

Coordenadores

Maria Eugénia Pereira

Inês Costa

Emanuel Madalena

Mix & Match

Hibridismo e Transmaterialidade

Maria Eugénia Pereira é professora auxiliar no Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, onde tem lecionado disciplinas de literatura em cursos de licenciatura e doutoramento. Colabora com o Departamento de Economia, Gestão, Engenharia Industrial e Turismo, desta mesma universidade, na lecionação das disciplinas de Turismo Literário e Cinematográfico, no Mestrado em Gestão e Planeamento em Turismo, e de Turismo Cultural, no Programa Doutoral em Turismo. É membro efetivo do Centro de Línguas, Literaturas e Culturas, no projeto “Entregéneros: Literatura e Hibridismo”, nomeadamente nas áreas da Literatura e do Cinema.

Inês Costa é mestre em Estudos Editoriais pela Universidade de Aveiro e doutoranda em Estudos Literários na mesma instituição. Dedicou a sua investigação à internacionalização da literatura infantojuvenil portuguesa contemporânea, em particular a fenómenos de transfer cultural e mediação literária, tendo-lhe sido atribuída uma bolsa de doutoramento (SFRH/BD/136143/2018) pela Fundação para a Ciência e Tecnologia.

Emanuel Madalena é doutorado em Estudos Literários e mestre em Estudos Editoriais pela Universidade de Aveiro. É também mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade do Porto. É investigador colaborador no Centro de Línguas, Literaturas e Culturas (CLLC), na intersecção entre a literatura infantil e os estudos de género e LGBTIQ+, especialmente no âmbito da diversidade de género.

Mix & Match

Hibridismo e Transmaterialidade

Coordenadores

Maria Eugénia Pereira

Inês Costa

Emanuel Madalena

MIX & MATCH

HIBRIDISMO E TRANSMATERIALIDADE

Coordenadores:

Maria Eugénia Pereira, Inês Costa e Emanuel Madalena

Capa: António Pedro

Paginação: Margarida Baldaia

© Edições Húmus, Lda. e Autores, 2022

Apartado 7081

4764-908 Ribeirão – V.N. Famalicão

Telef. 926 375 305

humus@humus.com.pt

Impressão: Papelmunde – V.N. Famalicão

1.ª edição: Junho 2022

Depósito Legal: 492091/21

ISBN: 978-989-755-695-1



Índice

- 7** Apresentação
- 13** Transmatérialités poétiques et narratives :
pratiques créatives post-digitales sur la scène
contemporaine (Delaume, Ulman, Creuzet)
Magali Nachtergaele
- 27** Recombinante, transgénica, emergente:
uma ecologia poética pós-digital
Manuel Portela
- 47** Contra os novos média: a literatura pós-digital como
mediação e hibridização
Rui Torres
- 69** Rematerializações da escrita.
Rui Nunes: do literário ao fotográfico ao performativo
Eunice Ribeiro
- 85** De literatura, paisagem e fotografia: projeto e poéticas
Ida Alves
- 99** Além das páginas: a materialidade do livro e seu
potencial narrativo
Diana Navas

- 115** Tensão, ruptura e continuidade: a literatura infantil e juvenil digital e o cânone literário
Ana Albuquerque e Aguilar
- 135** Da multimodalidade narrativa: uma leitura de *Chopsticks*, de Jessica Anthony e Rodrigo Corral
Ana Margarida Ramos
- 153** Tela, ecrã e página: janelas que refletem (sobre) o mundo. Um mix-and-match dos verbos ver, ler e pensar a propósito de *1.º Direito* de Ricardo Henriques e Nicolau
Cláudia Sousa Pereira
- 169** Notas biográficas

A tecnologia tem acompanhado o humano desde os seus primórdios e ambos foram evoluindo passo a passo e par a par. Contudo, nunca como nos dias de hoje o processo de interação se tem afigurado tão avassaladoramente tecnodeterminista e corporativo. Com efeito, o humano segue gradativamente e, porventura, inadvertidamente as dinâmicas materiais-discursivas que configuram o ambiente cognitivo, sociológico, estético e ético (Stover, 2018) que o rodeia.

Consequentemente, a relação entre o humano e a tecnologia tornou-se um objeto de estudo, quer por parte da filosofia, quer por parte das ciências sociais, e deu origem a um novo conceito, o pós-humano, apesar de ainda não se conseguir determinar com precisão o alcance do prefixo, não se sabendo qual o porvir do humano, ou se o seu amanhã não é já o seu hoje.

