do passado têm alguma relação com essa que hoje se tenta fazer. É claro que não se pretende fazer uma descrição exaustiva de cada uma dessas condições de contorno, pois isso exigiria, para cada uma delas, o volume de várias enciclopédias. O que se pretende é, simplesmente, destacar alguns poucos elementos seus que podem ser relevantes para essa assim chamada poesia digital. E já avançar, talvez, uma conclusão algo direta: nos meios digitais dessa nossa contemporaneidade, confunde-se de vez e definitivamente a distinção que ainda podia existir, tênue que fosse, entre o poético e o literário. Um exemplo disso tudo pode estar em *Trajectoires* de Jean-Pierre Balpe (www.labart.univ-paris8.fr/~trajecto/), criação que reúne processos de geração automática de textos, diálogos complexos entre verbal e visual, apelos a lógicas e a significantes ainda prenes de traços da oralidade, utilização de subespaços da escrita, com atenção às possibilidades técnicas da imprensa. Aliás, passar por essas *Trajectoires* (e, claro!, por diversas outras) é condição essencial para assimilar juízos e dificuldades dos parágrafos que seguem abaixo.

Primeira condição de contorno: a tradição oral. Essa que incorporou, desde o início, as práticas ritualísticas, estabelecendo uma correlação imediata entre palavra e coisa. A expressão do verbal era já o conhecimento dos arcanos do universo; a posse do nome implicava o domínio da coisa ou o controle da pessoa. No xamanismo, a expressão verbal permitia, antes de tudo, estabelecer uma reciprocidade entre interior e exterior, uma comunicação de alto a baixo, de céu a terra. O macrocosmo falava através do microcosmo. Daí as diversas experiências de falar em línguas, a multiplicação babélica de linguagens que a razão estranha, mas que se entranha e se instala na estranheza e no poder de comunicar o incomunicável. Há então um paradoxo nessas manifestações da oralidade: ela é expressão do inexprimível. Daí, a desmaterialização da linguagem, multiplicando sons de sentidos ao mesmo tempo familiares e indistinguíveis, frases de inevitáveis mas desconhecidas coerências, palavras

reconhecíveis mas indecifráveis. Desmaterialização da linguagem que é também sintoma da desmaterialização da própria expressão, da obra que se faz em sons e memória, fazendo desta última o suporte, o meio e, quase, a mensagem. E, acompanhando essa desmaterialização, a necessidade de uma disposição linear que justamente ponha a memória em funcionamento: linearidade obrigatória dos sons na fala, no canto, na declamação; mas é linearidade que não se impõe nem permanece entre uma declamação e outra, entre um canto e outro, entre uma apresentação e outra. Aí, a memória, ela, pode, deve e necessita exercitar espaços outros, não mais restritos à unidimensionalidade do linear, mas capazes de perambular por dimensões intermediárias entre ponto, linha, superfície, volume, e assim por diante. Donde o caráter proteiforme dessa criação oral. Ao se materializar, aqui e ali, de quando em quando, o faz na seqüência linear, nesse um-depois-do-outro que, necessariamente, prepara e formata a memória de um rapsodo ou de um segrel, para que ela possa impregnar-se de dada obra. Mas isso é apenas um pequeno lapso. Na maior parte do tempo, esse objeto da tradição oral segue caminhos, vertentes e feições outras. Quando encontra guarida na memória de algum indivíduo, vem a executar exercícios de estonteante liberdade, trazendo elementos outros (palavras, imagens, ritmos etc.), descobrindo correlações inesperadas entre eles, impondo-lhes ligações de rizomáticas aparências, dando à obra feições e faturas que não se descansam umas sobre as outras ou umas depois das outras, mas que se imiscuem umas às outras. Talvez já dodecafonicamente. Nesse sentido, o ritmo tonal das composições tradicionais era uma traição ao silencioso trabalho realizado sobre a obra oral, nesses intervalos em que ela se fazia genotexto (conforme aprendi com Mme. Kristeva).

Segunda condição de contorno: a tradição escrita e impressa, essa que, logo ao início, foi condenada por Sócrates, no *Fedro* de Platão, como prejudicial ao pensamento. O marido de Xantipa não estabelecia uma distinção rigorosa entre diferentes espaços expressivos: a imaterialidade das obras orais, mesmo no meio em que eram disseminadas, era vista por ele como correlato imediato da imaterialidade do pensamento que as produzia. Conseqüentemente, a materialização (quer dizer, a fixação) da escrita somente poderia produzir uma imobilização definitiva do espírito. Se me permitem a petulância de emendar Sócrates, escapou-lhe o detalhe de que não há um vínculo fechado de necessidade ontológica entre o espírito (entendido aí como pensamento) e as obras que dele derivam. Mas é claro que abrir mão disso (que, em outras passagens, pode ser entendido como *methexis* ou nexo de participação) significaria desmontar o sistema platônico. Há que se reconhecer que Sócrates não poderia ver o problema sob outro ângulo: a limitação dos espaços expressivos, na tradição escrita (e, mais tarde impressa) correspondia para ele a uma perda definitiva da multidimensionalidade do pensamento e, conseqüentemente, da linguagem. Mas, se não podemos falar em perda, devemos falar em limitação. De fato, tanto a escrita quanto a imprensa impuseram a subordinação do factual ao linear: contar, por exemplo, não era

mais uma costura feita a várias vezes (mesmo se uma apenas fosse instituída porta-voz da coletividade), com retornos, recorrências, atalhos, desvios e derivas que fazem sempre desse campo expressivo um possível de feições constantemente novas; contar instalou-se gradativamente ao lado da História e derivou desta a disposição seqüencial, a mesma tentativa de mapear tempos e fatos, como já se desenhavam rotas e contornos geográficos. Todos eles dispunham-se em seqüência previamente estabelecida, não para que não se perdesse o fio da meada do contar, mas para que não se deixasse escapar a visão preestabelecida dos fatos e do mundo. A História vestiu-se de argumentos e, boa observadora, a narrativa cobriu-se de lábia. Não há então como negar que, nessa nossa ainda existente tradição impressa, houve um progressivo fechamento da expressão na impressão. Em outras palavras, a criação verbal escrita ou impressa, na sua concepção, já antecipava os limites e a geometria do meio em que seria transmitida. Por outro lado, isso permitiu pensar e executar conscientemente uma teoria do efeito expressivo. Não é coincidência que as primeiras retóricas surgiram ligadas à tradição escrita; e isso não derivou de nenhuma pobreza intelectual da tradição oral, nem mesmo do fato de que eventuais retóricas da oralidade não tenham ficado registradas; se elas tivessem existido, teríamos rastros delas, como temos das próprias criações orais. Todavia, há um detalhe que não pode ser escamoteado. A escrita amolda-se a limites e a condições de uso datados e específicos do ambiente cultural em que se desenvolve, o que deu origem, em seus primórdios, à escrita fonética e à ideográfica. Do lado da cultura japonesa, por exemplo, o uso dos ideogramas do *kanji* não impediu a utilização de um sistema silábico, o *kana*, mais próximo, portanto, do fonético. No que nos toca, mesmo como utilizadores da escrita fonética, sempre apareceram elementos que partiam do alfabeto para reencontrar traços da visualidade inaugural das letras: as iluminuras dos códices medievais, dando a letras e páginas outros movimentos de leitura; a tradição européia dos rébus, enigmas que estranham pela ausência de fronteiras entre imagens e de sons; finalmente, a própria escrita árabe apostando na eliminação de fonemas que não sejam absolutamente necessários, para reencontrar algo de uma antiga visualidade.

Terceira condição de contorno: os meios de comunicação de massa. Uma primeira característica deles diz respeito à maneira como incorporam novos espaços expressivos que não mais estabelecem fronteiras nítidas e distinções seguras, nem mesmo entre intenção e gesto. Em outras palavras, a leitura (ou a fruição, num sentido mais geral) deixa de ser majoritariamente volitiva, para tornar-se um pano-de-fundo em constante mutação ao qual nos acomodamos; ou um mapeamento de signos em torno dos quais nos movemos, onde habitamos, por onde passamos para ir de um local a outro, de um sentido a outro. Acrescente-se a isso a rapidez com que esse pano-de-fundo se altera, se decompõe, escapa a olhares e entendimentos, para retornar logo a seguir, com feições outras mas conservando alguns traços do que era há pouco; ou ainda a grande velocidade com que esse mapeamento exige ser realizado para jogar sempre um pouco à frente a sensação da perda e da deriva, a vertigem de um movimento que apenas se sustenta em sua continuidade de fuga

para diante, sem pena ou peso. E, de acréscimo em acréscimo, as quantidades se sobrepõem e se acumulam, criando, de um lado, a ilusão do muito ou do demasiado, como as mãos dos personagens de desenhos animados que se multiplicam quando colocadas, sem parar, umas sobre as outras; criando, de outro lado, uma tendência à impossibilidade de haver aí algum sentido que se sedimente, pela celeridade com que os signos se amontoam e evitam, autoritariamente, que traços de uns, anteriores, venham imantar as significações de outros, posteriores. Em meio a essa profusão de significantes, uma possibilidade é a hiperinflação informacional. Mas, aí, estaríamos nos domínios da homogeneidade absoluta e sem informação: quando a velocidade do carro é demasiada, a paisagem se torna riscos e borrões. É assim, talvez, que se impõe um abrandamento desse processo de homogeneização. Ele se torna relativo e provisório, trazendo à cena apenas celeridades reconhecíveis, pressas familiares, movimentos antecipáveis. É o que se exige para ter um mínimo de informação, essa que aparece pelas mãos da padronização, da imposição de gostos, da predeterminação de entendimentos, da formatação de juízos. Apenas nesse caso, pode-se ter alguma segurança de que haverá informação a assimilar, mesmo que ao custo de assimilar a mesma informação, “um museu de velhas novidades”. Mas é claro que a padronização, essa redução da informação média à mediocridade, não é fatalidade. A quantidade pode se sobrepor à velocidade dos signos e, em cima dela — velocidade —, construir ou resgatar algum espaço de heterogeneidade. À padronização banalizante, pode-se construir um barroquismo, ao desacelerarmos, por nossa conta e risco, o desfile espetacular de signos. É nesse momento que se poderá perceber uma extrema complexidade significativa que se esconde, até surpreendentemente, por detrás da pressa dos meios de comunicação de massa, trazendo a nossos sentidos o sentido de um barroquismo tecnológico agora tornado evidente. E é também aí que se poderá descobrir uma sensibilidade extrema às condições iniciais: uma vez revelado e instalado tal barroquismo, percebe-se que temos diante de nós sistemas comunicacionais bastante permeáveis às menores interferências de indivíduos ou de singularidades. Pequenas alterações nas condições iniciais do processo, do sistema e do meio de comunicação, causam ondas de choque de sentidos que se propagam em direções múltiplas, numa ordem tão complexa quão caótica.

Quarta condição de contorno: os sistemas de construção de interatividades, esses que possibilitam estabelecer regiões de intervenção direta ou indireta do leitor. Na verdade, estamos aqui falando de espaços e de ocasiões de autoria que se materializam para exigir e/ou possibilitar procedimentos e atuações do próprio leitor. É muito importante que se enfatize que se trata mesmo de materialização: temos aí instâncias de intervenção que permitem ao leitor alterar formas, fôrmas e configurações da própria obra (e não apenas do texto, como na tradição escrita e impressa). Ora, tais instâncias de intervenção têm o efeito imediato de pluralizar o gesto de criação de materialidades da obra, indo muito além da singularidade criadora que, antes, repousava na figura individual do artista. Mesmo em obras bastante tímidas quanto à interatividade, as possíveis intervenções do leitor trazem para a

construção da obra (e, repito, não mais apenas do texto) as mãos de outros que não somente as do autor que assina a obra, essa “contribuição milionária de todos os dedos”, para parodiar Oswald. Como já disse em ensaio outro¹, não se trata de confundir totalmente esses diferentes espaços de autoria material da obra, mas de perceber que, de um único, ele passa a ser plural. E mesmo que não se confundam uns com os outros, eles se aproximam e, obrigatoriamente, dialogam justamente pela possibilidade material que é dada aos leitores de clicar, decidir, arrastar, apagar, colar etc. Mas isso não é tudo. Essa multiplicação de espaços e ocasiões de autoria não se limita a essa maior complexidade e versatilidade do papel do leitor. Quando nos limitamos a observar apenas o gesto criador inicial, esse que propôs e deu primeira conformação à materialidade da obra, ainda aí, a figura e o gesto do criador se pluraliza. Ou, ao menos, se duplica, com a intervenção da figura do programador. Que pode, este, inclusive, ser uma coletividade, começando pelos conceptores que vão construir um novo aplicativo que torne possível a construção da obra e de suas interatividades; passando por programadores de uma segunda equipe a utilizar, agora sim, o aplicativo construído para desenvolver a obra digital, a partir dos limites e operações propostos pelo artista. É claro que não quero, com isso, dizer que tais programadores se tornem também artistas. Na verdade, eles não fazem mais do que compatibilizar linguagens de programação com a apropriação do espaço de sentidos que se esboça nos gestos expressivos do artista e se insinua na maneira como este propõe interatividades, abrindo mão da exclusividade na construção da materialidade da obra. Mas devemos perceber que, este que insistimos aqui em chamar de artista, ele deve aprender, agora, a compartilhar a maneira como instala seus espaços de materialidades com outros discursos, outras ferramentas, outras intervenções. Em conseqüência, o esboço de limites, de condições de possibilidades não está mais na dependência exclusiva dele, artista, mas depende também das ferramentas escolhidas e do programador que vai manipulá-las. E ele é soberano nessas escolhas, ao contrário dos programadores, que têm um grau zero de liberdade com relação às linguagens de programação (por mais versáteis e abertas que elas sejam). De fato, artistas mais tímidos, que se curvam às lógicas dos ambientes e das linguagens de programação, deixam justamente de enveredar pelo que podemos considerar como vetor e cerne da criação tecnológica (e não apenas digital); a possibilidade de transtornar e de pluralizar as lógicas de navegação e de interatividade dos sistemas operacionais, das interfaces gráficas e dos aplicativos.

Quinta condição de contorno: os sistemas de construção de iteratividades, esses que trazem para a construção da obra a repetição de operações e de gestos, a inserção de mecanismos automáticos de processamento, tudo isso a grande velocidade. No caso, é fundamental distinguir o papel do iterativo na construção da materialidade da obra, da influência que ele pode ter na leitura (isto é, no exercício das possibilidades de sentidos, isso que vimos chamando de texto).

Em outras palavras, é fundamental entender como processamento, repetição e velocidade interferem na criação de uma primeira materialidade e nas leituras que se vão estabelecendo, a partir da construção de materialidades subseqüentes. Assim, num primeiro momento, temos as linguagens de programação construindo espaços e estabelecendo limites a partir dos quais a máquina vai criando um primeiro conjunto de significantes. Estes ainda se distinguem dos elementos de programação, pois, nesse primeiro momento, a programação leva a primazia sobre execução e leitura. Num segundo momento, temos a linguagem do artista se apropriando dessas lógicas de recursividade e estabelecendo, agora sim, uma indistinção entre os objetos gerados e as linguagens de programação que os geraram. Aos olhos do artista, ambos são passíveis de simbolização. Tanto os objetos resultantes das operações repetidas, isto é, da iteratividade, quanto os recursos e elementos de programações passam a ser re-significados. E tal re-significação se dá simbólica e operativamente. Quero dizer com isso que objetos gerados e instâncias de programação são interpretados (simbolicamente, através das diversas interpretações de que são objeto) e re-formatados (operativamente, por gestos que os alteram, modificam, suprimem ou fazem ressurgir de modo diferente). E há ainda um terceiro momento, o da leitura. Recordemos que o primeiro momento corresponde à programação; o segundo, à construção do uso artístico dos processos automatizantes programados. Na leitura, alguém mais, um terceiro participante, é chamado a interagir com as muito rápidas operações de geração de objetos (no mais das vezes, impossíveis de serem acompanhadas em detalhes). Cria-se, de fato, um espaço de interatividade muito restrito, limitado pela iteratividade estonteante do computador. Como as repetições de seqüências de ações não podem ser acompanhadas, elas parecem simular processos de tomadas de decisões feitos sem a participação do leitor. Há apenas dois espaços em que algum controle parece ser exercido: a escolha de percursos ou elementos, ao início; a observação e a interpretação dos objetos gerados, ao final. Com isso, a iteratividade coloca em primeiro plano as relações entre intenção e automatismo. Uma pretensa ou possível intencionalidade estaria na escolha de certas linguagens de programação em lugar de outras, de determinadas ações automáticas, de tamanhos e períodos de processamento. Outra intencionalidade está na maneira como o autor pode disponibilizar, para o leitor, espaço ou instâncias de interatividade que alteram as possíveis iteratividades disponíveis. Mas sobre todas essas intencionalidades autônomas, parece pairar a sombra do automatismo. Não mais aquele do acaso objetivo dos surrealistas, ou do acaso criativo de alguns pensadores pós-modernos, mas um acaso gerado rigorosamente, como as rotinas de geração de números aleatórios pelos computadores. A sensibilidade individual se exercitaria, então, mais na criação de um acaso de casualidades, na maneira como as lógicas do artístico se encarregariam de transtornar a controlada geração de acasos dadas pela programação. Os geradores automáticos de textos são exemplos desses

espaços, ferramentas e processos que fazem larga utilização da iteratividade, através da manipulação de aplicativos de gerenciamento de bancos e de bases de dados. Eles têm que passar pelas etapas de armazenamento, organização e manipulação de grandes quantidades de objetos, no caso, palavras, frases, trechos de obras, ou mesmo estruturas sintáticas específicas dotadas de gramaticalidade. E tais geradores de textos vão de um lado a outro do espectro de construção de frases: da objetividade aleatória dos processos iterativos à interpretação das frases, dos períodos ou dos parágrafos gerados; dos filtros de agramaticalidade (impedido a construção de expressões não reconhecíveis como pertencentes a uma dada língua), sem qualquer participação do leitor, ao espaço de interpretação com laivos de *nonsense* surrealista e tinturas de estranhamento.

A partir das questões acima colocadas (e de outras tantas que vão surgindo sem parar), será preciso, possível ou desejável que recoloquemos em discussão conceitos como arte, estilo, escola, técnica, subjetividade e objetividade artística. Para enterrá-los por ora ou para recuperá-los para a contemporaneidade, todos ou alguns, como se nos apresentar melhor, contanto que o façamos!

Nota:

¹ *Leituras de Nós. Ciberespaço e Literatura*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 2003.

*Alckmar Luiz dos Santos é poeta, romancista e ensaísta.
Professor de literatura brasileira da Universidade Federal
de Santa Catarina e pesquisador do CNPq.*

Autoria, leitura e bibliotecas no mundo digital

José Luís Jobim

O significado das palavras *autor* e *autoria* está tradicionalmente ligado a uma certa imagem do escritor e de sua relação com a produção de textos. Após a substituição do mecenato e da estética da emulação pelo “mercado livre” e pela estética da originalidade, consolida-se uma série de sentidos sobre aqueles termos. Quando entra em declínio a idéia do modelo e da exemplaridade e se implanta pouco a pouco a visão do autor como *gênio* – diferente do comum dos mortais –, justifica-se para o leitor o princípio da *expressão do eu* autoral, do autor como aquele que sempre produz um texto cuja origem absoluta estaria no próprio sujeito criador – daí a cobrança da *originalidade* do que ele cria.¹ Ao mesmo tempo, desenvolve-se também uma normatização progressiva da autoria como propriedade privada do autor sobre a obra que ele produz.

O *Statute of Anne*, promulgado na Inglaterra, em 1710, é a lei pioneira que estabelece, entre outras coisas, que “o autor de qualquer livro ou livros já escritos e não impressos ou publicados, ou que sejam daqui em diante escritos, e seu procurador ou procuradores terão a liberdade exclusiva de imprimir e reimprimir tal livro e livros por quatorze anos, a contar da data da primeira edição, e não mais”.² É pioneira também no estabelecimento do registro de obras e do chamado “depósito legal”.³

Desde aqueles dias, houve uma proliferação progressiva de normas referentes ao direito autoral, sempre direcionada para detalhar e garantir cada vez mais a abrangência destes direitos, que, contudo, até tempos bem recentes, foram predominantemente tratados dentro do mundo das publicações em papel. Caberia, então, a pergunta: – Quando se introduz a circulação de textos em meio digital, há alguma alteração relevante a ser considerada?