Na esteira de Roland Barthes, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Michel Foucault e Jean-François Lyotard, entre outros, a desconstrução do humanismo iluminista foi-se impondo até se tornar afirmação de uma rutura ontológica radical. O pós-humanismo alimenta uma séria desconfiança em relação aos preceitos do Humanismo das Luzes e defende que a essência do humano está, precisamente, na instabilidade, no hibridismo, na mistura, no entre dois, e que as ciências e as tecnologias definem o futuro do humano.

Manipulado por algoritmos, acreditando em sequências genómicas e árvores probabilísticas e no neoliberalismo económico, o humano deixa-se levar pela falsa esperança de uma perfeição domável, de uma imortalidade próxima, de uma felicidade acessível e de um enriquecimento fácil. Com o desenvolvimento da informática e da biotecnologia, ele pode, efetivamente, almejar uma existência mais plena, mais fecunda e mais saudável, mas não estará ele preso a uma ilusão?

As artes também elas absorveram estas novas tendências, tornando-se os computadores máquinas materiais dedicadas a propagar a ilusão comportamental, um modelo de trabalho de imaterialidade (Kirschenbaum,

2008). Atualmente, quem manda e quem consome o mundo é o *software* (Manovich, 2013; Andreessen, 2011), pois a atenção dada aos aspetos materiais da computação e da comunicação é cada vez maior. Artisticamente, estamos a aproximar-nos da materialidade da própria computação e há quem prefira não tomar partido: “I am trying to neither condemn nor give a mysterious aura to our media environment [...] It has alienated us from the things of the world and their present – but at the same time, it has the potential for bringing back some of the things of the world to us” (Gumbrecht, 2003, p. 140).

Na esteira de Gumbrecht, Mitchell Whitelaw esboça uma “estética da presença” dos media nas artes, argumentando que as tecnologias podem ajudar a entender a forma de o humano estar no mundo. A transmaterialidade, para Whitelaw, é, pois, “a view of media and computation as always and everywhere embodied, but constantly propagating or transducing patterns through specific material instantiations. Among other things, it offers a way to rethink ubiquitous computing and media without, or against, information technology” (2012, p. 223).

E foi esse o desígnio deste volume: oferecer uma visão transmaterial que enfatize a continuidade das aproximações, das transposições, ultrapassando todo e qualquer limite, num movimento de criação ou de recriação.

Magali Nachtergaeal parte do conceito por ela criado de “neoliteratura” para designar o estado transmediático da literatura contemporânea, também apelidada de literatura digital, e que estabelece uma junção entre a cultura literária do livro e as novas tecnologias. Baseando-se em obras de três artistas de gerações diferentes, ilustra a passagem de uma leitura textual de formas narrativas e poéticas para uma leitura que começa por ser transmediática, para passar a ser transmaterial ou pós-digital: Chloé Delaume, uma escritora francesa que, em 2003, decide publicar um livro intitulado *Corpus Simsi*, e que é baseado na sua própria experiência virtual do jogo de simulação Sim City; Amalia Ulman, uma artista argentina que, em 2014, utilizou o princípio da associação do texto e da imagem do Instagram para pôr em cena o roteiro de uma vida simulada, a que deu o nome de *Excellences and Perfections*, e que, num processo de remediação, viria a ser transformado em livro; Julien Creuzet, um artista plástico franco-antilhano cujas instalações resultam num poema-exposição, submetido a um processo de remediação sonora e acompanhado de um vídeo 3D.

Manuel Portela aborda a natureza transmídia das obras de Johannes Heldén e Håkan Jonson, Nick Montfort, J. R. Carpenter e Jhave, a forma como nelas se exploram criativamente a ecologia medial das redes eletrônicas e do regime computacional. Sendo que os processos de remediação e de retrorremediação utilizados durante a passagem do impresso para o digital e do digital para o impresso reconfiguram formal e genericamente o meio. Manuel Portela debruça-se, então, primeiro, sobre o livro *Evolution* (2014), de Johannes Heldén & Håkan Jonson, que, por ser eletrificado, programado e gerado automaticamente, resulta num conjunto aleatório, composto de múltiplos possíveis poéticos. Depois, analisa *The Truelist* (2017), de Nick Montfort, um poema do tamanho de um livro impresso, onde o códice é usado como uma *interface* de um programa de computador. Debruça-se, ainda, sobre a obra de J. R. Carpenter, *The Gathering Cloud* (2017), uma obra híbrida transmídia que, numa perspectiva ecológica, visa incentivar a reflexão em torno da mutação dos meios de comunicação, funcionando as nuvens como uma caixa de ressonância para a metáfora da computação em nuvem. E, por fim, reflete sobre o projeto *Big Data Poetry* (2011–2019), de Jhave, e sobre o próprio questionamento da autonomia do humano em relação à máquina, uma vez que, nessa obra, todos os processos resultam da rede computacional e dos dados linguísticos existentes na *internet*.