Nas linhas que seguem, trataremos sumariamente da propriedade da obra e dos chamados “direitos autorais” no mundo digital, buscando demonstrar que aí surgem novos elementos, que não estavam presentes no mundo de papel, implicando novas modalidades de sentido para *autoria*. Neste trabalho, vamos caminhar por um campo que está em constante processo, e cuja definição ainda está largamente em aberto, mesmo para elementos que parecem básicos para nosso interesse, como o *e-book*.

“O que é um *e-book*?» Esta é uma das perguntas mais frequentes respondidas no *site* openebook.org. Embora o *site* empregue o termo *e-book* em sua própria titulação, na resposta à questão declara-se a preferência por evitar este emprego, porque “pessoas diferentes usam este termo de modo diferente”.⁴

De fato, algumas pessoas usam-no para designar arquivos de textos completos que podem ser acessados, importados e/ou exportados seja através

de um *site*, seja por outras vias (cd-roms, atachados em *e-mails*, disquetes etc.), por exemplo. Outras o usam para designar uma máquina especialmente projetada para conter e processar arquivos de textos. Talvez fosse mais prático admitir que o sentido do termo abrange todas as suas modalidades de referência.

Além disto, é importante chamar a atenção para o fato de que o *e-book* pode ter imagens em movimento, ligações (*links*) a serem ativadas com outros textos, sons, troca de fonte etc.

Na verdade, quando falamos de *e-book*, com frequência estabelecemos de alguma forma níveis de comparação com o contexto do livro de papel, que tem uma história muitíssimo mais longa, e com muitas diferenças.

Imaginem se, para poder publicar ou ler um livro de papel, tivéssemos de pagar a uma corporação que detivesse os direitos sobre o formato do livro. Imaginem também se o livro, por um dispositivo mágico, mudasse constantemente de formato, e exigisse que pagássemos mais para ter acesso a cada modificação de formato – e ainda tivéssemos o risco suplementar de vê-lo desaparecer diante de nossos olhos durante a leitura. Pois, para “publicar” ou ler um livro em meio digital, não só é necessário pagar pelo programa (*software*) em que ele está codificado, mas também, quando isto é possível, fazer constantes atualizações (*upgrades*) neste *software*, para reformatar nosso arquivo e manter o acesso a ele. Ainda assim, sempre há a possibilidade de que o livro desapareça da tela no meio do primeiro capítulo. Além disto, para estar de acordo com a lei, é necessário usar o *software* somente da maneira como o fabricante quer.

No passado, pudemos imaginar que a cultura do livro tivesse como pólos relevantes o escritor, o editor, o livreiro e o leitor, porém nossa imaginação restringia o *copyright* a autores e editores, sendo o escritor tradicionalmente visto como o “proprietário” do livro. Hoje, não seria incorreto dizer que o *e-book* coloca no mesmo nível o autor do texto e o autor do *software* que é o suporte do texto.

No universo digital, o proprietário do *software* empregado para transformar o texto em *e-book* também tem direitos. Neste universo, em que um número restrito de *softwares* é usado como suporte dos textos nas várias modalidades de publicação digital, os autores podem ser muitos, mas os proprietários dos *softwares* são bem menos. E estes últimos têm o mesmo *status* dos criadores de obras literárias. Quem duvidar pode consultar o artigo 4 do Tratado de Direitos Autorais da Organização Mundial de Propriedade Intelectual (*World Intellectual Property Organization Copyright Treaty*),⁵ adotado em Genebra em 20 de dezembro de 1996, o qual estabelece que:

“Programas de computador são protegidos como obras literárias no âmbito de sentido do artigo 2 da Convenção de Berna. Tal proteção aplica-se a programas de computador, quaisquer que sejam o modo ou forma de sua expressão.”
(UNITED NATIONS, 1996)

Por causa deste enquadramento legal, a proteção dos direitos de propriedade sobre *softwares*, na legislação americana, é a mesma dos escritores:

todo o período de vida do “autor”, mais setenta anos, se o “autor” do *software* for pessoa física e 95 anos, se for uma pessoa jurídica.

Autoria e leitura em ambiente digital

Em ambiente digital, a plataforma física (*hardware* e *software*) em que um livro se apresenta pode ser considerada um «artefato de leitura», indispensável para que o leitor tenha acesso ao texto.⁶ Esta plataforma física, em sua arquitetura, deve ser capaz de permitir ao leitor exercer certas preferências e ter atendidas certas necessidades. Recentemente, um grupo de trabalho da *Association of American Publishers* levantou as prioridades para os leitores de *e-books*, a fim de orientar os editores a criarem “produtos” que tenham estas características. Entre estas prioridades, figuram:

- a) Impressão da obra;
- b) Cópia parcial ou total da obra, inclusive para *backup*;
- c) Leitura da mesma obra em diferentes plataformas;
- d) Empréstimo da obra;
- e) Acesso dos deficientes à obra;
- f) Possibilidade de marcações e anotações no texto;
- g) Possibilidade de recortar e colar;
- h) Possibilidade de os leitores construírem suas próprias bibliotecas pessoais, com interfaces facilmente manuseáveis;
- i) Possibilidade de os leitores reformatarem os textos do modo que lhes seja graficamente mais conveniente.

(SLOWINSKI, 2003, P. 36)

A lista merece um comentário, até porque, se foi necessário fazê-la, isto indica que os “produtos” criados até agora pelos editores de alguma forma careciam dessas características.

Comecemos pelo que, à primeira vista, pode chamar mais a atenção. Ao depararem com textos mais longos, é normal os leitores preferirem imprimi-los do que lê-los na tela do computador. Buscam, deste modo, o conforto e a portabilidade que a impressão em papel permite. No entanto, este conforto básico e trivial no mundo do livro de papel não está sempre presente em todas as obras disponíveis no mundo digital. Como não está disponível sempre a possibilidade de fazer marcações e anotações no texto, coisa banal em livros de papel.

Também é banal o leitor poder emprestar, dar e/ou vender seu livro de papel. Mas no mundo digital... outros fatores entram em jogo, e transformam o banal em problemático. Do ponto de vista dos «proprietários» do *e-book*, ao enviar um arquivo com um *e-book* para um amigo, você pode estar duplicando o arquivo que comprou, o que geraria uma réplica do produto comprado, sem o devido pagamento ao seu dono. Assim, pode-se entender porque é usual nos textos de acesso pago o leitor não poder recortar (*cut*), copiar (*copy*) ou colar (*paste*). Os programas nos quais estes textos são apresentados freqüentemente incorporam elementos

denominados *Copyright Protection and Management Systems* (Sistemas de Proteção e Gestão de Direitos Autorais), os quais basicamente fazem com que o leitor só tenha acesso ao texto nos termos e condições desejados pelo «proprietário» do texto, e não pelo leitor. Em nome do direito de propriedade, pode-se, por exemplo, impedir que se aumente o tipo de letra ou o espaço entre linhas do texto que foi comprado. Ou pode-se impedir que seja habilitada a função *texto para fala* (*text to speech*), que converte texto escrito em som, proibindo, assim, que um deficiente visual, potencial beneficiário desta tecnologia, escute o texto que não pode ler.

É claro que, quando se tratar de um leitor *expert* em informática, ele poderá criar um artifício técnico para evitar os mecanismos de Sistemas de Proteção e Gestão de Direitos Autorais. Ou mesmo, quando se tratar de um leitor não *expert*, como eu, ele poderá adquirir um programa que faça isto. Só que, se fizer isto, estará cometendo uma ilegalidade. Por quê? Porque os proprietários dos programas que são o suporte dos textos no mundo digital conseguiram criminalizar, em nível nacional e internacional, as iniciativas que visavam a dar ao leitor um controle mais pleno sobre o texto que lê.

Com a aprovação do Tratado de Direitos Autorais da Organização Mundial de Propriedade Intelectual (*World Intellectual Property Organization Copyright Treaty*), em 1996, em Genebra, do *Digital Millenium Copyright Act* (1998), nos EUA, e da nova *Lei de Direito Autoral* (1998) no Brasil, tornou-se crime evitar os mecanismos de Sistemas de Proteção e Gestão de Direitos Autorais.

Há uma certa coerência histórica na seqüência cronológica de aprovação destas leis: o governo Clinton/Gore formula, em 1995, uma proposta fortemente favorável aos interesses dos proprietários, em detrimento dos usuários. Como houve questionamentos nos EUA sobre a pertinência de se pender a balança da lei apenas para um lado, o governo norte-americano adota, então, a estratégia de levar a proposta à Organização Mundial de Propriedade Intelectual, e de usar todo seu peso político, para aprová-la sem grandes alterações, transformando-a em norma internacional, em 1996. Depois, apóia a elaboração de uma nova legislação nos Estados Unidos, em 1998, alegando que se tratava apenas de adequar a lei local (norte-americana) à norma internacional – quando, na verdade, o que veio da Organização Mundial de Propriedade Intelectual foi basicamente o que o governo Clinton para lá enviou.

Salta à vista que o Tratado de Direitos Autorais da Organização Mundial de Propriedade Intelectual (1996) paga um pesado tributo à posição dos negociadores norte-americanos, explicitada de forma clara, em 1995, no documento produzido pela *INFORMATION INFRASTRUCTURE TASK FORCE*, sob a presidência do Secretário de Comércio, Ronald H. Brown, e de seu auxiliar Bruce A. Lehman, Comissário de Patentes e Marcas Registradas. Veja-se a opinião deste Grupo de Trabalho:

“O Grupo de Trabalho acha que a proibição de artefatos, produtos, componentes e serviços que derrotem métodos tecnológicos de prevenir o uso não autorizado é de interesse público e promove o propósito constitucional das leis de direito autoral. (...)”

Portanto, o Grupo de Trabalho recomenda que a Lei de Direitos Autorais seja emendada para incluir um novo capítulo 12, que incluiria uma provisão para proibir a importação, manufatura ou distribuição de qualquer artefato, produto ou componente incorporado em um artefato ou produto, ou o fornecimento de qualquer serviço cujo propósito ou efeito primário seja evitar, baipassar (*bypass*), remover, desativar ou de qualquer forma ultrapassar (*circumvent*), sem a autoridade do detentor de direitos autorais ou da lei, qualquer processo, tratamento, mecanismo ou sistema que previne ou inibe a violação de qualquer dos direitos exclusivos da seção. A provisão não eliminará o risco de que os sistemas de proteção sejam vencidos, mas o reduzirá.” (UNITED STATES, 1995, p. 235)

A legislação americana e a brasileira posteriores ao Tratado de Direitos Autorais da Organização Mundial de Propriedade Intelectual (1996), promulgadas uma depois da outra, com um mês de diferença, em 1998, parecem irmãs gêmeas, tanto no tratamento do tema, quanto no tributo que pagam ao documento da Secretaria de Comércio norte-americana de 1995. Vejamos uma e outra, respectivamente:

“Seção 1201. Evitação de sistemas de proteção de direitos autorais.

Ninguém poderá importar, manufaturar ou distribuir nenhum artefato, produto ou componente incorporado em um artefato ou produto, ou oferecer ou fazer qualquer serviço, cujo propósito primário seja evitar, baipassar (*bypass*), remover, desativar, ou de outro modo evitar, sem autorização do detentor dos direitos autorais ou da lei, qualquer processo, tratamento, mecanismo ou sistema que previna ou iniba a violação de qualquer dos direitos exclusivos do detentor dos direitos autorais sob a seção 106.” (UNITED STATES, 1998)

“Art. 107. Independentemente da perda dos equipamentos utilizados, responderá por perdas e danos, nunca inferiores ao valor que resultaria da aplicação do disposto no art. 103 e seu parágrafo único, quem:

I - alterar, suprimir, modificar ou inutilizar, de qualquer maneira, dispositivos técnicos introduzidos nos exemplares das obras e produções protegidas para evitar ou restringir sua cópia;
 II - alterar, suprimir ou inutilizar, de qualquer maneira, os sinais codificados destinados a restringir a comunicação ao público de obras, produções ou emissões protegidas ou a evitar a sua cópia;

III - suprimir ou alterar, sem autorização, qualquer informação sobre a gestão de direitos;

IV - distribuir, importar para distribuição, emitir, comunicar ou puser à disposição do público, sem autorização, obras, interpretações ou execuções, exemplares de interpretações fixadas em fonogramas e emissões, sabendo que a informação sobre a gestão de direitos, sinais codificados e dispositivos técnicos foram suprimidos ou alterados sem autorização.” (BRASIL, 1998)

Isto gera uma situação em que mesmo o acesso a obras de domínio público pode ficar sujeito ao arbítrio do proprietário-autor do *software* em que esta está codificada. Se alguém quisesse ler uma obra em domínio público, usando a extensão .pdf (ADOBE), em 2001, e quisesse aumentar a fonte, estaria cometendo um crime nos EUA. Era legal fazer o que se quisesse com a obra, sendo esta de domínio público, mas não com o programa que é o suporte no qual ela se apresenta. Do jeito que o *Digital Milenium Copyright Act* está redigido, ele impede inclusive usos considerados legais pela legislação vigente nos EUA sobre direitos autorais. Esta legislação permitiria, por exemplo, que eu fizesse uma cópia digital (para meu próprio uso) de uma obra que eu tivesse adquirido. Contudo, se a obra viesse em .pdf, vedado à cópia, então seria crime eu usar qualquer artifício para evitar o Sistema de Gestão de Direitos Autorais deste programa. Veja-se, a propósito, o caso do engenheiro russo que foi preso durante um congresso nos EUA por ter criado na Rússia um *software* que evitava o Sistema de Proteção e Gestão de Direitos Autorais de textos apresentados em .pdf, permitindo ao usuário formatar o texto como lhe conviesse.⁷

Se os proprietários-autores saúdam a presença de um sistema digital que lhes permite controlar até as formas de apropriação e uso de suas “propriedades”, os leitores têm dificuldade em aceitar restrições que não existiam no mundo de papel e que afetam, inclusive, direitos de acesso ao texto que estão perfeitamente dentro da lei, mas não são permitidas pelo autor-proprietário.

Como ironia final, é importante assinalar que a sigla *Copyright Protection and Management Systems* abriga... mais *softwares*, desta vez especializados em vedar acessos não autorizados. Ou seja, os que lançarem mão de sistemas de proteção e gestão de direitos autorais terão um produto final com um componente cujo autor-proprietário também deverá ser levado em conta, para efeitos legais. E também só poderão usá-lo do modo como este autor-proprietário permitir. Em outras palavras, os que usarem Sistemas de Proteção e Gestão de Direitos Autorais também dependerão destes *softwares* (cujos proprietários serão “co-autores” do produto final) e só poderão usá-los do modo como suas respectivas arquiteturas permitirem.

Reverendo as bibliotecas

A idéia de biblioteca universal, composta de todos os livros, pode ser o sonho apenas de uma comunidade que anseie por isto, ou que tenha isto como um

dever-ser ou um poder-ser. A idéia de “perda” do livro, como perda de um patrimônio irrecuperável, combatida pela constante reimpressão de obras raras e pela tentativa de manutenção dos exemplares restantes delas, não é absolutamente eliminada na era eletrônica. Embora se tenha levantado o argumento de que o meio digital tem todas as vantagens sobre o papel, por não se deteriorar fisicamente, de fato “não há no presente nenhum meio de garantir a preservação de informação digital”.⁸ Ou seja, transformado em arquivo eletrônico, o livro também pode se perder, e de forma muito mais rápida do que em papel.⁹

Por outro lado, a visão da biblioteca apenas como uma instituição que guarda um acervo ao mesmo tempo limitado e crescente de volumes em um determinado local, para permitir o acesso a seus usuários lá, parece estar em xeque. Quando se permite ao usuário usar esta biblioteca não para consultar o livro que lá está, mas para demandar e receber outro volume, que se encontra em outra biblioteca, já se problematiza a noção de biblioteca relacionada a uma totalidade de itens bibliográficos apenas circunscrita a um determinado local, pois de alguma forma cria-se uma rede em que todos os locais conectados formam um todo maior. Além disso, torna-se real a possibilidade de uma biblioteca que pode ser consultada em qualquer lugar onde haja uma máquina capaz de acessá-la, e não num lugar fisicamente determinado onde se tenha de estar, para acessar o acervo.

Talvez seja interessante, neste ponto, mencionar como exemplo de meus argumentos minha própria experiência recente como usuário das bibliotecas da Universidade de Stanford. Cada biblioteca daquela universidade está equipada com um *software* que, por incluir todo o acervo fisicamente presente nas suas 21 bibliotecas, permite ao usuário saber se o item que procura está presente e disponível em qualquer delas. Se não estiver, permite também, através de *links* com outras bibliotecas, externas ao *campus*, saber onde pode ser encontrado. O acesso a estes itens, presentes em outras bibliotecas, de certa maneira, transforma todas e cada uma das componentes da rede em parte de uma “grande biblioteca”, composta por todas as bibliotecas associadas ao sistema, permitindo ao usuário de qualquer uma delas ter acesso a itens em qualquer outra. Os *softwares* que fazem busca no acervo de Stanford e de outras instituições, a partir de palavras-chave, inclusive, fazem de forma automatizada o que chamávamos de «levantamento bibliográfico». No entanto, estes *softwares* não podem distinguir se tal ou qual item é relevante ou apropriado, porque são basicamente “mecanicistas”: buscam *sites* apenas pela aparição de palavras-chave, sem avaliar conteúdo. O melhor buscador da *internet*, hoje, o *Google*, identifica os caminhos de navegação mais utilizados em buscas anteriores sobre as palavras-chave que o usuário escolher. Ou seja, o resultado não é um conjunto em ordem aleatória de todos os *sites* em que há ocorrência das palavras-chave, mas, isto sim, uma seleção em que aparecem primeiro os *sites* estatisticamente mais visitados que contêm o que se pede. (Quando sabemos que listagens de resultados de busca com frequência apresentam literalmente milhares de itens, percebemos que os que aparecem

primeiro na ordem selecionada pelo buscador têm mais chance de serem consultados pelo usuário do que os últimos.) Enfim, o que é relevante frisar é que os buscadores não consideram o sentido do que buscam, não fazem nenhum julgamento do tipo que faria um especialista no tema buscado. Assim, ao trabalhar na biblioteca de Stanford, por exemplo, não me bastava receber a resposta automatizada dos mecanismos de busca, porque estes não eram capazes de distinguir se tal ou qual item era relevante ou apropriado para meu projeto de pesquisa: mais do que nunca, eu necessitava do meu conhecimento prévio sobre o meu tema, para poder escolher entre os itens selecionados na busca aquilo que efetivamente me interessava.

Para o usuário desinformado da *internet*, também há sempre o risco de escolher *sites* não confiáveis. Curiosamente, hoje, os *sites* considerados mais confiáveis em termos das informações que disponibilizam são freqüentemente pertencentes a instituições anteriores à *World Wide Web*. A *internet* contém agentes tradicionais, ainda que agora rotulados de «*content providers*» (provedores de conteúdo), como editoras, jornais, revistas, universidades, institutos de pesquisa etc., que impõem sua marca como uma espécie de garantia de qualidade do produto que oferecem pela rede (seus autores, obras, artigos etc.). Ainda que se possa argumentar que o outro lado da moeda são as «autopublicações», porque oferecem a possibilidade de colocar na rede textos sem nenhuma garantia de seriedade, sem nenhuma chancela institucional (sem o crivo do corpo técnico de editoras, universidades, revistas etc.), seria um exagero dizer que qualquer um pode fazer seu próprio *site*, pois fazê-lo exige um certo conhecimento mínimo, preferencialmente associado a uma estratégia de promoção para motivar o acesso ao *site*, a fim de que o texto publicado não fique num túmulo internético, sem visitas que não sejam a do seu criador.

No caso das bibliotecas, como no das instituições que oferecem acesso à *internet*, é cada vez mais importante a contribuição dos especialistas nas várias áreas do saber. No mundo digital, o especialista, além de fornecer uma bibliografia aos seus alunos, pode também elaborar repertórios de *sites* confiáveis em seu campo. Repertórios de *sites* que podem ter, no mundo digital, um *status* semelhante ao de bibliografias. É importante para as bibliotecas produzi-los, e para os pesquisadores contribuírem para a produção destes repertórios, da mesma forma como contribuíram e contribuem para suas instituições e para o público em geral, ao produzirem bibliografias temáticas sobre suas especialidades, no âmbito de publicações impressas.

Na verdade, a interseção da *World Wide Web* com o mundo das instituições pré-digitais é bem extensa. Na arquitetura dos textos da *web*, especialmente dos textos ligados a instituições tradicionalmente associadas ao papel, ainda vemos formas de apresentação visual que buscam resgatar uma semelhança de apresentação com o suporte anterior, de papel. É comum os *sites* de jornais terem à disposição do leitor a “primeira página”. Por parte do usuário acostumado a ler o jornal em sua versão de papel, trata-se de um recurso para tornar o jornal *on-line* mais familiar, mais próximo do já conhecido pelo público,

diminuindo a possibilidade de rejeição ao novo meio, especialmente por parte de usuários não técnicos, ou de “novatos”.