Rui Torres parte do conceito de literatura pós-digital para discutir novas práticas literárias e as suas mediações. Começa por se apoiar em *Palavrofagia: Variações* (2017), do coletivo wr3ading d1git5, uma instalação baseada em três modos estéticos concorrentes: “Absorção”, “Devoração” e “Consumição”. Continua a sua reflexão, indo beber ao conceito de transdução de Álvaro Seiça para analisar o processo de transferência e conversão, tradução e mediação, conversão e transposição utilizado em *Xenotext*, de Christian Bök, e que resultou num “poema anômalo”, minuciosamente programado e executado para estabelecer mediações com a genética e a engenharia proteômica. Na obra de arte transgênica *Genesis* (1999), de Eduardo Kac, Rui Torres interessa-se pela forma como são exploradas as relações entre tecnologia e biologia, sistemas de crença, dialogismo e ética (Kac, 1999, *online*). Acaba o seu percurso reflexivo pela literatura pós-digital com a instalação bio-híbrida *Culturas degenerativas* (2018–), de Cesar & Lois, um coletivo formado por Cesar Baio e Lucy HG Solomon que se serviu da inteligência artificial para desenvolver um algoritmo capaz de

pesquisar, encontrar e manipular textos literários, numa mediação entre o papel e organismos vivos.

O projeto *Rastro, Margem, Clarão*, promovido pela Associação Terceira Pessoa (Castelo Branco), é alvo de estudo por parte de Eunice Ribeiro, pela forma como procede à reencenação dos processos criativos, do clima e dos efeitos de Rui Nunes pela fotografia, *performance*, instalação e ensaio, dando, assim, origem a rematerializações ou transmaterializações do literário. A autora aborda estes novos modos de recriação do universo literário nunesiano que convocam outros mecanismos que não o da escrita verbal: a fotografia e a *performance*.

Ida Alves também dá conta de um projeto que deu origem a uma plataforma digital, intitulada *Páginas Paisagens Luso-Brasileiras em Movimento*, e que, pelo diálogo que estabelece entre palavra e imagem, visa incentivar a leitura de textos literários portugueses e brasileiros situados entre os séculos XVI e XXI, tendo como eixo principal temático a paisagem. O acervo eletrónico permite que o leitor vagueie dinamicamente graças a hiperligações e imagens, siga percursos trans e interdisciplinares, e se interesse pela descoberta ou reencontro com os textos literários.

Diana Navas, por sua vez, começa por refletir sobre o potencial narrativo da materialidade do livro, sobre a capacidade que o livro-objeto tem de romper com a quarta parede, permitindo que o leitor usufrua de uma outra experiência de leitura pela articulação de diferentes linguagens e se torne figura ativa no processo da (re)construção narrativa, antes de se debruçar sobre o caso Gustavo Piqueira, um nome sobejamente conhecido do *design* gráfico brasileiro que procurou inovar e subverter a forma física do livro. *Lululux, Mateus, Marcos, Lucas e João, Oito viagens ao Brasil, Lorde Creptum, Ar condicionado, De Novo e Seu Azul* foram as obras escolhidas por Diana Navas para explicar o composto literatura e artes gráficas.

Alinhados com esta vertente híbrida e material do livro contemporâneo, os três ensaios seguintes focam-se no subsistema da literatura infantojuvenil com o intuito de questionar a produção de obras com temáticas, formas e traços plurais. Sendo o público infantil e juvenil nativo dos meios digitais, é necessário que lhe prestemos uma outra atenção, que o olhemos de forma diferente e que o encaremos como um leitor exigente, cuja atenção é difícil de captar. Ana Albuquerque e Aguilar abre, então, a discussão sobre novas poéticas literárias para a infância e juventude, atentando no diálogo

entre a literatura digital e o cânone literário, e elegendo, como exemplo de LIJD, *Inanimate Alice* (2005–2018), uma série interativa, digital e multimídia inspirada na personagem de Lewis Carroll. Contudo, parte também em exploração de outras obras digitais onde o cânone desempenha uma função importante na experiência de leitura: *Lil' Red* (2013), de Brian Main; *Little Red Riding Hood* (2013), de Nosy Crow; *Salt Immortal Sea* (2017), de Mark Marino, John Murray e Joellyn Rock; *80 Days* (2014), dos Inkle Studios; *iPoe* (2013–2018), da iClassics. Ora, as restantes estudiosas de literatura infantojuvenil orientam-se mais especificamente para o formato livro-álbum. Após uma breve passagem pelas características do romance multimodal, Ana Margarida Ramos procede a uma análise do romance juvenil *Chopsticks*, de Jessica Anthony e Rodrigo Corral, baseando-se nos procedimentos multimodais que estão na origem quer da narrativa quer da participação ativa do leitor. Cláudia Sousa Pereira, por sua vez, propõe uma leitura de *1.º Direito*, de Ricardo Henriques e Nicolau, a partir dos múltiplos hibridismos que a conformam: ao nível do destinatário – leitor infantil e adulto, mas também leitor e espectador –, da multimodalidade do formato e dos códigos de referência mistos. A autora explora o diálogo que a obra literária estabelece com alguns filmes, melhor dizendo, com a *Janela Indiscreta*, de Alfred Hitchcock, e apoia o seu estudo do diálogo interartes nos efeitos *wimmelbooks* e Kuleshov, que visam prender a atenção do leitor, incitá-lo a querer virar as páginas e a chegar ao fim da narrativa.

Cabe-nos, ainda, salientar que os ensaios presentes neste volume resultam de palestras proferidas pelos seus autores no Ciclo de Conferências *Mix & Match: Hibridismo e Transmaterialidade*, cujas sessões decorreram nos dias 27 de janeiro, 24 de março e 26 de maio de 2021.

Dirigimos uma palavra de apreço e agradecimento a todos aqueles que nele participaram.

Aveiro, novembro de 2021

Os Coordenadores

Referências

- Andreessen, Marc (2011, 20 de agosto). Why Software Is Eating the World. In *Wall Street Journal*. Disponível em <http://online.wsj.com/article/SB10001424053111903480904576512250915629460.htm> (Consultado a 12 de novembro de 2021).
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2003). *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Redwood City: Stanford University Press.
- Kirschenbaum, Matthew (2008). *Mechanisms: New Media and the Forensic Imagination*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Manovich, Lev (2013). *Software Takes Command*. London: Bloomsbury Academic.
- Stover, Justin (2018). “There Is No Case for the Humanities”. *The Chronicle of Higher Education*. Disponível em <https://www.chronicle.com/article/There-Is-No-Case-for-the/242724> (Consultado a 12 de novembro de 2021).
- Whitelaw, Mitchell (2012). Transmateriality: Presence Aesthetics and the Media Arts. In Ulrik Ekman (Ed.), *Throughout: Art and Culture Emerging with Ubiquitous Computing* (pp. 223-236). Cambridge, MA: MIT Press.

Transmatérialités poétiques et narratives

Pratiques créatives post-digitales
sur la scène contemporaine
(Delaume, Ulman, Creuzet)

*Magali Nachtergaele**

La notion de littérature transmédiatique permet d'envisager des pratiques créatives, poétiques et narratives, en dehors du livre. Plusieurs espaces critiques ont analysé ces récits multimédias, d'abord dans le théâtre moderne, où le passage du texte à la scène a posé les premiers enjeux de la performance et de la mise en scène, puis dans l'adaptation de romans ou récits au cinéma, medium croisant technologies de l'image et du son. Aussi, les études sur la sérialité (Cornillon & André, 2016; Letourneux, 2017), les mondes transmédiatiques ou "multimodaux" des comics (Martin, 2020) et même les produits dérivés participent dans les industries culturelles à développer des formes de narrations à supports de diffusion multiples, avec des relais matériels variés, allant des images animées aux t-shirts en passant par l'écriture de fan-fictions en ligne, constituant un univers de référence bien connu des communautés (Jenkins, 2006). Ce qui appartient à une culture familière des narrations de masse moderne semble plus compliqué à identifier dans la création littéraire et artistique en raison de son caractère expérimental (Bray, Gibbons & McHale, 2012).

Pourtant, la poétique du transmedia apparaît dans le champ croisé des arts et de la littérature dès le début du 20^e siècle et l'avènement du Surréalisme. La dimension multimédia des pratiques artistiques et l'appropriation de la culture de masse et du quotidien a très largement contribué à leur lisibilité par un public plus large et à leur notoriété. A cet égard, les pratiques médiatiques des Surréalistes illustraient déjà la culture de la convergence définie ultérieurement par Jenkins : la néolittérature

* Université Bordeaux Montaigne, Unité de Recherche Plurielles.