É possível também que, por parte dos usuários, venha a haver no futuro a questão da escolha de por qual meio acessar qual texto. A biblioteca de Stanford oferece *on-line* e em papel os periódicos acadêmicos que considera mais relevantes. A biblioteca do *Centre Pompidou*, na França, oferece o jornal *Le Monde* em papel, cd-rom e *on line*. Dependendo das condições financeiras de cada instituição, pode-se ter de fazer escolhas entre estas alternativas. A discussão sobre custo/benefício do meio escolhido será inevitável, até porque as verbas são finitas, o que sempre implicará alguma forma de escolha por parte de quem decidir para onde elas irão. Aliás, no caso das bibliotecas que planejam entrar no mundo digital, uma das primeiras decisões será, provavelmente, sobre quais serão os *softwares* a serem usados, talvez começando por optar entre “proprietários” ou “não proprietários”.

Grosso modo, apenas para fins de nossa exposição sumária, diremos que os *softwares* que exigem pagamento para serem usados são “sistemas proprietários”, por oposição a *softwares* de livre acesso e código aberto, que são “sistemas não proprietários”. Se as bibliotecas optarem por “sistemas proprietários”, para as várias atividades de seu cotidiano, terão de arcar com custos em aberto, referentes às necessidades de atualização não só de *hardware*, mas também de todos os *softwares* com que trabalham. Assim, no mundo digital, em que o autor-proprietário tem a faca e o queijo na mão, até para o futuro das bibliotecas, o uso de programas não proprietários para seus arquivos textuais e de imagem pode ser fundamental, pois garante, ao menos, que o fator econômico (ter de pagar por *upgrades* infinitos) não será tão relevante, ainda que o *hardware*...

Como observação final, assinalo que, no momento em que escrevo, estão sendo discutidos e votados projetos de lei que espelham o conflito entre os usuários da informática e os proprietários não só dos *softwares*, mas também dos “conteúdos” que formam o universo digital. Os proprietários lutam para aumentar o máximo possível a proteção ao que julgam ser seu, enquanto os usuários lutam contra as restrições criadas. Sem a existência de fóruns nacionais qualificados de debate, que possam pelo menos servir de filtro crítico para as opiniões e soluções que nos vêm geralmente de fora do Brasil, é provável que as decisões referentes ao universo digital paguem um tributo maior do que o normal aos grupos de interesse com maior cacife financeiro para fazer passar regras e leis que os beneficiem.

Notas:

¹ Escrevi mais longamente sobre o assunto em JOBIM, J. L. A leitura e a produção textual: uma visão histórica. In: —. *A poética do fundamento*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 1996.

² “(...) the Author of any Book or Books already Composed and not Printed and Published, or that shall hereafter be Composed, and his Assignee, or Assigns, shall have the sole Liberty of Printing and Reprinting such Book and

Books for the Term of fourteen Years, to Commence from the Day of the First Publishing the same, and no longer (...)” (ENGLAND, 1710)

³ “(...) Provided always, and it is hereby Enacted, That Nine Copies of each Book or Books, upon the best Paper, that from and after the said Tenth Day of *April*, One thousand seven hundred and ten, shall be Printed and Published, as aforesaid, or Reprinted and Published with Additions, shall, by the Printer and Printers thereof, be Delivered to the Warehouse-Keeper of the said Company of *Stationers* for the time being, at the Hall of the said Company, before such Publication made, for the Use of the Royal Library, the Libraries of the Universities of *Oxford* and *Cambridge*, the Libraries of the Four Universities in *Scotland*, the Library of *Sion College* in *London*, and the Library commonly called the Library belonging to the Faculty of Advocates at *Edinburgh* respectively (...)” (ENGLAND, 1710)

⁴ http://www.openebook.org/oebps/oebps_faq.htm

⁵ “A *World Intellectual Property Organization* (WIPO) é uma organização internacional dedicada a promover o uso e proteção de obras do espírito humano. Estas obras – propriedade intelectual – estão expandindo as fronteiras da ciência e tecnologia e enriquecendo o mundo das artes. Com seu trabalho, a WIPO desempenha um papel importante no realce da qualidade e aproveitamento da vida, bem como na criação de riqueza efetiva para as nações. Com sede em Genebra (Suíça), a WIPO é uma das 16 agências especializadas do sistema de organizações das Nações Unidas. Administra 23 tratados internacionais que lidam com diferentes aspectos da proteção de propriedade intelectual. A organização têm 179 nações como estados membros.” (UNITED NATIONS, 1996)

⁶ <http://www.openebook.org>

⁷ Escrevi mais longamente sobre as implicações do caso da *Adobe Systems Incorporated* contra o programador russo Dmitri Sklyarov em JOBIM, J. L. A PRODUÇÃO TEXTUAL E A LEITURA: ENTRE O LIVRO E O COMPUTADOR? In: —. *Formas da teoria*. Rio de Janeiro: Caetés, 2002.

⁸ Cf. o prefácio a ROTHENBERG, Jerome. *Avoiding Technological Quicksands*. Washington: Council on Library and Information Resources, 1999. p. IV.

⁹ Para um melhor desenvolvimento deste argumento, cf. JOBIM, texto citado na nota 7.

Referências bibliográficas:

BRASIL. Lei de Direitos Autorais <http://www.inpi.gov.br/legislacao/conteudo/leidirau.htm> consultado em 10/09/2003

ENGLAND. *The Statute of Anne*. <http://www.copyrighthistory.com/anne2.html> consultado em 10/09/2003

JOBIM, J. L. A leitura e a produção textual: uma visão histórica. In: —. *A poética do fundamento*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 1996.

—. A produção textual e a leitura: entre o livro e o computador? In: —. *Formas da teoria*. Rio de Janeiro: Caetés, 2002.

Open e-book Organization. <http://www.openebook.org> consultado em 10/09/2003

ROTHENBERG, Jerome. *Avoiding Technological Quicksands*. Washington: Council on Library and Information Resources, 1999.

SLOWINSKI, F. Hill. *What Consumers Want in Digital Rights Management (DRM): Making Content as Widely Available as Possible In Ways that Satisfy Consumer Preferences*. New York/Washington/Bethesda: Association of American Publishers/American Library Association/Worthington International, 2003.

UNITED NATIONS. *World Intellectual Property Organization* <http://www.wipo.org/> consultado em 10/09/2003

UNITED STATES. Information Infrastructure Task Force. Working Group on Intellectual Property Rights. *Intellectual Property and the National Information Infrastructure: The Report of the Working Group on Intellectual Property Rights* / Bruce A. Lehman, Chair. WASHINGTON, 1995

UNITED STATES. *Digital Millennium Copyright Act* (1998) <http://www.loc.gov/copyright/legislation/hr2281.pdf> consultado em 10/09/2003

José Luís Jobim é diretor do Instituto de Letras e professor titular de Teoria da Literatura na UERJ, lecionando a mesma disciplina na UFF. Foi Visiting Scholar na Universidade de Stanford (2001-2002). Entre suas obras publicadas mais recentemente figuram: Introdução ao Romantismo (Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 1999), A biblioteca de Machado de Assis (Rio de Janeiro: Topbooks / Academia Brasileira de Letras, 2001), Formas da Teoria – sentidos, conceitos, políticas e campos de força nos estudos literários. (2. ed. Rio de Janeiro: Caetés, 2003)

Técnica e valor do texto literário na era digital

Alamir Aquino Corrêa

Quem lê tem de escolher, pois não há, literalmente, tempo suficiente para ler tudo, mesmo que não se faça mais nada além disso.¹

A proposição inicial aqui é compreender, na tradição, o mundo que se descortina diante de nós. Os conceitos de técnica e valor são alicerces para a digressão hesitante diante do embate de idéias sobre o assunto. Aliados daqueles, estão o adjetivo literário e o constructo texto. A proposição final – mais espacial que temporal – leva a discussões mais pertinentes ao conflito alta e baixa cultura. Na vertente comparativa, resta que aquele que escreve também escolhe, pois não há tempo suficiente para escrever e para ler.

Qualquer discussão sobre texto literário deve levar em conta o “*tandem*” – sua condição final, mas principalmente o “*initium*” – sua primeira ordem. Na medida em que resta convencionalizado que a escrita é o início da história, perceber a escrita em sua função social parece estipular o caminho a seguir. Os primeiros registros geralmente aceitos colocam a escrita na região de Uruk, antiga Mesopotâmia e atual debilitado Iraque, onde cerca de cinco mil anos atrás houve a necessidade de registrar transações comerciais²; as recentes descobertas de artefatos em gesso no túmulo do rei Escorpião levariam a escrita para cerca de 200 a 300 anos antes, mas interessantemente as interpretações dos hieróglifos descobertos apontam para espécie do mesmo gênero de registro – impostos³. A escrita serve, desde os primeiros registros conhecidos, aos princípios do *utile* e não do *dulce*. A arte veio depois – talvez por servir a outros interesses e condições, resultando de uma maior sintonia de emoções ou mesmo de compreensão da psique humana.

As formas de registro da escrita, por consequência, de atribuição de valor, demonstram também que não se faz pela validação autorizada (refletindo desde antes a noção de autoria). As impressões da Bíblia mantêm-se através do *imprimatur*⁴; os textos maçônicos trazem o símbolo (*sigillum*) da loja responsável (de forma a evitar a irresponsabilidade⁵); a criptografia bancária dá aparente segurança aos clientes. Em todos os exemplos, os registros são da ordem funcional da utilidade e não da concepção estética.

Pascal, em sua obra *Pensamentos*, afirma que a diversão tem sua razão de ser na compreensão do ser humano de seu próprio estar e ser. A diversão serve como afastamento da noção de finitude, de incompletude, de imperfeição. Para isso, é sempre necessário divertir aquele que tem menos preocupações, o rei. Afinal, se tempo livre tiver, e tem pois não se preocupa com as atribulações do comum dos homens, é necessário diverti-lo, afastar sua mente das preocupações mais complexas – o seu valor e o seu poder.

Exemplo essencial disto é a figura de Xerazade, personagem do mundo do *dulce*, que em si mesma traz a concepção desta função como forma de técnica artística que a mantém interessante. A moça educada, tecelã de histórias das *Mil e uma noites*, conta as histórias para o sultão Xarimã, aquele que desconfia das mulheres; ao deixar a história pelo meio, o interesse do leitor/ouvinte evita o fim trágico (a esposa desprezada), algo em símile com Sancho Pança e o *Cavaleiro Roto*, os contadores de histórias do *Quixote* de Cervantes. O entretenimento é substância basilar das narrativas, pois livra o ouvinte do momento em que se insere ou de sua memória emotivo-conflitiva.

Os registros escritos do *dulce* e do *utile* estavam circunscritos aos dominantes. Afinal, a escrita era arte de iniciados, dos bem-nascidos, dos educados. Não é por outra razão que as obras anteriores a imprensa por tipos móveis mantinham-se no nível do poder central, quer monárquico quer religioso. As edições da Bíblia apenas em latim, os códices poemáticos medievais (especialmente o *Cantigas de Santa Maria*) e a literatura apologética mostram-se exemplos de um exercício de controle; embora custosos pela edição manual de copistas, mantinham-se como fórmulas que careciam de uma sistemática de codificação e interpretação, geralmente apoiadas em outras manifestações mediáticas – as xilografuras, as iluminuras, os vitrais e até mesmo as pinturas em murais e caixas de oração. Todos estes apoios do texto escrito explicavam-no, deixando de lado possíveis dúvidas ou descaminhos. Um dos mais eloqüentes exemplos é a interpretação/ilustração (principalmente aquelas de Boticelli e Blake) do *Inferno* de Dante⁶. Os eleitos dos homens, alguns dito escolhidos pelos deuses, mantiveram (ou tentaram manter) sob seu controle não só a escrita como forma de controle das finanças do estado mas também como forma de educação e divertimento de si mesmos e dos seus subordinados. Claro está que, por domínio econômico-político, a arte escrita também se torna desde sempre espaço para efetivação das classes dominantes.

A alta cultura tenta manter seu poder sobre a imprensa de tipos móveis, estipulando impostos, impondo autorizações, legislando sobre direitos autorais, estabelecendo textos canônicos a serem usados em salas de aula. Em síntese, a escrita permanece sob a tutela do poder maior e central. Este procedimento dá-se como forma de validação e efetivação de si mesmo. Aliás, em continuada referência ao texto cervantino, está ali uma das primeiras estipulações de valor do texto literário, compilação bibliográfica dos livros de cavalaria, crítica intrínseca e canônica; neste caso, o valorar-se dá idéia da concepção de si mesmo, ou seja, o texto que julga os bons também é, por conseqüência, bom.

A imprensa por tipos móveis deu um outro vigor e outra razão, em princípio, ao texto escrito. Embora controlados pelo Estado e pela Igreja, os textos/livros tornam-se objeto de consumo em larga escala. Interessantemente, textos de foco estatal ou organizacional, como as cartas anuais ou as relações escritas pelos jesuítas, dando conta de fatos ocorridos em terras distantes como a África e a Ásia, acabam impressos e vendidos, muitos em semelhança com os jornais. A transição da estreita para a larga circulação só é possível pela

diminuição do valor do objeto; a consequência é o alargamento da leitura, mas que evidencia também por outro lado uma maior condição da educação formal. Também em *Dom Quixote de la Mancha*, ao caracterizar-se como aquele que recolhe texto escrito em árabe e o apresenta traduzido, relato talvez primeiro na Hispânia da função do editor de tradução bem como de seu valor, o narrador aponta a facilidade de encontramento de leitores educados e de várias línguas, ou seja, a comunidade de letrados conhece-se a si mesma.

O texto/livro sugere, a seguir, um outro profissional e dá ensejo a outro gênero. A coleção ou compilação de obras, quer motivadas por interesses estratégicos quer por interesses da alta cultura, surge como profissão (a de bibliógrafo/bibliotecário) e como gênero (edição de bibliografias). As primeiras identificações coletivas das obras publicadas acabam por efetivar não só o gosto da alta cultura, mas e principalmente o valor de grupos e de nações.⁷ Saltam aos olhos, por exemplo, as compilações portuguesas do saber nacional nos séculos XVII e XVIII – convém citar além da *Biblioteca Lusitana* (1741-59) de Diogo Barbosa Machado, o *Elogio dos Poetas Lusitanos* (1631) de Jacinto Cordeiro e o *Lauri Parnasseae* (1635) de António Figueiroa Durão, estes dois somente acerca da poesia, o *Corpus Illustruum Poetarum Lusitanorum* (1745) do Padre António dos Reis, a *Bibliotheca Portugueza* do Padre Francisco da Cruz (1643-1706) e o *Theatrum Lusitaniae Scriptorum Omnium Lusitanorum* de João Soares de Brito (1611-64); estas duas últimas obras não foram publicadas, mas a primeira foi mencionada e a segunda usada por Barbosa Machado.

O texto eletrônico, de tão curta história, quando comparado ao texto impresso por tipos móveis, enfrenta a resistência e as dificuldades próprias do noviciado. Uma das primeiras preocupações (circa 1983) foi a incapacidade da máquina produzida para o mercado norte-americano de acatar os diacríticos. Na testagem do sistema de edição de textos da DEC Digital, havia a surpresa por parte dos consultores (pois não sabiam como o teclado deveria ser usado) sobre a possibilidade do uso dos diacríticos e um certo erro de impressão complicado, resolvível na força bruta. O texto ainda ficava no nível da impressão em um meio-termo entre o EOL (end-of-line) e o EOF (end-of-file); se houvesse um sinal diacrítico qualquer no fim da linha a imprimir, todo o texto a seguir era impresso sobre o mesmo ponto, sem avanço de linha – a solução foi bruta mas mais simples, evitando-se o uso de diacríticos no fim de uma linha economizava-se papel, tinta e aborrecimentos, pela adição de espaços. No advento da primeira lista eletrônica de discussão na área de Letras em português, a letras-l, sediada no servidor da Fapesp, em 1991, uma das principais discussões era como fazer para grafar (o ASCII estendido não estava ainda disponibilizado para máquinas que trabalhavam em UNIX) os diacríticos. Houve mesmo quem sugerisse e defendesse no interesse da velocidade o advento de uma grafia em português sem acentos e sem o cedilha; a ubíqua arroba “@” servia como cedilha.

Com o advento da internet em tempo real, sem as conexões esporádicas aos servidores de boletins, surgiu um universo de possibilidades para os textos, mas na visão mecanicista ainda modulados pelo quatrilha: edição de textos,

planilha de cálculos, banco de dados e apresentadores. As ciências duras abraçaram rapidamente o novo formato de troca de idéias e o ferramental eletrônico; as ciências humanas, resíduo onde habita a maior parte da elite cultural, mantiveram o livro impresso como único e válido expositor de idéias. A técnica digital ainda é vista com reticência ou com desprezo.

Em essência, todas as técnicas mantêm o mesmo viés, a codificação e o armazenamento. Em respeito às idéias organizadas, a cultura letrada na tradição escrita quer desde sempre a retenção para si e para os outros, principalmente para o futuro. A escrita manual tem um lado artesão, individualizado e por isso mesmo custosa e lenta; aquela dos tipos móveis alia o bom manejo e a facilidade do meio (lê-se livro em qualquer lugar e até mesmo à luz de velas) ao baixo preço de produção; a escrita eletrônica reverbera por um lado nas mentes formadas pelo livro a inviabilidade do espaço virtual e fascina por outro as mesmas mentes pela recolha impensável de textos e pelo pequeno volume que ocupam.

Argumenta-se que o alto custo da máquina evita que aqueles que vivem na periferia da alta cultura possa com ela interagir. Recentemente, houve mesmo quem propusesse um computador popular, que custaria ao redor de dois salários mínimos, como forma de aproximação entre os computadorizados e os desvalidos. O preconceito mantém-se evidente, o controle e o julgamento do acesso esbarram sempre na consciência paterna e da moral social, os artistas reclamam desde sempre o seu espaço de retribuição financeira pelo dom que compartilham.

A noção de valor do texto, enquanto arte, depende do contexto de aceitação e recepção das comunidades interpretativas. A transgressão e a adequação ao *status quo* servem de paradigmas para a circulação do texto literário. Em si mesmo, não é autônomo, pois depende na mais das vezes da percepção do criador da futura recepção de sua criatura, ou seja, o balizamento da criação tem direta relação com a noção de mercado. Lembrando dos concursos dramáticos da Antigüidade grega, a inserção de um texto como vencedor no cânone comunitário depende em suma da capacidade do criador em atender aos anseios da crítica mas sobretudo da audiência; não é de outra sorte o sucesso de Shakespeare no *Globe Theater* ou de António José da Silva na baixa Lisboa.

O texto literário, sem levar em conta a discussão da qualidade do literário, é resultante de um contexto anterior, recriando-o e modificando-o na visão incorporativa de T. S. Eliot, visando ao alçamento do criador à categoria sacralizada de artista. A comunidade interpretativa dá-lhe o crivo que o pereniza ou o elimina do circuito da alta cultura. No contraponto comercial, a mídia e principalmente a baixa cultura acabam por render-lhe, na conjuntura da produção massiva do objeto, um espaço vital e economicamente viável, embora muitas vezes desprezado pela alta cultura – a cultura mediática brasileira recente tem uma pletera de casos exemplares.

O fenômeno da criação literária, condizente e similar com outras formas de manifestação artística, faz pressupor uma certa “concretude” da autoria; por mais que se faça premissa maior nas aulas de teoria da literatura sobre as vozes do texto

literário (eu-lírico e narrador), o viés mais evidente é o da corporalidade da autoria. A criação se faz autônoma no simulacro da interação com o objeto, mas em verdade pelos diversos estatutos sociais – o objeto artístico se perfaz pela ligação com o autor. Este vínculo jurídico e, por vezes, material entre criador e criatura dá ao contexto da recepção uma aura de endeusamento, pela atribuição de valor econômico (veja-se a exemplo as tenças anuais dadas a Luís de Camões e Nicolau Tolentino de Almeida) e pela ascensão social (caso dos membros das Academias de Letras). A comercialização em larga escala do objeto literário ou a repulsa moral a ele podem dar o contexto econômico de vida do escritor – caso de Paulo Coelho e de Plínio Marcos. Nos casos em tela, o bem-estar ou a quase mendicância resultam deste contexto da recepção da mídia e da baixa cultura. Neste particular dos meandros do cânone social, a alta cultura tem pouco ou nada a dizer.