(Nachtergaele, 2017), terme forgé pour désigner l'état transmédiatique de la littérature contemporaine à l'ère numérique, doit aussi s'entendre comme un courant historique des avant-gardes qui a évolué parallèlement jusqu'à obtenir sa légitimité actuelle. La littérature numérique a dans ce sens occupé beaucoup d'attention. La notion "d'écrits d'écrans" (Souchier, 1996; Jeanneret & Souchier, 2005) en France a fait la jonction entre la culture littéraire du livre et les nouvelles technologies (voir les travaux théoriques et expérimentaux de Philippe Bootz, Jean-Pierre Balpe, Serge Bouchardon et plus particulièrement l'article "Littérature et numérique: archéologie d'un paradoxe" d'Alexandra Saemmer [2018] et l'ouvrage d'anthologie de Jacques Donguy [2007]). D'autres pratiques ont investi langage, médias et matériaux pour expérimenter des espaces imaginaires poétiques ou narratifs. Dans la culture moderne, les lieux d'art, galeries et musées ont ouvert la porte avec l'art conceptuel à des écritures spatialisées mais aussi, dans les années 1970, aidé à l'essor du livre d'artiste. Les contextes croisés de la création littéraire expérimentale et de l'intégration croissante du langage dans les pratiques plastiques de l'art contemporain permettent ainsi de regarder dans un paysage commun les productions langagières créatives qui interrogent le support de communication de façon plus large.

En effet, et c'est le point où je souhaiterais en venir, la matière de la poésie – ou de la littérature – n'est pas seulement dans le langage. L'omniprésence du livre dans la culture lettrée et savante moderne a occulté les formes alternatives de médiation littéraire, minorisant la littérature orale et ses publics, mais aussi les performances, lectures à voix haute, adaptations radiophoniques et plus généralement les formes brèves plus facilement transposables hors du livre, sur les murs, affiches, magazines, petits objets ou même sur des lumières LED (voir par exemple les œuvres de Jenny Holzer). L'autre conséquence a aussi été de focaliser l'attention sur le livre comme "produit fini" et signe de l'achèvement d'une œuvre, alors qu'il peut très bien n'en être qu'un état intermédiaire ou une partie seule. Aussi, en regardant les récits autour ou hors des livres (Rosenthal & Ruffel, 2010), la matérialité des supports revêt plusieurs sens et fonctions, à la fois support-mémoire, support-signes et support-esthétique. Pour illustrer le passage d'une lecture textuelle de formes narratives et poétiques à une lecture d'abord transmédiatique, puis transmatérielle ou

post-digitale, je m'appuierai sur les œuvres de trois auteur·ices et artistes de générations différentes, Chloé Delaume, autrice française, féministe et performeuse, Amalia Ulman, artiste argentine, qui a grandi en Espagne et résidant aux États-Unis, et Julien Creuzet, artiste français originaire des Antilles.

L'expérience vidéoludique re-médiatisée

Le réalisme en littérature a peu exploité les rouages plastiques du postmodernisme en peinture, si ce n'est par l'ajout de photographies, et de façon notable chez les Surréalistes pour traduire une expérience plus directe de la réalité. Il a pu sembler a priori difficile d'ajouter des éléments de la vie quotidienne à un livre, que ce soient des objets ou des documents, la photographie faisant office de substitut idéal à l'expérience du réel. Cette limitation matérielle a trouvé une forme de résolution grâce au numérique en faisant coïncider la virtualité des écrans à celle de la page blanche. En utilisant la page blanche comme un écran, et vice versa, les pratiques poétiques se rapprochent du lignage historique de la poésie concrète, qui considérait l'espace du papier comme un espace réel.

Mais les possibilités offertes par l'impression numérique à l'orée des années 2000 modifie l'espace même du livre qui n'est plus contraint à la seule représentation typographique ou à des inserts d'images coûteuses. Le ludisme combinatoire expérimenté par l'Oulipo et sa branche informatique, ALAMO, est devancé par les jeux vidéo qui depuis l'essor des ordinateurs personnels et des consoles de jeux complexifie à la fois les représentations graphiques et la sensation d'immersion dans les fictions hypermédiatiques et vidéoludiques (Bourrassa, 2010; Ringot, 2017). Au début des années 2000, Chloé Delaume (1973), écrivaine fascinée par les médias (*J'habite dans la télévision*, 2000), joue comme des milliers d'amateurs à un jeu qui fait alors fureur, héritée d'une interface de gestion urbaine appelé Sim City, apocope de "simulation", les Sims (Maxis, 2000). Les "sims" sont les habitants de ces villes virtuelles, très stéréotypés : à charge aux joueur·ses de les faire évoluer, d'améliorer leur habitat, de leur trouver des loisirs et de sympathiser avec leurs voisins. Ce jeu de "simulation de vie" parodie largement la société de consommation et