Ao tratar-se do fenômeno do texto literário digital, as circunstâncias a nortear o comportamento dos níveis de cultura deixam de ter a importância que tem em relação ao livro. Muito embora argumente-se contrariamente à validade e utilidade do texto literário digital, especialmente pela voz dos formadores de opinião sobre o papel dignificador da alta cultura e do livro como herança artística da humanidade, a bem da verdade o grande modificador estrutural é o meio ou a técnica, já antes discutida. A par disso, surgem outras questões mais conceituais: a disponibilidade e a multiplicidade do objeto, a conformação e a inteireza da obra, a vulgarização e o respeito à propriedade intelectual, a volatilidade da autoria, a reprodutibilidade técnica e o aparato multimidiático, a esteticização do texto eletrônico.

O livro impresso é objeto de consumo, descartável em parte pelo uso e pelos acidentes de percurso (inundações ou vazamentos, fogo, fungos, irascibilidade dos tiranos de plantão, desespero de estudantes em véspera de provas, vandalismos). O texto eletrônico está sujeito à vontade do armazenador e dos também acidentes (falta de nós de comunicação ou de energia elétrica, ausência de cópia de segurança). Ambas as técnicas sugerem qualidades positivas e negativas. O conforto do acesso do livro (portátil e não elétrico) compete com o minimalismo e baixo custo de armazenamento do texto eletrônico. O alto custo da máquina está em direta proporção à produção do livro, especialmente aquele impresso em quatro cores; do outro lado, o compartilhamento do texto entre vários leitores suscita um equilíbrio de valores, embora paire a noção da censura ao acesso do texto impresso e do texto eletrônico. Os diversos mecanismos de censura física (familiar, escolar, religiosa ou estatal) encontram similares eletrônicos.

A obra impressa tem sua inteireza abalada pelo formato final, especificado pelo criador, dono de seu objeto de conquista do público. O valor econômico deste mesmo objeto pode ser vilipendiado pelas costumeiras cópias xerográficas ou por *scanner*. A obra eletrônica igualmente vítima da cópia não autorizada sofre outro processo de alteração, quando reprodutores por vezes ingênuos agem como copistas medievais, eliminando a autoria ou trechos do objeto. A inteireza da obra não está salvaguardada, mesmo nos formatos mais duros como o PDF ou os textos produzidos por programação interativa por requisição do usuário,

quer em ASP ou em CGI. Afinal, a cópia de um texto é algo tão viável como um pão com margarina e um pingado, ou controle C e controle V (*cut and paste*).

Estes novos e rápidos e baratos meandros da informática acabam por tornar a obra mais suscetível de alteração de sua integridade. Por outro lado, a mesma técnica torna os textos mais disponíveis, mais vulgarizados, mais lidos e mais prezados. Apesar das vontades dos herdeiros, circulam livremente (e impunemente) versos de Cecília Meireles e contos de Guimarães Rosa. Outro fenômeno interessante é a atribuição de valor (pela indicação de autoria) a textos espúrios, como tem acontecido com as pseudo-crônicas de Luís Fernando Veríssimo ou o caso clássico e já longamente documentado do texto “Instantes” atribuído a uma certa Nadine Stair e, pior, a Jorge Luís Borges⁸. Os textos assumem seu caráter de sagrado, porque vinculados a nomes vinculados ao contexto da alta cultura. A obra em si deixa de ter importância, e quem lhe dá a corporalidade ou valor é a sacralização do autor.

Este aparente desrespeito à propriedade intelectual traz em seu bojo um procedimento de ampliação do cânone, mesmo que falso, retendo as condições de conformação da obra; por outro viés, há de se ter em mente que está em jogo na verdade a ausência da contrapartida financeira, da retribuição patrimonial para a criação artística, da validação do quilate artístico. A vulgarização do nome do autor e de sua “obra”, embora reconfigure os louros do passado, faz pressupor que os objetos literários no meio eletrônico padecem mais por perderem valor monetário e talvez valor artístico.

Por vislumbrar-se a outra conformação da obra proporcionada muitas vezes voluntariamente pelo leitor que a reproduz ou disponibiliza, a autoria perde a sua corporalidade, o seu contato íntimo e imediato com a obra. A volatilidade da autoria, que ser quer múltipla (e por isso finalmente anônima) nas recentes reverberações da pedagogia eletrônica de produção de textos, torna-se o principal elemento a preocupar a comunidade produtora de bens artísticos de consumo. Afinal, o advento da era da reprodutibilidade técnica trouxe também a progressiva eliminação do elo físico e controlado entre autor e obra. Os episódios do Kazaa e assemelhados demonstram a que ponto chegou a sociedade marcada não mais pelo medo estratégico da perda do controle da informação, fantasma que assombrou os anos da Guerra Fria e a criação da ARPANET⁹, mas sim e principalmente pelos novos “hackers”. O interesse artístico não se preocupa com a validação da integridade das transações bancárias, mas sim com a integridade do objeto artístico, manifestação em essência individual e particular, que responde aos anseios da comunidade consumidora por um lado e à conformação da alta cultura e seu referencial de tradição artística por outro. A consciência da integridade do objeto artístico, enquanto produto da psique humana, e a sua fragilidade exposta pelos meios eletrônicos tornam-se preocupações constantes não só pelo seu viés comercial, mas sobretudo por negar a individualidade em *ultima res* – surgindo as corporações transnacionais e as comunidades artísticas plurais, em que o trinômio relacional autor-obra-público acaba reconfigurado como um binômio composto autor-obra e receptor-nova obra-receptor.

A criação literária no meio eletrônico está ainda a se achar. O aparato multimidiático exige um outro autor e um outro leitor – os princípios

normativos não existem e são quando implementados sempre voláteis. As experiências dos *e-books*, especialmente o caso de Stephen King que disponibilizou apenas um capítulo de seu livro gratuitamente, buscam encontrar um meio termo entre a tradição do meio impresso e o meio eletrônico – mercado e criador lutam em quase igualdade de condições. Educados que fomos a valorizar o livro, enquanto objeto cultural, ficamos perdidos diante desta outra figura literária, talvez gênero, que nos impõe respostas, interações e principalmente uma reeducação da percepção da arte.

Além dos percalços da era do politicamente correto, a experiência multimidiática (logo som, imagem e palavra) tem de enfrentar também uma sociedade globalizada, por onde permeiam os valores da sociedade de consumo norte-americana com maior peso. O multiculturalismo a par da falência dos modelos ideológicos do século XX traz outro complicador, a venda do objeto estético ao outro, ou seja, a criação depende não mais da tradição anterior mas da recepção polifônica que reage sempre que consegue obter as formas e meios.

A nova arte busca construir seu valor. A “esteticização” do texto eletrônico entra em conflito com a vulgarização e pasteurização do consumo. O mercado passa a ter um componente importante mas imensurável – a vontade do leitor que dispõe de tempo mas que se tornou ele também autor interessante e interessado. A efetiva interação se dá pela reconstrução do eu, eletrônico, virtual, inatingível e ao mesmo tempo tangível pelo acionar de uma tecla. Os “bloggs” (versão moderna dos diários de navegação e de formação escolar) pululam pelas vias eletrônicas. Os conceitos de arte visual, de arte sonora e de arte literária são resultantes não mais da prevalência de grupos dominantes mas da convivência de grupos não comunicantes. O gosto é vário, da mesma forma que é vária a experiência individual. Talvez estejamos caminhando para a extinção das premissas de prevalência da alta cultura, substituída pela substância avassaladora da cultura individual. A era digital a despeito de todas as vantagens e desvantagens está a nos destruir enquanto sociedade e a dar a nós todos a individualidade de gosto tão preconizada pelos renascentistas; talvez o meio eletrônico possa, mais do que embotar-nos pela supressão da imaginação como querem alguns, libertar-nos por permitir que sejamos todos autores e leitores de nós mesmos.

Notas:

¹ Harold Bloom, *O Cânone Ocidental*, Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, 23.

² <http://web.bham.ac.uk/ems839/ht.htm>.

³ <http://www.lauralee.com/news/tablet.htm>.

⁴ <http://www.lepanto.org.br/DCBiblia.html>.

⁵ <http://www.thelodgeroom.com/dictionarys.html>.

⁶ <http://www.princeton.edu/~dante/ebdsa/nassar.htm>.

⁷ <http://www.leidykla.vu.lt/inetleid/knygot/37/str8.pdf>.

⁸ <http://www.benjaminrossen.com>.

⁹ <http://web.bham.ac.uk/ems839/hi.htm>.

Quando a técnica se faz texto ou a literatura na superfície das redes

Ana Cláudia Viegas

A chegada de uma nova técnica sempre suscita polêmica e tomadas de posição que, de alguma forma, repetem o antagonismo entre “apocalípticos” e “integrados”. Na década de 1960, Umberto Eco fez um balanço das discussões em torno da cultura de massa, apresentando os principais argumentos de defesa e acusação que então circulavam e identificando-os com aqueles termos que se tornaram clássicos. Situou esse debate numa linha de continuidade com outro momento de introdução de um novo instrumento cultural, a escrita, citando o diálogo platônico *Fedro*:

‘Mas ao chegar à escrita: ‘Esta ciência, ó rei, disse Teut, tornará os egípcios mais sábios e aptos para recordar, porque este achado é um remédio útil não só para a memória, como para o saber’. E disse o rei: ‘Ó artificiosíssimo Teut, uns são hábeis em gerar as artes, outros em julgar a vantagem ou o dano que pode advir a quem delas estiver para servir-se. E assim tu, como pai das letras, na tua benevolência para com elas, afirmaste o contrário do que podem. Ao dispensarem do exercício da memória, elas produzirão, em verdade, o olvido na alma dos que as tenham aprendido, e assim estes, confiando na escrita, recordarão mediante esses sinais externos, e não por si, mediante seu próprio esforço interior’...¹

Retomar discussões a respeito da dicotomia fala/escrita nas quais esta aparece tanto como um “remédio útil” para a memória e o saber, quanto como produtora de esquecimento na alma humana pode nos servir de alerta para não pensarmos as tensões provocadas pelos *media* mais recentes como uma situação de conflito sem precedentes.

Como a escrita já nos constitui, às vezes não a percebemos como técnica, naturalizando-a como forma de produção e transmissão do conhecimento e reservando nossas atitudes de suspeita para os meios audiovisuais e, mais recentemente, as tecnologias digitais. Umberto Eco chama atenção para o fato de que novas técnicas sempre colocam em crise os modelos culturais precedentes, tendo em vista a sua atuação num contexto profundamente modificado, seja porque o aparecimento daqueles instrumentos já foi provocado por mudanças sociais, seja porque o seu uso ampliará essas transformações. Assistimos, portanto, diante das chamadas “novas tecnologias”, a uma nova etapa dessa dinâmica bastante antiga. De um lado, em críticas como as de Jean Baudrillard, por exemplo, elas são identificadas com mecanismos de controle social, perda da individualidade, desaparecimento do real; de outro,

pensadores como Pierre Lévy vêem-nas como potencialidades criadoras de novas subjetividades e relações sociais.

No caso das relações entre literatura e informática, posturas radicalmente negativas fazem previsões “apocalípticas” sobre um afastamento em relação à leitura ainda maior que o provocado por outros meios audiovisuais como a televisão, ou até mesmo sobre o fim do livro. Os mais otimistas, por sua vez, reiteram as antigas proposições “integradas” a respeito da maior democratização do acesso à informação e aos bens culturais. Mais do que julgar esses novos *media*, contudo, interessa pensar as transformações de que eles resultam e que, ao mesmo tempo, intensificam.

Pensar as mudanças sociais trazidas pelos novos meios implica não pensá-los como fontes de inovações em si, mas, sim, a interação entre essas novas práticas de comunicação e as transformações sociais. Ou seja: deslocar a análise dos meios até as mediações sociais². Walter Benjamin, em seu clássico texto sobre a reproduzibilidade técnica³, aponta para a historicidade tanto dos valores estéticos como da percepção humana, indicando que novos meios significam transformações nos corpos, consciência e ações humanas, e não somente novas formas de expressão.

As intersecções entre literatura e informática suscitam diversas questões teóricas, não necessariamente inéditas, mas redimensionadas pela reconfiguração do circuito produção-circulação-consumo: intercruzamento das figuras do leitor e do autor, a partir do modo de leitura hipertextual e das práticas de criação coletiva de textos; discussão das noções de autor e obra, a partir da disseminação da colagem, montagem, apropriação e recriação como processos de criação artística, dando-se mais um passo no deslocamento da aura da obra de arte; redefinição dos critérios de atribuição de valor ao texto literário, dada a sua circulação em meio a uma multiplicidade de tipos de textos, imagens e sons; delicadas questões sobre a autoria e seus direitos jurídicos de propriedade sobre o texto, cuja legislação necessita revisões e atualizações, de acordo com esse novo modo de circulação do texto literário; influência sobre as estratégias retóricas utilizadas na criação literária atual – sempre tendo-se em vista um contexto de reorganização da percepção e da experiência, potencializada por esse novo *medium*. Para que tais discussões não se tornem por demais genéricas, parece-nos um bom caminho uma etnografia, uma “descrição densa”⁴ dessas redes virtuais por onde vem circulando a literatura: os *sites* literários, sejam de divulgação de obras já publicadas de forma impressa, sejam de criação coletiva de textos *on-line*; os *blogs* e a utilização de seus textos em publicações; a correspondência entre escritores via *e-mail*; a produção de revistas literárias virtuais; entre outras.

Por ora, discutiremos algumas das questões teóricas apontadas, relacionando-as a procedimentos discursivos utilizados por alguns escritores dessa geração que troca a máquina de escrever pelo computador. A conexão em rede permite ao internauta navegar através de *sites* e *links* diversos, fazendo da leitura da tela um deslizamento entre superfícies, acompanhado da montagem fragmentária de novos textos, num processo semelhante ao ato de

“zapear” entre imagens de diferentes canais de tevê. Trata-se de duas experiências cognitivas e comunicativas a que se pode atribuir a dimensão corpórea, sensorial identificada como típica da modernidade por autores como Georg Simmel e Walter Benjamin, ao tratarem, respectivamente, da caracterização do homem da metrópole e da “experiência do choque”.

A base psicológica do tipo metropolitano de individualidade consiste, segundo Simmel, na intensificação dos estímulos nervosos, resultante da alteração brusca e ininterrupta entre estímulos exteriores e interiores. Esses estímulos contrastantes, rápidos, concentrados e em constante mudança levam à atitude *blasé*, cuja essência consiste no embotamento do poder de discriminar. “O significado e valores diferenciais das coisas, e daí as próprias coisas, são experimentados como destituídos de substância. Elas aparecem à pessoa *blasé* num tom uniformemente plano e fosco; objeto algum merece preferência sobre outro.”⁵ As diferenças qualitativas se traduzem pela quantidade, dentro da “filosofia do dinheiro”⁶, o maior dos niveladores, pois expressa todas as diferenças qualitativas das coisas em termos de “quanto?”.

Ao analisar o tema da multidão em Baudelaire, Benjamin define como “se conquista a sensação da modernidade: a dissolução da aura através da ‘experiência’ do choque”⁷. A morte da aura na obra de arte nos fala, mais do que da arte, dessa nova percepção, dessa nova sensibilidade das massas, a da aproximação, mesmo das coisas mais longínquas e sagradas, com a ajuda das técnicas. Quando Benjamin elege o cinema como o cenário privilegiado da atenção distraída e fragmentada, sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, não se trata de um otimismo tecnológico ou da crença no progresso, mas de um modo de pensar as transformações da experiência que o tornam um pioneiro, ao “vislumbrar a mediação fundamental que permite pensar historicamente a relação da transformação nas condições de produção com as mudanças no espaço da cultura, isto é, as transformações do *sensorium* dos modos de percepção, da experiência social”⁸.

A indiferenciação e a mudança na percepção, caracterizada pela “atenção distraída” solicitada por meios de massa como o cinema e a televisão, nos parecem ferramentas úteis para se pensar o modo de leitura hipertextual. A leitura em computador pode ser definida como uma edição, uma montagem singular, através da qual uma reserva de informação possível se realiza para um leitor particular. Pierre Lévy distingue os pares real/possível e atual/virtual, de modo que o virtual não se opõe ao real, mas ao atual. O possível se define por ser como o real, apenas sem existência, latente. Estando já todo constituído, ao se realizar, não implica criação. A atualização do virtual, ao contrário, constitui a invenção de uma solução exigida por um complexo problemático. Não se trata de ocorrência de um estado predefinido ou escolha entre um conjunto predeterminado, mas de produção de qualidades novas, invenção de uma forma a partir de uma configuração dinâmica de forças e finalidades. Seguindo estas concepções filosóficas, as imagens digitais não são virtuais,

mas imagens possíveis sendo exibidas. A dialética virtual/atual só se dá com a interação entre os sistemas informáticos e as subjetividades humanas, “quando num mesmo movimento surgem a indeterminação do sentido e a propensão do texto a significar, tensão que uma atualização, ou seja, uma interpretação, resolverá na leitura”⁹.

O ato de leitura se define, assim, como uma atualização das significações de um texto, sendo o hipertexto uma virtualização dos processos de leitura. A progressiva organização do texto escrito em parágrafos, capítulos, sumários, índices, notas, remissões contribui para sua articulação além da leitura linear, fazendo do ato de ler um processo de seleção, esquematização, construção de uma rede intertextual. A estruturação do hipertexto em uma rede formada por nós e pelas ligações entre esses nós não o restringe ao suporte digital. Conceitos como os de intertextualidade e dialogismo já pressupõem o texto como tecido de múltiplas textualidades, assim como a leitura de uma enciclopédia já é do tipo hipertextual. O que se apresentaria como novo na digitalização seria a rapidez da passagem de um nó a outro e a associação, no mesmo *medium*, de textos, sons e imagens em movimento.

Ao longo da história da literatura, tem havido propostas inovadoras de narrativas não lineares, assim como a imprensa vem criando diversos mecanismos opostos ao poder da linha. Tais desafios, contudo, ganham nova dimensão ao disporem de uma nova tecnologia textual que não tem por base a linearidade. Também nós, leitores, ao lermos um livro de forma não seqüencial, pulando capítulos, buscando a informação desejada através de índices remissivos, compondo novos volumes com textos fotocopiados de obras diversas, desafiamos a linearidade do texto impresso, lendo-o como um hipertexto. Colocamos em prática, na produção ou recepção de textos, uma das três linhas evolutivas identificadas por Benjamin nas intersecções entre arte e técnica: “em certos estágios do seu desenvolvimento as formas artísticas tradicionais tentam laboriosamente produzir efeitos que mais tarde serão obtidos sem qualquer esforço pelas novas formas de arte”¹⁰.

Uma outra dessas linhas evolutivas seria a utilização pelas novas formas de arte das mudanças na estrutura da recepção causadas por transformações sociais. Narrativas literárias contemporâneas fazem uso de procedimentos e técnicas que parecem provir de gêneros não-literários e meios de comunicação audiovisuais e digitais. Podemos nos reportar, a título de exemplo, a *eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato¹¹, composto de setenta fragmentos, numerados e intitulos, sem nenhuma espécie de continuidade, nenhum enredo como fio condutor, apenas a montagem¹² efervescente de *closes* que se entrecortam e justapõem. Trata-se de um mosaico de diversos tipos de textos - um cabeçalho, previsões meteorológicas, anúncios classificados, orações, cartas, cardápios, conselhos astrológicos, simpatias, lista de livros, recados de secretária eletrônica, duas páginas com um retângulo preto - dispostos com diferentes diagramações, formatos de letras, sinais tipográficos. Traduz-se, de certa forma, na página impressa, a diversidade textual das páginas da *web*, por onde a literatura, mais um desses tipos de texto, também circula.

A leitura pode começar em qualquer ponto e seguir qualquer direção, a multiplicidade desafiando a linearidade, que tropeça e se desdobra indefinidamente. Assim como nos novos espaços virtuais, “em vez de seguirmos linhas de errância e de migração dentro de uma extensão dada, saltamos de uma rede a outra, de um sistema de proximidade ao seguinte”¹³. As várias pistas intertextuais também nos levam a uma leitura labiríntica, multilinear. Os textos de Oswald de Andrade, *Memórias sentimentais de João Miramar*, e Cecília Meireles, *Romanceiro da Inconfidência*, estão virtualmente presentes no hipertexto de Ruffato, podendo ser atualizados pelo leitor. Pierre Lévy identifica, na passagem de técnicas anteriores de leitura em rede (índices, sumários, notas remissivas) à digitalização, uma “pequena revolução copernicana”, na qual não é mais o leitor que se desloca, mas sim o texto. Embora, no caso do livro de Ruffato, o leitor ainda se movimente fisicamente no hipertexto, virando páginas, buscando os livros de Cecília Meireles, Oswald de Andrade ou outros na estante, também o texto gira, dobra-se e desdobra-se, caleidoscópico, diante do leitor. Nele, a interpretação não remete mais exclusivamente a uma intenção autoral. “O sentido emerge de efeitos de pertinência locais, surge na intersecção de um plano semiótico desterritorializado e de uma trajetória de eficácia ou prazer.”¹⁴

Uma concepção dinâmica de leitura embaralha as funções de leitor e autor, na medida em que aquele, na posição de navegador, edita o texto que lê, participando da estruturação do hipertexto, criando novas ligações. O questionamento da noção de identidade autoral vista como uma subjetividade integrada, responsável pela doação de sentido ao texto, também encontra eco na leitura-escrita hipertextual, na qual a condição do texto singular, propriedade de um autor único, cede lugar ao texto em constante transformação pela participação das múltiplas vozes autorais.

A desconstrução da idéia de texto vinculado a uma interioridade psíquica, a uma “expressão do eu” é exercitada no último livro de Rubem Fonseca, *Diário de um fescenino*¹⁵, que se vale para isso de um gênero associado às “escritas íntimas”. Se a escolha desse gênero poderia sugerir, à primeira vista, um movimento oposto, em direção à afirmação de uma subjetividade, ela se revela, na verdade, uma contrapista.

O narrador, um personagem-escritor, escreve, simultaneamente, um diário e um romance de formação, ou melhor, tenta escrever, visto que este último não se concretiza. A contraposição destes dois tipos de obras e suas diferentes relações com o sujeito autoral encena o impasse do narrador contemporâneo. A última frase-parágrafo do livro - “*Bildungsroman*: que coisa mais boba.” - mostra o desprezo desse narrador por uma narrativa que pretenda construir uma identidade una. À noção de um “aperfeiçoamento de si” pela literatura, sugerida pelo termo *bildung*, se contrapõe a escrita fragmentada do diário. Admite-se que escapam, “por preguiça e algum desleixo”, “gestos e falas importantes”, ou se incluem “ações e alocações inúteis”.

Ainda mais. Mesmo seu romance de formação não teria como matriz sua “vida pessoal”, seu “interior”, mas um outro livro-referência, ao qual o narrador se filia, criando borgeanamente seus precursores.

Todo mundo sabe como é um romance de formação. Eu estou com um na minha cabeça. A história de um jovem interessado em sua carreira profissional, mas também entusiasmado pelas mulheres com as quais se envolve, uma delas casada com o seu melhor amigo. Vemos o seu modo de agir para alcançar sucesso nessas duas áreas - o amor e a carreira -, os processos que usa. Assistimos às suas aventuras, paixões, sucessos e fracassos. Vemos o personagem tornar-se um homem de meia-idade, afinal desiludido com o amor, com a sua carreira, com a vida. Boa trama, não? Fácil, não é? O problema é que Flaubert já escreveu isso, eu escrevi acima um resumo de *A educação sentimental*. Se eu mudar os nomes, os acontecimentos, o cenário de Paris para o Rio, o século XIX para XXI, as pessoas vão perceber? Claro que não. Acho que vou escrever uma coisa assim, tudo já foi escrito mesmo. (Lembrar-me de deletar esse trecho depois.) (p. 83)

Logo no início, o narrador declara desejar escrever esse diário - com duração de apenas um ano, em que se pulam dias e até meses - em forma de diálogo, apontando para o descentramento desse sujeito que escreve. Acompanharia os diálogos uma descrição sucinta do cenário e das circunstâncias em que eles ocorreram, como rubricas de um texto dramático, o que sugere máscaras, encenação. A natureza dialógica do texto também está implícita nas múltiplas referências a outros textos, de diversos tipos: romances clássicos, ensaios, filmes, peças teatrais, narrativas clichê da cultura de massa.

Ao contrário do elogio à “mão que escreve” como marca de subjetividade, sinceridade, esperadas num texto confessional, o narrador ressalta, repetidas vezes, que escreve num computador, detesta escrever à mão e tem uma letra ilegível. “Estou escrevendo num caderno pautado. Detesto escrever à mão, sempre escrevi batendo em teclados, no início em máquinas de escrever, depois no computador. Escrever à mão me irrita, me sinto burro. (...) Depois vou transcrever tudo para o computador.” (p. 93). Nas raras vezes em que escreve em páginas, portanto, estas são apenas rascunhos, a serem passados a limpo na tela. Quando não tem o computador por perto, deixa até mesmo de escrever, interrompendo o registro dia a dia que caracteriza o gênero escolhido:

Vou ter que parar este diário. Não vou levar comigo o meu computador - torre, teclado, monitor, gravador de CD, scanner, impressora -, apenas uma maleta com produtos higiênicos e duas mudas de roupa. Eu devia ter comprado um notebook, na época das vacas gordas. (p. 245).

A tematização das relações entre literatura e técnica corresponde a transformações dos procedimentos literários. Escrever num computador implica mudanças no ato de escrever e nos conceitos de obra, escritor e leitor. Assumindo um tom ensaístico, o narrador afirma: “o leitor é também um

produtor. (Iser, Barthes, Eco já esgotaram este assunto.)” (p. 16). A leitura remissiva, multilinear, hipertextual corresponde a uma obra sem compromisso com originalidade, autenticidade, isto é, uma obra sem aura. O autor, por sua vez, cria pela repetição, pela apropriação.

Reiteramos, mais uma vez, que não estamos nos referindo a procedimentos inéditos, inventados pelo uso do computador. Nas primeiras décadas do século XX, Mário de Andrade afirma sua condição de autor copiador, reivindicando os direitos do plágio. Respondendo à acusação feita por Raimundo Moraes quanto à composição de *Macunaíma*, afirma ironicamente:

Copiei, sim, meu querido defensor. O que me espanta e acho sublime de bondade, é os maldizentes se esquecerem de tudo quanto sabem, restringindo a minha cópia a Koch-Grünberg, quando copiei todos. E até o sr., na cena da boiúna. Confesso que copiei, copiei às vezes textualmente. Quer saber mesmo? Não só copiei os etnógrafos e os textos ameríndios, mas ainda, na Carta pras Icamiabas, pus frases inteiras de Rui Barbosa, de Mário Barreto, dos cronistas portugueses coloniais, e devastei a tão preciosa quão solene língua dos colaboradores da *Revista da Língua Portuguesa*. (...)

Enfim sou obrigado a confessar duma vez por todas: eu copiei o Brasil, ao menos naquela parte em que me interessava satirizar o Brasil por meio dele mesmo. Mas nem a idéia de satirizar é minha pois já vem desde Gregório de Matos, puxa vida! Só me resta pois o acaso dos Cabrais, que por terem em provável acaso descoberto em provável primeiro lugar o Brasil, o Brasil pertence a Portugal. Meu nome está na capa de *Macunaíma* e ninguém o poderá tirar.¹⁶

O autor modernista desconstrói o conceito de autoria e o de originalidade como mola mestra da criação, caracterizando sua obra

(...) como o resultado de um ato de apropriação e de roubo, uma dívida contraída no nível dos empréstimos literários, assim como um montante de textos adquiridos a título de débito a outras culturas.

(...) O projeto de Mário de Andrade, intertextual *avant la lettre*, consiste na articulação de um texto que se apresenta como plural, em que a figura do autor se esvai e se multiplica nos enunciados de que se apropria.¹⁷

A desconstrução dessas categorias – autor, leitor, obra – aponta para sua historicidade, vinculada, em grande parte, à instituição do livro. A leitura silenciosa, através da qual um indivíduo interioriza significados, é um fenômeno histórico decorrente da própria tecnologia do livro, já que a leitura dos manuscritos medievais ou mesmo dos primeiros livros impressos era feita em voz alta. Destarte, a construção da noção de indivíduo parece estar, pelo menos

em parte, vinculada ao uso social da imprensa. Sendo assim, poderíamos pensar que o uso das novas tecnologias corresponderia à constituição de um outro espaço público, formado por outras subjetividades, com outros tipos de relação entre si?¹⁸

A crise da estética da obra e do autor, assim como a fragmentação da narrativa em microrrelatos, manifestariam, para Jesús Martín-Barbero e Germán Rey, a perda das fontes da experiência narrativa. Remetendo ao clássico texto de Walter Benjamin sobre o fim da arte de narrar, associado ao aparecimento da informação como novo modo de comunicar¹⁹, os autores apontam para a crise de uma tradição que articulava as diferentes temporalidades das matrizes culturais. Não sendo mais possível inserir o presente nas memórias do passado e nos projetos de futuro, resta a simultaneidade e a mistura. Os novos relatos, espatifados, articulam-se, em sua descontinuidade, pelo fluxo, cujas regras básicas são a redução dos componentes narrativos, a predominância do ritmo e a hegemonia da experimentação tecnológica, com efeitos sofisticados sobre o desenvolvimento mínimo da história. Se a fragmentação e o fluxo são típicos de estéticas como a publicitária e a do videoclipe, sua maior expressão seria o *zapping*, “com o qual o telespectador, ao mesmo tempo que multiplica a fragmentação da narração, constitui com seus pedaços um relato *outro*, um *duplo*, puramente subjetivo, intransferível, uma experiência incomunicável!”²⁰. A perda da comunicabilidade da experiência de que fala Benjamin dever-se-ia, portanto, não ao caráter inefável do que se experimenta, mas à fragmentação da subjetividade, na qual se constitui a experiência.

Nesse contexto de hegemonia do audiovisual, microrrelatos se deslocam entre os diversos *media*, passando também pela página impressa. Fernando Bonassi é um dos autores contemporâneos que se singularizam pela escrita dessas micronarrativas. Em seu livro *100 coisas*²¹, formado por uma seleção entre as mil que integram um outro volume de histórias curtas, o *Livro da vida*, circulam textos clássicos - como *Romeu e Julieta* ou a “Canção do exílio”; religiosos - o Pai Nosso; provérbios reescritos - “Um cavalo dado sem dentes ao menos empurra o arado dos outros”; bordões de tv - “Eu tive a força”; instruções cotidianas sob a forma de frases performativas - “Senha não confere”, “Deseja salvar?”, “Sorria! Você está sendo filmado...”. Enfim, “reciclagem de papéis”, de textos e também dos procedimentos de seleção, montagem, pastiche, paródia, já utilizados e reutilizados por diversos escritores. Criação pela repetição, que se sabe nunca trazer de volta o mesmo.

No mundo do virtual, a clássica relação entre real e representação cede lugar à simulação de realidades, autoreferentes. Bernardo Carvalho procura captar esse universo em seu romance *Teatro*, cujas personagens, inclusive o narrador, em constante mutação, trocam de sexo, cidade, função, identidade, enfim. Uma das identidades assumidas pelo narrador ou um dos narradores (pois pode-se considerar que há um narrador que atravessa fronteiras e se transforma ou que há vários narradores intercambiáveis) é a de um fotógrafo de

paisagens, que não gosta de gente. “Sempre fui um obcecado pela verdade e os homens não são confiáveis, ‘um dia estão de um jeito, no outro, de outro.’”²² Também as versões dos fatos alteram-se, através das diferentes interpretações do narrador, inscrevendo-se num tempo sempre reinicializável. “É espantoso como no fundo ninguém sabe nada de nada, não é?” (p. 116) Frase repetida no fim de vários parágrafos da segunda parte do livro, às vezes com uma ligeira modificação: “É espantoso como no fundo não se sabe nada de nada, não é?” (p. 123)

Embora tudo se encadeie de forma verossímil, sem apresentar dificuldades para o acompanhamento do enredo pelo leitor, há uma sensação perturbadora proveniente da falta de certeza sobre o ocorrido. No percurso entre o acontecimento e a memória que se produz dele, desaparece o nexo da representação. “O texto/hipertexto assume, então, seu caráter mutante, enquanto o leitor, liberado de leis mais rígidas, movimenta-se em busca de possibilidades plausíveis, adaptáveis a seus desejos, necessidades ou percepções.”²³

A mobilização entre formas meta-estáveis, sempre em processo de combinação e reconstrução, parece ser a marca dos tempos atuais que encontra correspondência na noção de hipertexto. Se a escrita participa da ordem da agricultura, da criação de animais, da formação das cidades e do Estado, instituições de fixação a um território, a informática serve à movimentação permanente dos homens e das coisas, à desterritorialização característica da contemporaneidade. Mais do que causadora de mudanças, a técnica funciona como um sintoma, sendo, simultaneamente, produto e potência das transformações sociais. Cabe, portanto, perguntar (parafrazeando a questão benjaminiana sobre a controvérsia entre pintura e fotografia na época da invenção desta) não se a literatura deixará de existir com a evolução das tecnologias digitais, mas o que essa evolução vem alterando na concepção de literatura.

Notas:

¹ *Apud*: ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 33-4.

² MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.

³ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: ——. *Obras escolhidas. vol. 1. Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. 4 ed. São Paulo: Brasiliense, s/d, p. 185-6 [1935-6].

⁴ GEERTZ, Clifford. Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura. In: ——. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989, p. 13-41.

⁵ SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio (org.). *O fenômeno urbano*. 4ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 16.

⁶ ———. *The philosophy of money*. London: Routledge and Kegan Paul, 1978.

⁷ BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas de Baudelaire. In: ———. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975, p. 70.

⁸ MARTÍN-BARBERO, Jesús. *op. cit.*, p. 84.

⁹ LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?* São Paulo: Editora 34, 1996, p. 40.

¹⁰ BENJAMIN, Walter. *op. cit.*, s/d, p. 185.

¹¹ São Paulo: Boitempo, 2001.

¹² A montagem, procedimento característico da linguagem cinematográfica apropriado por diversas artes de vanguarda, ganha um novo perfil nos atos de “zapear” e navegar na internet. Revogando o princípio unificador, que predetermina a escolha e combinação das cenas montadas, e a hierarquia de planos, justapõem-se, ao acaso, imagens de diferentes origens. O excesso de imagens de baixa densidade semântica e sua repetição em série permitem cortes e colagens em qualquer ponto, pois todos se equivalem. Este novo tipo de montagem aproxima-se, portanto, da conceituação de Simmel para a atitude *blasé*: dificuldade de discriminar devido ao excesso de informação.

¹³ LÉVY, Pierre. *op. cit.*, p. 23.

¹⁴ *id. ib.*, p. 49.

¹⁵ São Paulo: Companhia das Letras, 2003. (Nas citações seguintes, as respectivas páginas serão indicadas entre parênteses, no corpo do texto.)

¹⁶ *Apud*: SOUZA, Eneida Maria de. *A pedra mágica do discurso*. 2ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999, p. 164-5.

¹⁷ SOUZA, Eneida Maria de. *op. cit.*, p. 33.

¹⁸ BELLEI, Sérgio Luiz Prado. O fim do livro e o livro sem fim. Disponível em: <http://members.tripod.com/~lfilipe/bellei.html>. Acesso em: 29 jul. 2003.

¹⁹ BENJAMIN, Walter. O narrador. In: —. *op. cit.*, s/d, p. 197-221.

²⁰ MARTÍN-BARBERO, Jesús & REY, Germán. *Os exercícios do ver*: hegemonia audiovisual e ficção televisiva. São Paulo: SENAC, 2001, p. 111.

²¹ São Paulo: Angra, 1998.

²² CARVALHO, Bernardo. *Teatro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 97. (Nas citações seguintes, as respectivas páginas serão indicadas entre parênteses, no corpo do texto.)

²³ PINTO, Sílvia Regina. Armadilhas de libertação e dominação. In: CHIARA, Ana Cristina (org.). *Forçando os limites do texto* – estudos sobre representação. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002, p. 59.

Ana Cláudia Viegas é professora adjunta de Literatura Brasileira do Instituto de Letras da Universidade do Estado de Rio de Janeiro (UERJ).

O lugar onde a estrutura se descontrola

Rogério Lima

“Coisas novas requerem palavras novas. Mas as coisas novas também modificam palavras velhas que têm significados com profundas raízes.”

Neil Postman¹

A respeito da realidade do virtual Deleuze escreve:

A realidade do virtual consiste nos elementos e relações diferenciais e nos pontos singulares que lhes correspondem. A estrutura é a realidade do virtual. Aos elementos e às relações que formam uma estrutura devemos evitar, ao mesmo tempo, atribuir uma atualidade que eles não têm e retirar a realidade que eles têm. Vimos que um duplo processo de determinação recíproca e de determinação completa definia essa realidade: em vez de ser indeterminado, o virtual é completamente determinado. Quando a obra de arte se reclama de uma virtualidade na qual mergulha, ela não invoca qualquer determinação confusa, mas a estrutura completamente determinada, formada por seus elementos diferenciais genéticos, elementos tornados virtuais, tornados embrionários. Os elementos, as variedades de relações, os pontos singulares coexistem na obra ou no objeto, na parte virtual da obra ou do objeto, sem que se possa assinalar um ponto de vista privilegiado sobre os outros, um centro que seria unificador de outros centros.²

Desde a sua origem o texto tem se configurado como um objeto de caráter virtual, abstrato que tem a sua existência garantida independente do suporte que o contenha. O texto enquanto entidade virtual é passível de atualização sob muitas formas, versões, exemplares, traduções, edições e cópias. Ao estabelecer sentido para o texto no aqui e agora o leitor põe em funcionamento todo esse complexo de atualização textual. A questão da atualização aqui está relacionada especificamente à leitura, pois no que diz respeito à realização esta se concretizaria no âmbito da seleção entre possíveis. O texto é formado por um conjunto de estímulos, coerções e tensões que são propostos ao leitor e que serão atualizados durante o ato da leitura. Caberá à leitura solucionar de maneira criativa e sempre singular questões relativas à construção de sentido no texto. É prerrogativa do leitor, usando de sua inteligência, firmar uma cartografia da deriva da atualização na “paisagem semântica móvel e acidentada”³ que o texto lhe apresenta.

Pierre Lévy analisa o trabalho de atualização construído por meio da leitura e levanta algumas questões acerca do relacionamento do leitor com o texto:

Lemos ou escutamos um texto. O que ocorre? Em primeiro lugar, o texto é esburacado, riscado, semeado de brancos. São as palavras, os membros de frases que não captamos (no sentido perceptivo, mas também intelectual do termo). São os fragmentos de texto que não compreendemos, que não conseguimos juntar, que não reunimos aos outros, que negligenciamos. De modo que, paradoxalmente, ler, escutar, é começar a negligenciar, a desler ou desligar o texto.

Ao mesmo tempo (em) que o rasgamos pela leitura ou pela escuta, *amarrotamos* o texto. Dobramo-lo sobre si mesmo. Relacionamos uma à outra as passagens que se correspondem. Os membros esparsos, expostos, dispersos, na superfície das páginas ou na linearidade do discurso, costumamo-los juntos: ler um texto é reencontrar os gestos textuais que lhe deram seu nome.⁴

A topografia textual acidentada identificada por Lévy, as dobras impostas pela leitura, os saltos e esquecimentos provenientes dessa mesma leitura são decorrentes da pluralidade que o texto apresenta nas múltiplas situações em que ele se apresenta para o leitor. Esse é o texto *escrevível* de que fala Barthes⁵, o texto que faz do leitor não mais um consumidor, mas um produtor de texto.

Não há, talvez nada a dizer sobre os textos *escrevíveis*. Em primeiro lugar, onde encontrá-los? Na leitura, certamente não (ou, pelo menos, muito pouco: por acaso, fugidia e obliquamente, em algumas obras limites): o texto *escrevível* não é uma coisa, dificilmente será encontrado em livraria. Além disso, sendo seu modelo produtivo (e não representativo), ele suprime toda crítica, que, produzida, confundir-se-ia com ele: o re-escrever só poderia consistir em disseminar o texto, dispersá-lo no campo da diferença infinita. O texto *escrevível* é um presente perpétuo, no qual não se vem inscrevendo nenhuma palavra *conseqüente* (que, fatalmente, o transformaria em passado); o texto *escrevível* é a *mão escrevendo*, antes que o jogo infinito do mundo (o mundo como um jogo) seja cruzado, cortado, interrompido, plastificado por algum sistema singular (Ideologia, Gênero, Crítica) que venha impedir, na pluralidade dos acessos, a abertura das redes, o infinito da linguagens. O *escrevível* é o romanesco sem o romance, a poesia sem o poema, o ensaio sem a dissertação, a escritura sem o estilo, a produção sem o produto, a estruturação sem a estrutura.⁶

O *escrevível* é o virtual e a virtualidade na sua plena realização. É o texto desterritorializado, inserido na deriva e no nomadismo do hipertexto. É o texto no qual o leitor desobedece todas as orientações de balizamento da leitura, corta caminho por transversais, produzindo dobras interditas, estabelece redes secretas, fazendo emergir outras geografias e cartografias semânticas.