les désirs futiles de la vie capitaliste : les personnages rêvent d'une vie pavillonnaire, ont un emploi du temps réglé sur les horaires du travail, organisent des barbecues avec les voisins, se marient et construisent un jacuzzi dans leur jardin, chaque action augmentant ou diminuant leur crédit social, financier ou professionnel. En 2003, Delaume publie *Corpus Simsi*, un livre tiré de son expérience virtuelle dans le jeu. Elle fait ainsi partie des nombreux membres de la communauté virtuelle des Sims de par le monde, une des premières de son genre avant les grands jeux en réseau appelés MMORPG (Massively Multiplayer Online Role-Playing Game), dont *World of Warcraft* resta longtemps le plus célèbre avec *Second Life* (2003), suivi par *Fortnite* dans les années 2020.

Le livre *Corpus Simsi* se lit selon le principe de la reliure dos à dos, ou tête-bêche : d'un côté, le "récit" de l'aventure simesque de Delaume dans le monde du jeu, alternant des captures d'écran et des commentaires sur sa progression sociale dans le jeu telle une Alice postmoderne. L'autre versant du livre montre des images prises dans l'espace domestique de l'écrivaine, bien que le traitement des images et leur saturation leur donne un effet de proximité avec les images du jeu, on y distingue un vrai chat, les boîtes de jeux de la série Sims, des bijoux, des bonbons et quelques vues plongeantes sur un parking aux couleurs chatoyantes ou un parc d'un vert particulièrement acidulé. La transposition du jeu vidéo en livre reste encadrée par les images réelles de la vie de Delaume : en posant ce cadre supplémentaire et en jouant du renversement physique du livre pour illustrer le passage des frontières entre réalité et virtualité, l'écrivaine remédiate, au sens de Bolter et Grusin (2000), la sensation d'immédiacité propre à l'immersion vidéoludique.



Figure 1. Chloé Delaume, *Corpus Simsi* (détail, p. 84) (2003).
Paris : Léo Scheer.

La décorporation dans un personnage avatar, le pseudonymat et l'appropriation imaginaire de la virtualité médiatique sont des thèmes centraux des textes littéraires de Delaume (*La nuit je suis Buffy Summers*, 2007; *Une femme avec personne dedans*, 2012). Elle écrit également un livre entièrement numérique, *Alienare*, aux éditions du Seuil en 2015, tout en développant parallèlement une pratique régulière de la performance. Cette dernière est elle-même liée à la notion de communauté. L'une de ses dernières remédiations "Sororisation générale" s'est déroulée au Festival Imagine à Paris, organisée par le Centre Pompidou en 2017. Le titre "sororisation" est un mot valise qui allie d'un côté l'idée de sonorisation – et rappelle la poésie sonore – et de l'autre, celle de "sororité" féministe, qui est au cœur de l'ouvrage *Mes biens chères sœurs* (Seuil, 2017). A travers ses multiples pratiques dans et hors du livre, Chloé Delaume incarne de façon archétypale ce que l'on pourrait désigner comme le "tournant transmédiat" de la littérature contemporaine en France et fait figure de pionnière à la fois par les enjeux postdigitaux qu'elle met en avant dans ses ouvrages que par les enjeux communautaires et d'identité qui émergent à la fois de ses

textes et de ses réseaux, constitués notamment par le biais d'actions à la fois performées et performatives.