Deslocamentos e próteses de leitura

Em artigo intitulado lendo de ouvido, publicado na *The Atlantic Monthly*, James Fallows, leitor contumaz, adepto da cultura visual, relata a sua descoberta da palavra sonora, e se confessa alarmado.

Sinto como se tivesse passado a maior parte do meu tempo de vigília lendo, desde os seis anos de idade, razão porque uma descoberta que fiz no ano passado me alarmou. Estava caçando uma estação no rádio do carro quando ouvi a leitura dramática de um trecho de um romance. Era “Independence Day”, de Richard Ford, que eu já havia lido, por isso continuei a busca, pensando: “já sei como isso acaba”. Mas sem encontrar nada melhor voltei a ela e me surpreendi. A história era melhor do que eu recordava. Ou melhor, era diferente. Personagens que mal havia notado tinham falas completas. As descrições dos relatos eram mais vivas — eu conseguia imaginar as casas as cenas de rua como não fizera antes. Quando a leitura terminou tive a sensação de ter escutado uma história completamente nova.⁷

Típico participante da cultura visual de massa, Fallows coloca para si a questão da excessiva valorização da visão em detrimento da audição, de fatura extremamente baixa na economia de armazenamento de produtos culturais na memória humana. Como a maioria dos participantes das sociedades *high-tech* apreciava a visão e tomava para si a idéia de que a audição era uma espécie de *backup* analógico de baixa velocidade.

Homero e Chaucer que fiquem com suas tradições orais — eu tinha um livro de 300 páginas para percorrer até a hora de dormir. Pouco me importava se podia ou não compreender o que um tagarela parisiense dizia, contando que pudesse ler seus jornais. Mesmo as partes da leitura envolvendo algo além da visão me pareciam retrógradas.⁸

A conclusão a que Fallows chega é a de que é possível captar os acontecimentos muito mais rapidamente com o olhar, porém eles parecem mais propensos a serem retidos pela memória se penetrarem no cérebro pela via auditiva.

Isso talvez seja uma decorrência dos sinais aurais que parecem provocar estímulos mais variados em regiões do cérebro que a visão de coisas impressas. Afinal, uma passagem de três segundos de qualquer peça musical familiar evoca instantaneamente não só o resto da música, mas também as visões, cheiros e emoções de acontecimentos associados a ela. É difícil imaginar um parágrafo escrito com o mesmo poder geral.⁹

Porém é possível que a diferença esteja na velocidade com que o acontecimento é percebido e recebido. Após todo um ano de audição de diversos livros gravados, de *Lolita*, de Nabokov, a *Pastoral Americana*, de Philip Roth, enquanto dirigia, Fallows elaborou a seguinte hipótese em relação à leitura acerca da existência de uma lei de conservação da memória: “o valor de atenção de uma hora vai produzir um valor de idéias e imagens retidas de uma hora, venham elas de um capítulo lido, em voz alta, ou de quatro capítulos vistos na página e lembrados, em média na proporção de um quarto”.¹⁰

Na sua busca por títulos gravados Fallows usou de todos os recursos disponíveis desde o aluguel de fitas áudio a textos disponíveis em portais na Internet para serem copiados pelo processo de ftp, protocolo de transferência de arquivos digitais¹¹. Foram copiados romances e biografias gravadas para

serem reproduzidas em aparelho de áudio digital do tipo *walkman* com fones de ouvido. É importante notar a quantidade de máquinas e próteses que intermedeiam a leitura de Fallows. Primeiramente, ocorrer uma desmaterialização do texto, a sua desapareção da página impressa, e, conseqüentemente, a sua desterritorialização do livro, sendo este transformado em fantasmagorias. Essas fantasmagorias se presentificam nas gravações eletromagnéticas, dispostas numa fita de áudio e em gravações digitais disponíveis nos portais de literatura na Internet. Uma das máquinas que entram na mediação da leitura é o automóvel. O automóvel coloca o corpo em deslocamento, inserindo no ato da leitura sensações que ao corpo imóvel do leitor proustiano, no gabinete de leitura, não foi possível vivenciar. Para esse corpo a experiência da leitura configurou-se em outra ordem, ainda que ele viesse a perceber que havia uma grande volatilidade e mutabilidade do espaço.

A leitura em deslocamento vivenciada por Fallows leva ao questionamento das relações que podem ser estabelecidas entre as categorias espaço, movimento e leitura. Quais seriam as interferências do primeiro sobre o segundo? Há uma nova sensibilidade da leitura mediada por esses dois primeiros elementos? Cremos que sim, pois essa relação se dará também no âmbito da Internet que se configurou como um novo espaço de leitura e de ressurgimento do texto. Outra máquina que participa da nova leitura é o *walkman*, prótese auditiva, que possibilita a audição em deslocamento tanto mediado pelo automóvel como pelo movimento do próprio corpo. As máquinas-prótese auditivas liberam o olhar para outras tarefas: captação de dados, placas de orientação rápida, lista de e-mails e outros. Enquanto o corpo imerge nos livros gravados e numa infinidade de sons.

Fallows pensava conhecer muitos livros que ouviu, porém a intensidade do processo de reintrodução da leitura auditiva o fez duvidar de que já os houvesse lido.

Uma das grandes descobertas da imersão em livros gravados é memorável. Qualquer coisa que entre pelos ouvidos tem chance de se fixar, mas algumas combinações de voz e palavra são tão eficazes que, como a música, é praticamente impossível esquecê-las. Talvez Philip Roth não estivesse pensando na voz do ator Ron Silver quando escreveu *Pastoral Americana*, mas o casamento é tão perfeito que é como se tivesse escrito. Ao recordar a performance de Silver consigo recitar episódios inteiros com o personagem central do livro, Swede Levov — o diálogo é tão fácil de lembrar quanto a letra de uma canção. Quem tiver lido *Lolita* sabe que Nabokov era um escritor engenhoso. Quem tiver ouvido a leitura que Jeremy Irons — muito mais poderosa que a versão cinematográfica por ele estrelada, pois não há nada para distrair a atenção das nuances de sua voz — sentirá mais imperiosamente do que seria possível usando também a visão, que cada uma das palavras exóticas e cuidadosamente escolhidas pelo autor era a palavra inevitável.

Assim, tento inspirar e melhorar a voz em minha cabeça. Menos soporífera que a de um político; com mais verve e rispidez, como um Irons sem britanismo. Se houver uma voz em sua cabeça enunciando essas palavras, espero que seja sonora e evocativa.¹²

A introdução de máquinas-prótese no processo de leitura, velocidade e do deslocamento tendem a levar a uma nova percepção da leitura. Não mais à leitura feita por um leitor apenas para um ouvinte impedido de ler seja por doença, seja por incapacidade física, ou para atender a um desejo erótico de um determinado ouvinte, mas a uma leitura mediada por uma nova sensibilidade que integra novas formas de organização do tempo e da vida cotidiana nos grandes centros urbanos, que termina por guiar o leitor para uma redescoberta da leitura.

Paul Zumthor chama a atenção para a importância e a concretude da voz e de somente a sua escuta nos fazer tocar as coisas, ao falar da oralidade característica da poesia medieval aponta esse gênero como *locus dramaticus* privilegiado¹³. Com o advento de novas tecnologias de comunicação e conseqüentemente a diminuição do tempo livre das pessoas, diminuição essa gerada por essas mesmas transformações tecnológicas, levar a voz humana a longas distâncias no final do século XX e início do XXI, fazer com que as pessoas falem e ouçam produtos de áudio, tornou-se um grande negócio.

Pierre Lévy escreve:

Escutar, olhar, ler equivale finalmente a construir-se. Na abertura ao esforço de significação que vem do outro, trabalhando, esburacando, amarrotando, recortando o texto, incorporando-o em nós, destruindo-o, contribuimos para erigir a paisagem de sentido que nos habita. O texto serve aqui de vetor, de suporte ou de pretexto à atualização de nosso próprio espaço mental.

Confiamos às vezes alguns fragmentos do texto aos povos de signos que nomadizam dentro de nós. Essas insígnias, essas relíquias, esses fetiches ou esses oráculos nada têm a ver com as intenções do autor nem com a unidade semântica viva do texto, mas contribuem para criar, recriar e reatualizar o mundo de significações que somos.¹⁴

A leitura como esquecimento e deriva do hipertextual na busca dos sentidos

“Uma leitura bem levada nos salva de tudo inclusive de nós mesmos”.¹⁵ O gesto da leitura pode configurar-se também, conforme veremos mais adiante, na liberdade de não ler. Barthes, em sua obra *S/Z*¹⁶, relata a vontade de escritura provocada pela sua leitura da novela *Sarrasine*, de Balzac. Em *S/Z* o leitor experimenta a leitura como condutora do *Desejo* de escrever. O desejo da virtualização é o desejo do escritor pelo *escrevível*, o desejo do autor pela entidade virtual que é o leitor¹⁷. Desejamos a virtualidade do texto que se presentifica no *ame-me*, que é possível detectar em toda escritura.

Quanto ao texto escolhido (por quais razões? Tudo que sei é que há muito tempo eu desejava analisar um texto curto em sua totalidade, e que a novela de Balzac despertou minha atenção por causa de um estudo de Jean Reboul

[“Sarrasine ou la castracion personifiée”, in *Cahiers pour l’Analyse*, março-abril 1967]; o autor dizia que sua escolha fora motivada por uma citação de Georges Bataille; vi-me, desta maneira, envolvido nesse *transporte* cuja extensão me seria revelada pelo próprio texto), esse texto é *Sarrasine*, de Balzac.¹⁸

Outra forma de configuração da leitura pode ser a da sua presentificação como esquecimento. Barthes contesta a afirmação *Eu leio o texto*, pois essa afirmação nem sempre se apresenta como portadora de veracidade. Quanto mais possibilidade de leitura apresenta um texto menos está escrito antes que seja lido. O leitor não o submeterá a uma *leitura*, operação predicativa conseqüente com seu ser. Outra questão levantada por Barthes se refere ao *eu*. Esse “eu” que não é um sujeito imaculado, antecedente ao texto e que o utilizaria, em seguida, como a um objeto cuja finalidade seria demonstrar um lugar onde investir. O “eu” que se acerca do texto já é em si uma pluralidade de textos anteriores, que carrega consigo uma história de gestos de leituras “de códigos infinitos, ou mais exatamente: perdidos (cuja origem se perde)”.¹⁹

Barthes contesta as categorias *objetividade e subjetividade* como portadoras de uma afinidade com o texto, embora reconheça que estas sejam forças que podem apoderar-se dele.

A subjetividade é uma imagem plena, que obstrui o texto, mas cuja plenitude, truncada, nada mais é do que esteira de todos os códigos que me compõem, de tal sorte que minha subjetividade tem, no fundo, a própria generalidade dos estereótipos. A objetividade exerce o mesmo princípio: é um sistema imaginário como os outros (com a diferença que, nela, o gesto castrador é mais forte), uma imagem que melhor me serve para nomear, melhor me conhecer, melhor me desconhecer. A leitura não comporta riscos de objetividade ou de subjetividade (ambas são imaginárias) até que se defina o texto como um objeto expressivo (oferecido à nossa expressão), sublimado por uma moral da verdade, aqui laxista, ali ascética. No entanto, ler não é um gesto parasita, o complemento reativo de uma escritura que adornamos com todos os prestígios da criação e da anterioridade. É um trabalho (razão pela qual seria melhor falar de um ato lexiológico — lexiográfico até, já que escrevo minha leitura) cujo método é topológico: não me oculto no texto, simplesmente, nele não me podem localizar: minha tarefa é movimentar, deslocar sistemas cujo percurso não para nem no texto nem no “eu”: os sentidos que encontro são revelados, não pelo “eu” ou por outros, e sim por sua marca *sistemática*: a única *prova* de uma leitura é a qualidade e a resistência de sua sistemática; em outras palavras: seu funcionamento.²⁰

A leitura em Barthes se configura como deriva e problematização. Ler significa inserir-se num nomadismo em busca de sentidos cujo objetivo é nomeá-los. Porém esses sentidos são conduzidos em direção a outros nomes que se atraem mutuamente e são renomeados: “assim passa o texto: é uma nomeação em *devenir*, uma aproximação incansável, um trabalho metonímico”.²¹ Essa busca pelos sentidos do texto, que identificamos como

virtualização da leitura, é o que encontramos no hipertexto desterritorializado do ciberespaço. Diante da multiplicidade de leitura que um texto apresenta, o esquecimento de um sentido não pode ser considerado uma falha ou omissão.

Barthes pergunta, esquecer em relação a quê? Qual é a *soma* do texto? Para ele

Alguns sentidos podem ser perfeitamente esquecidos, mas, caso se tenha optado por observar o texto com um olhar singular. No entanto, a leitura não consiste em fazer cessar a cadeia dos sistemas, a fundar uma verdade, uma legalidade do texto e, por conseguinte, em provocar as “faltas” do leitor; consiste em imbricar esses sistemas, não de acordo com sua pluralidade (que é um ser, não uma redução) passo, atravesso, articulo, provoco, não conto.²²

Desta forma, o esquecimento não deve ser visto como omissão ou falha, mas como uma ação afirmativa, uma forma de certificar a “irresponsabilidade do texto”, garantindo assim as possibilidades dos sistemas. Fechar uma cadeia de sentidos leva a constituição de um sentido singular, teológico, encaminha o texto para um conjunto de possíveis. Para manter a pluralidade do texto, garantindo assim a sua virtualidade, é que se deve esquecer o que é lido.

O leitor como rizoma de leituras

Enquanto leitores, muitas coisas nos unem a começar por essas perguntas comuns que nos fazemos, cada um de seu lugar: *O que é ler? Por que ler? Como ler?*²³ Barthes se confessa desamparado no que diz respeito ao estabelecimento de uma doutrina sobre a leitura. Esse desamparo chega, às vezes, a beirar a dúvida:

[...] nem sei se é preciso ter uma doutrina da leitura; não sei se a leitura não é, constitutivamente um campo plural de práticas dispersas, de efeitos irreduzíveis, e se, conseqüentemente, a leitura da leitura, a Metaleitura, não é mais do que um estilhaçar-se de idéias, de temores, de desejos, de gozos, de opressões [...].²⁴

Barthes não busca reduzir esse desamparo: ao contrário, confessa-se desprovido de meios para tal empreitada. O que procura realizar é “apenas situá-lo, compreender esse transbordamento de que é objeto”,²⁵ nele a noção de leitura. Para iniciar o seu trabalho lança mão do procedimento que possibilitou o avanço da Lingüística: a noção de *pertinência*.

A pertinência é, em Lingüística, o ponto de vista sob o qual se escolhe olhar, interrogar, analisar um conjunto tão heteróclito, dispar, quanto a linguagem. Somente quando Saussure passou a encarar a linguagem sob o ponto de vista do sentido, e só desse ponto de vista, ele parou “de marcar passo” e pôde fundar uma nova Lingüística. Foi aceitando, em detrimento de uma infinidade de considerações possíveis, apenas ver, em centenas de contos populares, situações e papéis estáveis, recorrentes, em suma, formas, que Propp fundou a análise estrutural da narrativa.

Conjeturando sobre a decisão por uma *pertinência*, sob a qual interrogaríamos a leitura, Barthes fala sobre desenvolver passo a passo uma

Análise da Leitura (Anagnosologia, anagnose). É possível detectar, no campo da leitura, a inexistência de uma pertinência de objetos: o verbo *ler*, “aparentemente muito mais transitivo do que o verbo *falar*, pode ser saturado, catalisado, com mil objetos diretos”:²⁶ leio textos, figuras, cidades, rostos, gestos, cenas etc. Esses objetos são tão variados que é impossível unificá-los sob alguma categoria substancial, nem mesmo formal; pode-se apenas encontrar neles uma unidade intencional: “o objeto que eu leio é fundado apenas pela minha intenção de ler; ele é simplesmente: para *ler*, *legendum*, pertencendo a uma fenomenologia, não a uma semiologia”.²⁷

Barthes acusa também a falta de pertinência de níveis no campo da leitura, segundo ele, o mais grave. Não há possibilidade de descrever em níveis de leitura, porque inexistente a possibilidade de fechar esses níveis de leitura. Ele reconhece que há uma origem da leitura gráfica: é o aprendizado das letras, das palavras escritas. Por um lado, há leituras sem aprendizagem; como exemplo, cita as imagens, que não passam por uma aprendizagem técnica, senão cultural.

Outro ponto abordado por Barthes é o *recalque*. Ele aponta dois tipos de recalque que estão relacionados com a leitura. O primeiro está relacionado com as injunções, sociais ou interiorizadas por diversos processos de substituição que tornam a leitura um *dever* em que o próprio ato de ler é determinado por uma lei: o ato de ter *lido*. Não estão sendo discutidas aqui as *leituras instrumentais*, que são necessárias à aquisição de um saber, de uma técnica e nas quais o gesto de ler se dilui no ato de aprender. O que está sendo discutido são as chamadas leituras *livres*, que, no entanto, é necessário terem sido feitas. No nosso caso essa necessidade está fundada na expectativa de que o aluno que venha frequentar um curso de Letras tenha feito determinadas leituras, que ele tenha tido acesso aos cânones da Literatura. Espera-se que tenha lido os *românticos*, *realistas*, *modernistas* e os *pós-modernistas*. Esta *lei* é proveniente de instâncias diversas, fundamentadas cada uma em um valor. A lei de leitura não provém de uma eternidade da cultura, mas de uma instância estranha, ou pelo menos enigmática ainda, situada na fronteira entre a História e a Moda. O que se quer dizer com isso é que existem leis de grupos, microleis, das quais é preciso ter o direito de se livrar. A liberdade de leitura na concepção barthesiana é *também* a liberdade de não ler, e não importa o preço que se tenha que pagar por isso.

O segundo tipo de recalque que Barthes aponta é o da Biblioteca. Não há no seu reconhecimento nenhuma intenção em contestar ou negar o desenvolvimento desse espaço: trata-se de reconhecer apenas e simplesmente a marca de recalque existente nesse traço fundamental e inevitável da Biblioteca pública: a sua facticidade (caráter próprio da condição humana pelo qual cada homem se encontra, antecipadamente, comprometido com uma situação não escolhida). Segundo Barthes, a facticidade não é em si uma via de recalque; “se a Biblioteca pública se opõe ao Desejo de ler é por duas razões”:²⁸ independente de suas dimensões, a biblioteca está sempre aquém ou além da demanda: a tendência é nunca estar lá o livro desejado, ao passo que outro

livro é proposto. A biblioteca instaura-se como o espaço dos *substitutos* do desejo. Sempre grande demais ou pequena demais, ela é:

fundamentalmente inadequada ao Desejo; para tirar prazer, plenitude, gozo de uma biblioteca, o sujeito tem de renunciar à efusão de seu Imaginário; é preciso que tenha feito seu Édipo - ã esse Édipo que não se deve fazer apenas aos quatro anos de idade, mas a cada dia da minha vida que eu desejo. Nesse caso é a profusão mesma dos livros que é a lei, a castração.²⁹

A outra razão que Barthes aponta de oposição ao Desejo é a relação que estabelecemos com a Biblioteca. A Biblioteca é um espaço que se visita, mas não é um espaço que se habita. Ele se ressent da não-existência de uma palavra que distinguisse o livro de biblioteca, livro-objeto de uma dívida, mediado por uma relação burocrática ou magistral e outra para *livro-em-casa*, livro-objeto de um desejo ou de uma demanda imediata, livre de mediação. O *livro-em-casa* não se configura como um pedaço de desejo puro; ele, de maneira geral, passou pela mediação do dinheiro; foi necessário comprá-lo. Do ponto de vista barthesiano, o dinheiro funciona como um meio de desrecale. *Tomar emprestado* seguramente não o é; na utopia *fourierista* os livros quase nada valem, mas passam mesmo assim pela mediação de alguns tostões; são cobertos por um *Dispêndio* e desde então o Desejo funciona: algo é desbloqueado.

Que há de desejo na leitura? O desejo está impossibilitado de nomear-se e até mesmo de dizer-se. Barthes vê como certa a existência de um erotismo na leitura, pois na leitura o desejo está presente junto com o seu objeto, o que é a definição do erotismo. Como forma de exemplificar esse erotismo da leitura Barthes utiliza o episódio de *Em busca do tempo perdido*, no qual Proust descreve o narrador se fechando no gabinete sanitário de Combray — transformado em espaço de alheamento da realidade — para ler, para fazer o seu rizoma.

Destinada a um uso mais especial e mais vulgar, essa peça, de onde se via durante o dia até o torreão de Roussanville-le-Pin, por muito tempo serviu de refúgio para mim, sem dúvida por ser a única que me era permitido fechar, para todas aquelas de minhas ocupações que exigiam inviolável solidão: a leitura, o cismar, as lágrimas e a volúpia.³⁰

A leitura desejante surge, então, portadora de duas características fundamentais. Ao praticar ato de trancar-se para ler, ao tornar a leitura um gesto absolutamente apartado, clandestino, no qual o mundo inteiro é absorvido, o leitor identifica-se com dois outros sujeitos humanos, extremamente próximos um do outro, cujo estado implica sempre numa separação violenta: o *sujeito apaixonado* e o *sujeito místico*. Teresa de Ávila é o exemplo utilizado para o sujeito místico, pois ela fazia, de forma claramente expressa, da leitura um substituto da oração mental. No que diz respeito ao sujeito apaixonado, esse é caracterizado por uma completa demissão da realidade, por um investimento num mundo totalmente subjetivo, virtualizado. É legítimo reconhecer nesse paralelo entre o sujeito místico e o sujeito amoroso

uma confirmação de que o sujeito-leitor é um sujeito totalmente desterrado sob o registro do imaginário e do virtual. Toda a sua economia de prazer está voltada para a sua relação com o livro “isto é, com a Imagem”, com a virtualidade provocada pela leitura. O que se instaura então é uma relação narcísica entre leitor e livro. O gabinete com perfume de íris onde se tranca o narrador proustiano é a própria clausura do Espelho, a cena onde se realiza a coalescência edênica entre o sujeito e a Imagem - “do livro”. Um leitor é um rizoma de leituras. Ele é o representante substantivado de uma multiplicidade de textos e leituras, o corpo de uma multiplicidade rizomórfica num só corpo. “Ser rizomorfo é produzir hastes e filamentos que parecem raízes, ou, melhor ainda, que se conectam com elas penetrando no tronco, podendo fazê-las servir a novos e estranhos usos.”³¹

Na leitura, todas as emoções do corpo estão presentes e embaralhadas, e essa é a segunda característica da leitura desejante: o deslumbramento, a vagância, a dor, a volúpia. A leitura é o lugar da produção do corpo transtornado, mas não *despedaçado*. A leitura seria o lugar onde a estrutura se descontrola, pois ler não é um ato desprovido de intenção, é um ato doloroso, dramático, que exige do leitor paciência e obstinação, a fim de que ele possa superar o intenso conflito entre ele e o texto, conflito esse representado por uma imensa vontade de compreender, de concordar, de discordar - enfim, aquele que lê não capta no texto somente aquilo que o texto propõe, mas transmite ao texto lido as cargas de sua experiência humano-existencial, daí o seu caráter virtualizante, que advém de uma ressinchronização e realocização da escrita que tradicionalmente se encontra dessincronizada e deslocalizada no texto. “Virtualizante, a escrita dessincroniza e deslocaliza. Ela fez surgir um dispositivo de comunicação no qual as mensagens muito freqüentes estão separadas no tempo e no espaço de suas fontes de emissão, e, portanto, são recebidas fora de contexto”.³²

A escrita como tecnologia virtualizante

O surgimento da escrita levou à aceleração do processo de artificialização, de exteriorização, e de virtualização da memória que, conforme Lévy, teve início com a hominização. Entidade problematizadora (virtualizante) e não mera extensão; “ou seja, separação de um corpo vivo, colocação em comum, heterogênese”. Não é possível restringir a escrita a um mero assentamento da fala. “Em contrapartida, ao nos fazer conceber a lembrança como um registro, ela transformou o rosto de Mnemósine”.³³

A escrita é uma tecnologia intelectual que, por sua vez, confere objetividade, virtualiza um exercício cognitivo, uma ação mental. Neste processo a escrita promove a organização de uma ecologia intelectual em sua totalidade e em troca imprime um novo modo de ser à função cognitiva que ela, supostamente, deveria apenas auxiliar ou reforçar. Neil Postman e Jacques Derrida³⁴ lembram a história de Thamus, rei de uma cidade do alto Egito, e seu encontro com o deus Theuth, deus inventor da escrita. A história, contada por Sócrates a seu amigo Fedro, narra a apresentação a Thamus de uma invenção revolucionária:

“Aqui está uma realização, meu senhor rei, que irá aperfeiçoar tanto a sabedoria quanto a memória dos egípcios. Eu descobri uma receita segura para a memória e para a sabedoria”. Com isso, Thamus replicou: “Theuth, meu exemplo de inventor, o descobridor de uma arte não é o melhor juiz para avaliar o bem ou dano que ela causará naqueles que a pratiquem. Portanto, você, que é o pai da escrita, por afeição a seu rebento, atribui-lhe o oposto de sua verdadeira função. Aqueles que a adquirirem vão parar de exercitar a memória e se tornarão esquecidos; confiarão na escrita para trazer coisas à sua lembrança por sinais externos, em vez de fazê-lo por meio de seus próprios recursos internos. O que você descobriu é a receita para a recordação, não para a memória. E quanto à sabedoria, seus discípulos terão a reputação dela sem a realidade, vão receber uma quantidade de informação sem a instrução adequada, e, como conseqüência, serão vistos como muito instruídos, quando na maior parte serão bastante ignorantes. E como estarão supridos com o conceito de sabedoria, e não com a sabedoria verdadeira, serão um fardo para a sociedade”.³⁵

É importante voltarmos nossa atenção para o fato de Thamus fazer um juízo de valor equivocado a respeito da escrita. O seu erro não advém da afirmação de que a ela irá causar transtorno à memória e gerar uma sabedoria falaciosa. Esse efeito gerado pela escrita é fato demonstrável. O equivoco de Thamus reside na crença de que a escrita será um fardo para a sociedade, nada além disso. Ainda que seja um sábio, ele fracassa ao não intuir quais seriam os reais benefícios da escrita. É possível tiramos deste episódio a seguinte lição: é um grande equívoco presumir que toda e qualquer inovação tecnológica tem um efeito unilateral sobre as coisas. Toda tecnologia pode se configurar sob dois aspectos: pode ser lida e interpretada tanto como um fardo como uma benção; não uma coisa ou outra, mas sim isto e aquilo.³⁶ É imprescindível que cada cultura estabeleça uma negociação com a tecnologia fazendo-o de forma inteligente ou não. “Chega-se a um acordo no qual a tecnologia dá e toma”.³⁷

As formas de conhecimento teórico e hermenêuticos garantiram posição privilegiada em relação aos saberes narrativos e práticas consagradas das sociedades orais com o advento da escrita, juntamente com novas tecnologias intelectuais: o alfabeto e a imprensa. A instância de uma verdade universal, objetiva e crítica só foi possível se impor numa economia cognitiva amplamente estabelecida sobre uma base sustentada pela escrita sobre um suporte fixo.³⁸

Com a desterritorialização do texto contemporâneo do seu antigo suporte estático e sua conseqüente migração para o ciberespaço, onde passou a alimentar correspondências *on line* e conferências eletrônicas, correndo em redes, fluído, ele, texto, tornou-se dinâmico e passou a reconstituir, mas de

outra maneira e numa escala infinitamente superior, “a copresença (sic) da mensagem e de seu contexto vivo que caracteriza a comunicação oral.”³⁹ Novos protocolos de leitura são estabelecidos, os critérios mudam. Voltam a se reaproximar do diálogo ou da conversação: “pertinência em função do momento, dos leitores e dos lugares virtuais; brevidade, graças à possibilidade de apontar imediatamente as referências; eficiência, pois prestar serviço ao leitor (e em particular ajudá-lo a navegar) é o melhor meio de ser reconhecido sob o dilúvio informacional”.⁴⁰ Todo esse conjunto de elementos que é inserido na comunicação realizada no ciberespaço introduz um novo conceito: o tempo real. O tempo real instaura a instantaneidade da leitura e a volatilidade do texto em constante transformação, agora desprovido da fixidez que o leitor estava acostumado encontrar nos jornais matinais.

A volatilidade produzida pelo virtual é fenômeno que provoca todo o ceticismo de Baudrillard em relação ao próprio virtual. Segundo ele, o virtual aboliu a imaginação do artifício, “não há mais pensamento do artifício num mundo em que o próprio pensamento, a inteligência, torna-se artificial”.⁴¹ Por esta avaliação até mesmo o prazer teria sido capturado pelo virtual e, conseqüentemente, esvaziado de todo e qualquer sentido. Não haveria nenhuma possibilidade de prazer no virtual, nem na virtualidade da leitura. Porém, sem ausentar-se do gabinete de leitura proustiano, Barthes procura mapear uma tipologia do prazer de ler. A sua inquietação sobre a possibilidade de existência de prazeres diferentes de leitura leva-o a afirmar a existência de pelo menos três caminhos pelos quais a imagem de leitura pode capturar o sujeito-leitor.

No primeiro modo, encontra-se um leitor que estabelece com o texto lido uma relação fetichista: extrai prazer das palavras, de determinadas palavras, certas construções frasais; o texto constitui-se como lugar onde o sujeito-leitor se abisma, se perde: instaura-se entre o leitor e o texto uma relação mediatizada pelo erotismo da palavra.

No segundo, que se encontra totalmente oposto ao primeiro, o leitor é arrebatado ao longo do livro por uma força que está sempre, em maior ou menor grau, dissimulada, “da ordem do suspense”. O prazer, o gozo, resulta de um desgaste impaciente e arrebatador que o livro sofre. Trata-se, principalmente, “do prazer metonímico de toda narração, sem esquecer que o próprio saber ou a idéia podem ser contados, submetidos a um movimento de suspense”.⁴²

Há, finalmente, o que Barthes chama uma terceira aventura da leitura. O que ele nomeia como *aventura* é a forma pela qual o prazer chega ao leitor. Essa aventura da leitura é a *Escritura*. A leitura apresenta-se como condutora do Desejo de escrever. Não que isso signifique escrever *tal e qual* o autor cuja leitura nos contenta e satisfaz. O que desejamos é o desejo que o escritor teve de escrever, o desejo do autor pelo leitor, desejamos o *ame-me*, que é possível detectar em toda escritura. Citando Roger Laport, Barthes ressalta que uma leitura que não chame uma outra escritura é algo de incompreensível.

Tomando a leitura por esta perspectiva, ela passa a ser entendida como produção, não mais de imagens interiores, de projeções, de fantasias, mas de

trabalho. O produto consumido (texto) é recolocado no circuito econômico da leitura sob a forma de produção, possibilitando o desenrolar-se da cadeia dos desejos. Cada leitura passa a valer pela escritura que produz, até o infinito. É lícito lembrarmos o fato de que nossa sociedade não é uma sociedade de produção, mas uma sociedade do ler, do ouvir e do ver, e não sociedade do escrever, do olhar e do escutar. Tudo está estruturado de forma que interponha um bloqueio à resposta.

Wim Wenders, já há algum tempo, tem se posicionado contra esse *bloqueio à resposta* apontado por Barthes. Wenders tem se insurgido contra o que ele classifica como o *vício das imagens*. Em seu filme *Até o fim do mundo* (*Until the end of the World*), Wenders⁴³ tece uma dura crítica à valorização indiscriminada da imagem, simbolizada por pequenas máquinas que tornam possível que as pessoas vejam, depois de gravados por um processo especial, os seus próprios sonhos. As pequenas máquinas de ver os sonhos, do filme de Wenders, são uma metáfora da vulgarização das imagens pela televisão e dos efeitos produzidos por esta nos espectadores.

Em *Até o fim do mundo*, caberá à palavra o papel de salvar a personagem principal do vício no qual ela se encontra mergulhada. Clair Torneur⁴⁴ vive num mundo completamente apartado, o mundo da imagem. Um mundo de fascínio que lhe arrebatou o poder de atribuir um sentido aos fatos e coisas que a cercam. Clair abandona a sua natureza “sensível”, abandona o mundo, retirando-se para aquém do mundo. Mergulha num abismo de luz em cujo fundo encontra-se um espelho que reflete a sua infância. A infância é o próprio momento da fascinação, ela está imersa numa luz esplêndida. Para Blanchot essa luz é estranha à revelação, pois nada existe para revelar, não é mais que o brilho de uma imagem.⁴⁵ O fascínio é o olhar da solidão, o olhar do incessante e do interminável. O que se tem nesse sentido é uma visão que já não é possibilidade de ver, mas impossibilidade de não ver: um olhar morto, convertido no fantasma de uma visão eterna.

A única maneira de trazer Clair para o mundo das possibilidades de significações é através da leitura. Utilizando esse artifício, Eugene⁴⁶, ex-namorado, escritor e também narrador do filme, isola Clair em uma espécie de *prisão ao ar livre*, com o objetivo de livrá-la da doença das imagens. Para ajudá-la em sua recuperação, Ele oferece a Clair o romance que acabara de reescrever em uma velha máquina Royal. Pois, o seu texto original se perdeu da memória do seu computador após um acidente com um satélite nuclear indiano que explode na órbita do planeta. A explosão gera uma pane eletromagnética que afeta todos os equipamentos eletroeletrônicos impedindo-os de funcionar e faz com que todas as memórias dos computadores sejam apagadas.

Clair se recupera à medida que lê o romance de Eugene. É importante lembrarmos que essa leitura ocorre num espaço delimitado pela cerca que impede Clair de se perder na imensidão do deserto australiano. Assim como o leitor do gabinete sanitário de Combray, Ela necessita, ainda que de uma forma simbólica, estar apartada do mundo — não-presente — para exercer a sua

leitura: o seu processo de cura. Clair é o próprio leitor arrebatado, aquele cujo prazer, o gozo, resulta de um desgaste impaciente e arrebatador que o livro sofre. Com o fim da leitura, Clair se recupera e Eugene a *liberta*. Com isso Wenders reafirma a sua crença na palavra como elemento de redenção da nossa humanidade. A leitura assume aqui um caráter positivo, estrutura-se como uma força poderosa e transformadora que está constantemente em renovação, pois a cada vez que é executada se constitui numa nova leitura, numa atualização das significações imanentes ao texto.

Para Blanchot, somente o livro não literário se oferece como uma rede firmemente tecida de significações determinadas, como um conjunto de afirmações que encontram legitimidade na realidade. O livro não literário passa por um processo de leitura prévia que lhe garante uma existência sólida, ele “já foi sempre lido por todos”.⁴⁷ Porém, o livro que tem a sua origem na arte não tem sua garantia no mundo. A sua leitura se faz a cada momento em que é manuseado. Cada vez é a primeira e cada vez a única. É essa impossibilidade de uniformização da leitura que garante o desbloqueio à resposta. Mas enquanto esse desbloqueio não ocorrer, de forma efetiva, resta aos amantes da escritura a dispersão, a clandestinidade e o esmagamento por uma série de restrições, interiores. É necessário libertarmos a leitura, o que não será possível, se no mesmo movimento, não libertarmos a escritura.

Notas:

¹ Postman, Neil. *Tecnopólio: a rendição da cultura à técnica*. São Paulo: Nobel, 1994, p. 18.

² Deleuze, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p.336.

³ Lévy, Pierre. *O que é o virtual*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1996. (Coleção Trans) p. 35.

⁴ *Ibidem*, p. 35-36.

⁵ Barthes, Roland. *S/Z: uma análise da novela Sarrasine* de Honoré de Balzac. Tradução Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992, p. 38.

⁶ *Ibidem*, p. 39.

⁷ Fallows, James. *Apurando os sentidos: lendo de ouvido*. Tradução Celso M. Paciornik. Jornal Valor. Caderno Eu & Fim de Semana. Sexta-feira e fim de semana, 2, 3, 4 de março de 2001 – Ano I – número 44, p. 21.

⁸ *Ibidem*, p. 21.

⁹ *Ibid*, p. 21.

¹⁰ *Ibid*. p. 21.

¹¹ É possível, por exemplo, ouvir James Joyce lendo um trecho de *Finnegans Wake* no portal www.2street.com/joyce/gallery/.

¹² *Ibid*, p. 21.

¹³ Zumthor, Paul. *A letra e a voz: a literatura medieval*. Tradução Amalio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 9.

- ¹⁴ Lévy, Pierre. *O que é o virtual*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1996. (Coleção Trans) p. 37.
- ¹⁵ Pennac, Daniel. *Como um romance*. Leny Wernek. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 81.
- ¹⁶ Barthes, Roland. *S/Z: uma análise da novela Sarrasine* de Honoré de Balzac. Tradução Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- ¹⁷ Assim como Umberto Eco chama a atenção para o Leitor-Modelo em seu *Lector in Fabula*, p. 38-41.
- ¹⁸ Barthes, Roland. *S/Z: uma análise da novela Sarrasine* de Honoré de Balzac. Tradução Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992, p. 50.
- ¹⁹ Ibidem, p. 44.
- ²⁰ Ibid, p. 44.
- ²¹ Ibid, p. 44.
- ²² Ibid, p. 44.
- ²³ Barthes, Roland. *O rumor da língua*. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- ²⁴ Ibidem, p. 43.
- ²⁵ Ibid, p. 44.
- ²⁶ Ibid., p. 44.
- ²⁷ Ibid, p. 44.
- ²⁸ Ibid, p. 47.
- ²⁹ Ibid, p. 47
- ³⁰ Proust, Marcel. *Em busca do tempo perdido: no caminho de Swann*. Tradução: Eduardo Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992.
- ³¹ Deleuze, Gilles e Guattari. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. Tradução Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1ª Reimpressão, 1996, p. 25.
- ³² Lévy, Pierre. *O que é o virtual*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1996. (Coleção Trans) p. 38.
- ³³ Ibidem, p. 38.
- ³⁴ Derrida, Jacques. “O pai do logos” in *A farmácia de Platão*. Tradução Rogério da costa. 2ª. edição. São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 21.
- ³⁵ Platão. *Dálogos: Menon, Banquete, Fedro 1*. Rio de Janeiro: Ediouro/Tecnoprint, s/d, p. 96.
- ³⁶ Postman, Neil. *Tecnopólio: a rendição da cultura à técnica*. São Paulo: Nobel, 1994, p. 14.
- ³⁷ Ibidem, p. 15.
- ³⁸ Lévy, Pierre. *O que é o virtual*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1996. (Coleção Trans) p. 38.
- ³⁹ Ibidem, p. 39.
- ⁴⁰ Ibid, p. 39.
- ⁴¹ Baudrillard, Jean. “Dupla exterminação” in *Tela total*. Organização e tradução Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Editora Sulina, 1997, p.75.

⁴² Barthes, Roland. *O rumor da língua*. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 49.

⁴³ *Até o fim do mundo*. Majestic Films. Produção: Jonathan Taplin e Anatole Dauman. Distribuidor: Top Tap Home Vídeo. Willian Hurt - Solveig Dommartin Sam Neill - Max Von Sydow - Rüdiger Vogler - Ernie Dingo - Jean Moreau - Fotografia: Robby Müller. Música: Graeme Revell. Edição: Peter Przygodda. 1990.

⁴⁴ Interpretada pela atriz alemã Solveig Dommartin.

⁴⁵ Blanchot, Maurice. *O espaço literário*. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 24.

⁴⁶ Interpretado pelo ator norte-americano Sam Neal.

⁴⁷ Blanchot, Maurice. *O espaço literário*. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p.195.

Jornalismo, literatura e novas tecnologias

Héris Arnt Telles Ferreira

O advento das novas tecnologias reorganiza os mecanismos comunicacionais, favorece novas articulações entre informação e cultura. A informática associada à Internet permitiu o acesso aos conteúdos de livros e jornais. A apropriação da rede por estas duas modalidades de escrita, a literária e a jornalística, data dos primeiros momentos de criação das tecnologias digitais. A era da informática nos motiva a pensar o aspecto informativo da literatura bem como a informática enquanto forma de escrita.

Começamos este trabalho refazendo o percurso da criação da linguagem digital, estabelecendo uma aproximação entre jornalismo e da literatura e, sobretudo, afirmando uma das funções primordiais da informática: uma nova etapa da história da representação escrita do pensamento. Esse enfoque modifica a leitura que se possa fazer sobre o impacto da informática na sociedade, inserindo seu processo dentro de uma perspectiva histórica mais vasta, fruto das condições socioculturais articuladas às necessidades comunicacionais, e menos pautada na inovação tecnológica.

Se no século XIX jornalismo e literatura se confundem, um servindo de suporte para o registro do outro. Com as novas tecnologias, a junção entre as duas áreas se dá na recuperação dos textos do passado, pela função de arquivo e preservação do acervo cultural, possível com as tecnologias da informação. A tecnologia digital vem potencializar uma característica comum ao discurso jornalístico e ao discurso literário, meio de informação e memória. Graças à disponibilidade da produção literária e dos arquivos indexados das edições antigas dos jornais, a rede oferece acesso à memória da sociedade.