Histoires en réseau : littérature et texto-centrisme

L'apparition des réseaux sociaux et du web 2.0 a modifié les interactions possibles entre utilisateurs – lecteurs et auteurs. Les réseaux sociaux numériques ont aussi considérablement augmenté la présence des images fixes ou animées par rapport au texte, rééquilibrant le rapport à ce dernier dans la lecture et la constitution de trames narratives. Dans le cas de MMORPG, tout le monde peut communiquer ensemble, ce qui en fait un réseau social à part entière. Si le blog a été considéré rapidement comme un espace littéraire à part entière (Couleau & Hellégouarc'h, 2010), il a été exploité par des écrivains comme Éric Chevillard (*L'Autofictif*, 2007 et suivants) ou s'est même trouvé propice à la révélation de vocations, comme pour E. L. James avec *Fifty Shades of Grey* qui avait commencé par des fanfictions de la série *Twilight*. On a vu ainsi apparaître la twitterature ou émerger des stars littéraires natives d'Instagram, telle Caroline Calloway ou Rupi Kaur, influenceuses littéraires développant une forme d'éditorialisation (Vitali-Rosati, 2016) en phase avec le format sur lequel elles publient leurs textes. L'artiste argentine Amalia Ulman (1989) a utilisé le principe d'association de texte et image du réseau social pour scénariser une phase de sa vie, dans la veine des récits phototextuels de Sophie Calle, transposés sur une application dédiée aux smartphones. L'utilisation du téléphone équipé d'un appareil photo génère une intensification de l'impression de proximité et donc d'authenticité, prolongement de ce que Richard Sennett (1979) désignait comme un média de l'intimité en raison de la présence quasi constante de l'appareil dans les activités du quotidien. L'appareil photo est également très près du corps, comme une caméra embarquée qui suit la personne dans ses moindres faits et gestes. Instagram, comme son nom l'indique, joue de l'effet instantané des publications tout en proposant, à travers des filtres, d'enjoliver l'auto-documentation effectuée par le ou la photographe.

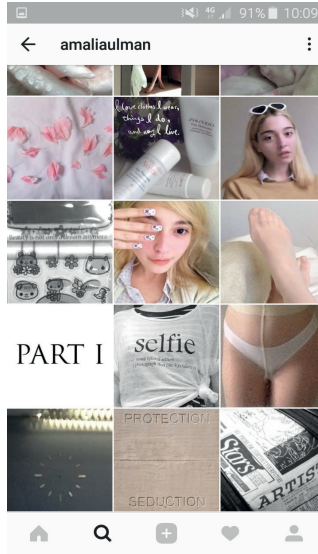


Figure 2. Amalia Ulman, *Excellences and Perfections* (détail), capture d'écran du compte Instagram (19 avril 2014). © Amalia Ulman

Sous le titre *Excellences and Perfections*, Amalia Ulman débute en 2014 une série discrètement inaugurée par un “post”, une publication brève, qui indique un simple texte : “Part I”^[1]. Pour le reste, les publications qui suivent pendant trois mois narrent le quotidien d’une jeune fille rangée aux goûts nimbés de couleurs rosées et blanc crème dans des tons pastel. Les poncifs féminins de l’interface Instagram s’y retrouvent, cake design, chambre de jeune fille ornée de peluches, selfies de salle de bain et autoportraits en sous-vêtements. Petit à petit, sa vie bascule : au fil des images, on comprend que la jolie jeune femme se prostitue, consomme de la drogue, un changement qui se perçoit dans l’assombrissement des images et dans les vêtements manifestement sexualisés et marqués par l’imaginaire de

¹ La série a été archivée par l’artiste qui a remis son compte Instagram @amaliaulman à zéro en 2021, Amalia Ulman, “Excellences and Perfections”, 19 avril – 19 septembre 2014, archive consultable en ligne : <https://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfections/> Avec la reconstitution de la série : <https://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfections/20141014150552/http://instagram.com/amaliaulman>

l'illícite (armes à feu, casquette estampillée "BAE", capuche et string). Après une période visiblement de réussite dans cette nouvelle vie, deux vidéos silencieuses marquent un tournant : on y voit la jeune fille pleurer. Elle publie ensuite un message d'excuses et reprend une vie apaisée, qui alterne "phrases inspirantes" et activités liées à un mode de vie sain, avec des déjeuners entre amies et la consommation de tisane. Elle rencontre ensuite un jeune homme avec lequel elle part en vacances : tout est bien qui finit bien, et pour cause, tout était fictionnel et scénarisé depuis le début. En effet, là où la jeune femme est en clinique pour une opération chirurgicale plastique ou ensuite en "rehab", et c'est ce que la version éditée de l'œuvre *Excellences and Perfections* révèle, il s'agissait d'un passage forcé pour elle à l'hôpital et en rééducation à la suite d'un grave accident de la route.

L'ensemble des publications sur Instagram est réédité en 2018 par l'éditeur d'art britannique Prestel (Ulman, 2018) qui décide de faire figurer dans une première partie toutes les images les unes à la suite des autres, suivies d'un recueil des légendes – écrites par l'artiste – et accompagnées des commentaires que l'on peut déposer sous les photographies dans l'interface. Le livre, conçu comme un catalogue, est également complété par un texte de l'artiste qui y explique rapidement l'intention de son projet, son *statement*, mais aussi et surtout les coulisses de sa réalisation. Dans le cas de cette rémédiation du phototexte numérique vers le livre, la narration focalise d'abord sur l'image, reprenant le principe de l'application Instagram. Le recueil textuel, composé comme des notes de fin d'ouvrage, est quant à lui très bref et fragmenté, rédigé selon les règles de réduction orthographique en vigueur sur internet et dans les communications par messages instantanés.