A passagem dos computadores, de máquinas de operações lógicas, para a função de edição de texto, marca nova etapa de aperfeiçoamento da escrita. A principal característica das tecnologias da informação, no atual estágio de desenvolvimento, é a sua propriedade de extensão da escrita. A escrita nada mais é do que um código que transcreve os sons produzidos pelo sistema vocal humano nas línguas fonéticas, e idéias nos ideogramas das línguas orientais.

A informática percorreu um longo caminho até adquirir a função de escrita. Em síntese, o objetivo deste trabalho é mostrar as múltiplas articulações entre o texto, a técnica e a informação.

A título de introdução faremos uma curta história da informática do ponto de vista da criação do sistema alfadigital, mostrando a interligação entre informática, informação e literatura.

Os programas de edição de texto representaram um salto qualitativo da informática, e os estudos da lingüística foram fundamentais no aperfeiçoamento

da linguagem dos computadores. Pode-se dizer que a informática só poderia ter sido vislumbrada numa cultura de código da escrita fonética. A tradução do pensamento na forma da escrita alfabética é o grande paradigma do Ocidente. As línguas ocidentais são redutíveis a um conjunto, combinatório de 26 letras.

O tratamento de texto da moderna informática tem início com a codificação dos caracteres alfabéticos da língua inglesa. O primeiro sistema baseava-se num invento de 1890, do engenheiro americano H. Hollerith, que criou uma das primeiras máquinas mecanográficas, que funcionavam com um sistema de cartão perfurado. Esse sistema foi adotado pela primeira geração de computadores. Em 1952, a IBM possuía um alfabeto de 48 signos. Em 1965, cria-se um sistema de conversão, o código ASCII, composto por um conjunto de 256 diferentes caracteres e sinais gráficos.

O termo computador (processo eletrônico de efetuar operações aritméticas), utilizado pela primeira vez em 1946, irá designar somente o aparelho físico. Os próprios criadores do sistema passam a usar a expressão “conjunto de tratamento de informação”, privilegiando o aspecto conceitual e abstrato da tecnologia - quer dizer, os conteúdos programáticos do sistema de informação. Em 1962 é criado o termo informática.

Entre 1960 e 1985, o progresso da informática foi prodigioso, permitindo o aumento da capacidade de armazenamento de informação e de “inteligência” dos computadores. Os avanços da telemática - a combinação da informática com as telecomunicações -, entre os anos 1990 e 2000, permitiram o uso dos computadores no campo da comunicação. A partir desse momento o computador assume uma nova função como mídia, quer dizer, instrumento de mediação dos processos comunicacionais. A partir de então começa a se configurar uma nova linguagem e novas articulações entre informação e conteúdos socioculturais. O uso da informática para o registro e acesso a obras literárias e edições antigas de jornais mostra a força de novo meio. O objetivo deste ensaio é mostrar que o tratamento de texto é a reinvenção da escrita, em outro meio.

Os programas de edição de texto, ou códigos geradores de caracteres, são cada vez mais refinados e estão em constante evolução, mas os princípios básicos foram estabelecidos há quase 60 anos, influenciados pelos estudos da lingüística, desenvolvidos há pelo menos 200 anos. Desde o século XVIII, filólogos perseguem a idéia da invenção de um código lingüístico universal. O alfabeto lingüístico é o resultado desse esforço e vai ser fundamental, na atualidade, para a criação dos programas de sintetização da voz e de transcrição digital da palavra oral. A análise da informática pelo viés da escrita tem sua validade afirmada, ao observarmos o imenso desafio que foi a criação de sistemas digitais de transcrição dos ideogramas.

O sistema alfabético, que é um código de transcrição dos sons e articulações da voz humana, foi desenvolvido pela civilização assírio-babilônica, espalhando-se por todo o Mediterrâneo até a Grécia. Esse alfabeto era composto por 22 letras consoantes ou semiconsoantes. Os gregos aperfeiçoaram o sistema,

acrescentando as vogais, criando o código fonético que iria moldar uma certa maneira lógica do pensar ocidental.

Ao longo do século XIX, muitos lingüistas tentaram criar um sistema alfabético comum, que fosse capaz de representar todos os sons produzidos pelas línguas. O filólogo e naturalista alemão Crisitano G. Buttner, depois de percorrer e estudar várias línguas européias, fez uma proposta de alfabeto multilingüe, com 300 letras. Em 1771, publica o *Quadro comparativo dos alfabetos de diferentes povos*. O historiador, filósofo e lingüista, especialista em línguas do Oriente Médio, Constantino F. Volney, cria um alfabeto universal, composto de 52 letras - 32 consoantes e 20 vogais, em 1818. Para os lingüistas do século XIX, a criação de um alfabeto universal era uma necessidade premente, pois facilitaria a tradução, a compreensão e o entendimento entre diferentes povos.

Até 1975, basicamente, os computadores só faziam cálculos científicos e aritméticos. O tratamento de texto era bastante precário. A partir dessa data começam a se aperfeiçoar os programas de edição de texto, com a transcrição, primeiramente, dos caracteres digitais do alfabeto; depois, dos sinais gráficos; e finalmente, dos diagramas. A título de ilustração, vale lembrar que a informática evolui da transcrição de caracteres – sistema alfanumérico –, para o sistema de tratamento de palavras, que executa cadeias de caracteres, Wordprocessing system, desenvolvido pela IBM, em 1964. Com a quinta geração de computadores, as linguagens não dão mais ordens ou instruções, mas definem relações lógicas entre diferentes entidades, que não são mais algorítmicas, mas heurísticas (Vuillemin: 40).

A partir de 1980, cinco anos depois do aparecimento do microcomputador, são aprimorados os programas de tratamento de texto. Em 1946, o primeiro sistema (Eniac) operava com os dez algarismos do sistema decimal; em 1984, a Xerox consegue operacionalizar um sistema capaz de representar mais de 16 milhões de caracteres tipográficos ou ideográficos diferentes, ou seja, a quase totalidade das modalidades de escrita e suas variáveis inventadas ao longo da história humana. A partir de 1987, a escrita manuscrita e a língua falada começam a receber tratamento digital.

As línguas consoantes, como o árabe, tiveram grande dificuldade para receberem tratamento alfanumérico. Nesse tipo de escrita, as vogais não são expressas, pois variam de acordo com a entonação. Se as palavras escritas são em aparência idênticas, a maneira de pronunciar as vogais muda-lhes o significado. Além disso, as variações são muito grandes de um país para outro. A invenção de um programa editor de texto em árabe exigiu um acordo político

árabe-islâmico, já que foi preciso fazer uma convenção prévia de um modo de vogalização e um código de representação comum. Em 1962, começaram as primeiras tentativas de transcrição digital em árabe; em 1982, vinte e um países adotaram a primeira norma unificada do árabe, que comportava 86 caracteres. Os caracteres ideográficos foram muito mais difíceis de serem transcritos. Cada ideograma tem uma representação figurativa,

desenhada. Os sentidos e o emprego desses traçados são codificados por regras estritas de caligrafia, que datam da fundação dessas escritas. Entre as três maiores famílias de línguas orientais, o japonês, o coreano e o chinês, existem 60 mil caracteres ideográficos. A codificação dos ideogramas foi possível, com a descoberta de que esses caracteres são redutíveis a 200 traçados fundamentais. Os programas geradores de caracteres (editor de texto) recompõem esses pequenos traçados até formarem um ideograma. Um imenso esforço foi feito, desde 1960, a fim de ultrapassar essas dificuldades e viabilizar programas de transcrição digital das línguas ideográficas. Em 1978, o Japão elaborou sua primeira norma nacional de transcrição do japonês e, em 1981, a China.

Os programas de tratamento de som (sintetização de som, computadores para cegos, transcrição da linguagem oral para a escrita, etc.) tiveram grande avanço no final dos anos de 1988. Esses programas foram, em grande parte, baseados na lingüística, nos estudos específicos da área de transcrição e tradução das Línguas antigas, das línguas sem escrita, bem como das traduções entre diferentes línguas. A lingüística, ainda no século XIX, cria um sistema de transcrição dos fonemas. Enquanto o sistema alfabético inglês possui 26 letras, a fonética desdobra esses caracteres em 42 fonemas fundamentais. Esse sistema vai ser básico para o tratamento de som. Um sistema criado nos Estados Unidos refina o sistema fonético, decompondo a língua inglesa em 128 sonoridades, sendo capaz de sintetizar a voz humana. Na verdade, os programas de transcrição e de sintetização da voz mais eficientes são sistemas mistos apoiados na leitura fonética (silábica) e analítica (de palavras). A combinação dos dois sistemas tem sido utilizada nos *softwares* de transcrição e de sintetização da voz em inúmeros produtos da indústria digital.

A própria sintetização da voz não é uma novidade da informática: em 1933, o pesquisador americano M. Dudley já havia tido êxito na invenção de um sistema que permitiu a criação do dispositivo Vocodeur, pela companhia Bell, em 1939. O primeiro sistema de transcrição da palavra oral para a forma escrita foi criado na Suíça pelo engenheiro Dreyffus-Graff, em 1950 - o "Phonethograph". Alain Vuillemin afirma que até o final dos anos 60 havia um grande ceticismo quanto à possibilidade de sintetização e de transcrição da voz humana.

Esta descrição da escrita digital tem por objetivo chamar a atenção para um dos pontos fundamentais da nossa argumentação, a informática enquanto modalidade e concepção de escrita. Vuillemin enfatiza essa questão, dizendo que o uso generalizado dos computadores nos faz esquecer este aspecto da linguagem informática, que fica dissimulada "no segredo do funcionamento dos computadores" (1990: 68). Para o autor, a informática conseguiu penetrar, nas últimas quatro décadas, em quase todas as formas concebíveis de transcrição da palavra, tornando-se um verdadeiro sistema de escrita "que ninguém ainda definiu verdadeiramente a originalidade" (*ibidem*). Mesmo os avanços da interface gráfica - a chamada função de *desktop*, que é a organização visual da informação baseada nas janelas e no mouse - não retiram da informática a sua função precípua de forma de escrita.

A literatura e a lingüística estiveram, em vários momentos, associadas aos estudos avançados na área da informática, praticamente desde sua sistematização, no início do ano de 1950.

A associação entre informática e literatura não se limita ao aspecto formal, na função de transcrição da fala, mas implica na questão dos conteúdos, ou seja, na produção de sentido, li nesse momento de desenvolvimento tecnológico, literatura e jornalismo vão novamente percorrer um caminho paralelo. A originalidade deste enfoque, mostrar como a informática aproxima as duas escritas a literária e a jornalística. L essa junção vai se dar no terreno da memória, da recuperação de documentos, na leitura possível dos contextos sociais onde literatura e jornalismo germinam.

A literatura esteve associada ao desenvolvimento da informática impulsionando a tecnologia com o objetivo de digitalização das obras literárias, de indexação dos textos, com fins de recuperação de obras raras e, sobretudo, na criação de sistemas de bancos de dados com a finalidade de reunir o máximo de material possível sobre as línguas, com o objetivo de estabelecer programas de tratamento de informação com base em cadeias de caracteres. Os anos de 1960 a 1980 foram um longo período de gestação e aperfeiçoamento da linguagem e dos sistemas de informação, em que se multiplicaram índices de obras e autores. Foi assim que as principais obras dos grandes escritores, como Homero, Virgílio, Dante e Goethe foram indexadas. “O propósito era reunir os materiais necessários para a realização de uma empreitada informática e lingüística de outra natureza. A publicação dos índices literários não era senão um subproduto” (Vuillemin, 1990: 89).

A indexação de livros e os sistemas de bibliotecas, bem como os sistemas de digitalização e de recuperação de informação das edições antigas de jornais, estão à frente da tecnologia de tratamento da informação.

Toda escrita tem por função a transmissão de conteúdos. A tradução, a indexação, o resumo das obras, bem como as palavras-chave, pertencem à mesma ordem de atividade: dar sentido a um texto. Michel Bernard, no excelente livro sobre indexação temática de obras literárias, diz que passar da forma ao sentido é uma atividade propriamente humana - “nenhuma máquina, nenhuma pseudo-’inteligência artificial’ pode simular esse tipo de comportamento” (Bernard, 1994: 16).

Os avanços da informática que permitem disponibilizar o imenso acervo literário pela rede trazem à tona a discussão sobre o acesso ao conhecimento e suas condições de inteligibilidade. Ao mesmo tempo, o uso do computador como suporte de criação literária potencializa o que professor e pesquisador da Universidade de Roma, Alessandro Pamini, considera como “instrumentos hipertextuais”. A compreensão dessa questão exige penetrar na complexidade do conceito de hipertexto. Na definição de hipertexto reside a chave da compreensão dos mecanismos de comunicação, cultura e técnica, na sociedade contemporânea.

Sem essa compreensão vive-se a impossibilidade de antever soluções para os impasses criados na compreensão das novas articulações socioculturais em

andamento, decorrentes do uso das novas tecnologias. As novas formas de comunicabilidade que estão se formando, estão exigindo uma reestruturação mais clara dessas articulações. As confusões e dificuldades teóricas são decorrentes de um processo técnico-cultural em definição.

Duas questões envolvem o conceito de hipertexto: uma refere-se à organização da rede como um todo; a outra diz respeito aos conteúdos e à relação entre eles. Apesar de múltiplas nuances, que misturam as duas concepções, procuraremos delimitar os dois campos, por clareza didática. Até os anos 80, hipertexto não era um conceito, mas tão somente uma forma de escrita, conforme definiu o criador do termo, Theodor Nelson; uma escrita não-sequencial (Ferrand, 1997: 101). O primeiro significado de hipertexto era, pois, uma escrita não-linear presente nas formas de organização dos dicionários, manuais, jornais; e nas partes funcionais dos textos, como índice, notas, glossário, etc.

A indústria da informática, nessa primeira fase, não incorporava a idéia de hipertexto - cara a Nelson e a Douglas Engelbart - como um elemento intrínseco à informática. Esta questão começa a mudar às vésperas dos anos 80, quando a informática sai do campo predominantemente de automatismo de operações para, progressivamente, ser aplicada a funções específicas, como tratamento de texto, publicação com suporte em computador, edição eletrônica, desenho, etc. Com o aumento da capacidade de memória, que amplia o potencial de armazenamento de dados, a informática será cada vez mais aplicada para fins de digitalização de livros, jornais e documentos. Essa nova etapa da tecnologia dá ao termo hipertexto um segundo significado: método de funcionamento do meio. A idéia de hipertexto vai se tornando sinônimo de um texto total.

Na escalada tecnológica da informática, os computadores passam a ter nova função, passando de máquinas de operações diversas, para meios de comunicação. A partir dos anos 90, com a funcionalidade da “interface”, o sentido da informática muda, passando a ser visto a partir de uma perspectiva de “interação homem-máquina” (Ferrand, 1997: 104). Hipertexto ganha um novo significado; não se trata, mais, de uma modalidade de escrita nem de um método, mas de uma nova linguagem. Esse conceito de hipertexto diz respeito ao aspecto organizacional da rede, que passa de uma estrutura arborescente para uma hipertextual. A concepção de hipertexto é a idéia-chave desta nova fase da informatização, onde o computador não é mais uma máquina, mas uma mídia.

Dentro de uma perspectiva literária, o conceito de hipertexto refere-se tanto às diversas leituras de um texto quanto às ligações com outras obras. Hipertexto em literatura quer dizer leitura em aberto, que permite sempre novas descobertas, novas reflexões, novos dados que se acrescentam a outros. O hipertexto remete, pois, à idéia de diversidade de leituras, de um texto que se desdobra a partir de um novo recorte, formando um novo encadeamento de idéias.

Se alargarmos esse conceito para as conexões possíveis, entre diferentes textos - ai incluídos ensaios críticos e referências contextuais -, podemos dizer que a Internet permite uma leitura hipertextual. Fora disto só existe a síndrome do conhecimento

total, a “Biblioteca de Babel” realizada. As novas tecnologias abrem infinitas possibilidades de acesso a livros, conhecimentos, jornais, imagens, permitindo que o leitor faça o seu caminho hipertextual - com sua cultura, conhecimentos pessoais e domínio das técnicas de busca, ele pode ir construindo a sua leitura.

A partir da discussão desse princípio, definimos hipertexto como um recorte, uma leitura entre as múltiplas possibilidades. O hipertexto é uma condição de inteligibilidade. É o percurso que permite estabelecer a interligação entre os fragmentos. A idéia de totalidade é impensável a partir desse conceito.

A fragmentação e multiplicação *ad infinitum* de conteúdos na rede abre infinitas possibilidades de leituras hipertextuais; se existe a dificuldade na busca, há a criatividade do percurso. A infinidade de conteúdos remete à problemática da pesquisa na rede e seus desdobramentos: o aperfeiçoamento de sistemas de busca, indexação de *sites*, mecanismos de triagem, sistemas de validação dos conteúdos. Questões até o momento não equacionadas.

Essa questão é relevante, uma vez que as interações entre as obras de cultura, informação, entretenimento e os leitores/consumidores vêm sendo alteradas com as novas tecnologias. Os fenômenos da comunicação que estão ocorrendo na rede mostram que os fenômenos de comunicação são impensáveis fora das relações sócio-culturais. Em razão da complexidade dos fenômenos sociais contemporâneos, eles devem ser compreendidos a partir da articulação entre os processos sociais em andamento, suas inter-relações possibilitadas pelas novas tecnologias e os conhecimentos que configuram a emergência de uma nova transição cultural.

Chegamos aqui ao núcleo central do que queríamos dizer sobre literatura e jornalismo, duas formas de discurso de comunicação de um mesmo processo em que se articulam técnica, cultura, conhecimentos abstratos como fundamento das interações sociais. No suporte digital, observa-se o reencontro possível entre literatura e jornalismo. Esta junção se dá pela função de arquivo -de acesso aos textos informativos e literários disponibilizados pela informática. A partir das infinitas possibilidades de cruzamentos entre os textos de jornais e os textos literários, é possível fazer novas conexões, novas leituras - “o prazer do conhecimento”. A mídia digital favorece a leitura hipertextual dos conteúdos da literatura e dos jornais, oferecendo novas interpretações para os fenômenos.

Os meios tecnológicos digitais representam uma nova etapa da escrita do homem, um novo meio, um novo suporte, mas não uma ruptura na maneira de criar e comunicar os conteúdos do seu pensamento. A possibilidade de acesso aos textos escritos e produzidos, ao longo da história da escrita, modifica o patamar da comunicação, cuja característica passa a ser a perenidade e a acessibilidade aos conhecimentos, e aponta para o potencial de informação sobre a sociedade, do presente e do passado, configurando uma comunicação trans-histórica.

Os processos sociais emergentes são, por definição, complexos na variedade das inter-relações pessoais, tendo a rede como forma da nova tessitura comunicacional. Só dentro disso a comunicação da nova mídia pode ser compreendida.

A nova função de acesso ao acervo cultural vem gerando novas interações entre comunicação e conhecimento. As principais bibliotecas do mundo, a cada dia disponibilizam em rede suas obras raras. Os jornais digitalizam edições antigas. É dentro desta dinâmica que a indústria da informática vem criando produtos capazes de armazenar cada vez mais *bytes*, na forma de acervo cultural: filmes, livros, reproduções.

A função de arquivo e acesso aos conhecimentos dos meios digitais tem uma outra característica, que é a de estampar, muito sutilmente, a fragmentação da produção cultural da sociedade - reflexo da própria fragmentação social. A explosão de sentidos, multiplicada pelos meios digitais, não permite mais pensar a sociedade em termos de homogeneidade. A sociedade não pode ser apreendida como totalidade.

Os criadores das tecnologias digitais do passado tinham uma idéia em mente: facilitar o acesso ao conhecimento. Os do presente pretendem criar produtos que abriguem todos os conhecimentos jamais produzidos, apontando para duas possibilidades opostas, em aparência: uma, é a possibilidade de acesso a todas as criações e produções do conhecimento; a outra é que a apreensão do conhecimento como totalidade se mostra impossível, que as condições de inteligibilidade são sempre parciais, são recortes.

Os avanços da informática dão continuidade às conquistas da escrita. A busca em arquivos digitalizados dos jornais abre um leque infinito de leitura de artigos, entrevistas, críticas sobre escritores, contextualizadas e enraizadas no momento em que foram escritos. Essas leituras permitem novas conexões entre literatura, comunicação e conhecimentos sociais. O texto jornalístico muda de *status* na era da informática, passando de um produto perecível, de 24 horas de duração, para um documento perene que pode ser acessado a qualquer momento.

Referências bibliográficas

PAMINI, Alessandro. metacultura@mix.it