Cette rémédiation de ce qui apparaît rétrospectivement comme une performance en ligne rematématise l'expérience numérique sous la forme d'un livre, tout en réorganisant son contenu narratif. Ce faux conte moderne, avec une situation initiale, un renversement de situation et une résolution, reprenait les codes de la culture médiatique en ligne et contribuait à la fabrication d'une "persona", par l'image d'une jeune femme qui se mettait en scène selon des normes convenues dans le contexte de l'application Instagram et de la réception de ses publications régulières. La publication en livre termine cependant le processus d'interaction avec le public et la relation que les lecteurs-spectateurs pouvaient avoir avec les

images dans leur environnement initial (ou natif) : le catalogue fonctionne ainsi comme une muséalisation de l'expérience en ligne et marque un arrêt temporel au processus numérique, même si celui-ci avait été clôturé par l'artiste avec une dernière publication vide, avant de reprendre le fil de ses publications à vocation promotionnelle. Mais que ce soit dans la version en ligne ou en livre, l'effet de narration n'est pas construit selon des normes littéraires textocentrées : il faut donc reconstituer l'effet littéraire à partir des images, de leur continuum et des indices laissés en légende. Comme dans les œuvres conceptuelles et narratives de l'artiste Sophie Calle, le modèle d'arrière-plan du récit-photo oriente la réception et la compréhension de l'histoire. Plus qu'une remédiation, que ce soit chez Sophie Calle ou Amalia Ulman, le passage du mur d'exposition ou de l'écran de smartphone au livre procède d'une rematérialisation du texte littéraire qui performe sa réception dans l'espace connu et formaté du codex. On peut même considérer que le livre opère comme un archivage par miniaturisation ou réduction dans un format unique, permettant de rassembler l'ensemble de l'œuvre dans un espace réduit. Si le livre est l'espace de réduction d'un récit, quel en serait son espace étendu, au sens de Rosalind Krauss comme "champ étendu de la littérature" ("expanded field", Krauss, 1979) ? Il s'agit de considérer le continuum qui lie les manifestations littéraires hors et dans le livre selon le champ étendu de la néolittérature. Ainsi, les œuvres plastiques qui délèguent le récit à la matière – sans le support du livre – donnent des exemples de cette rematérialisation et spatialisation du récit ou de la poésie qui a aussi pu être qualifiée de littérature *in situ* (Colard, 2016).

Matière écopoétique et postdigitale

Les œuvres du Français-Antillais Julien Creuzet (1985) sont à la fois plastiques et poétiques. Si, passage obligé pour tout artiste, comme pour tout poète, il a publié un livre de textes co-édités avec Léna Araguas (Creuzet & Araguas, 2016), l'essentiel de sa production poétique se trouve dans les espaces d'exposition, galeries, musées ou centres d'art. Cependant, ce n'est pas sur les murs que l'on lira ses textes mais sur les cartels ou feuilles de salle où sont retranscrits les titres des pièces qu'il installe. Sculpteur plasticien, Julien Creuzet élabore des installations-expositions à partir de matériaux

trouvés, souvent des déchets maritimes qu’il pose au sol, contre un mur ou suspend au plafond pour les laisser élégamment flotter, en équilibre. Filets, plastiques, cordes et morceaux de fer colorés occupent l’aquarium du *white cube*. Cependant, l’unité des pièces tient à un processus poétique : le titre de l’exposition est généralement composé d’une longue phrase qui est le début d’un poème, et chaque pièce a pour titre un fragment de cette composition poétique. Aussi, l’ensemble des pièces avec leurs titres forment le poème-exposition^[2]. Mais le processus poétique qui entoure les œuvres ne s’arrête pas là et les remédiations multiples du texte en font une matière elle-même polymorphe et plurimédiale. D’une part, le texte qui sert à désigner les pièces existe en version sonore^[3] chantée par l’artiste et mixée par Mo Laudi, artiste, commissaire d’exposition et DJ sud-africain : cette version sonore a servi de communiqué de presse audio sur le site de la galerie qui présentait l’exposition “Allied Chemical & Dye” à Paris en 2019^[4]. Cela dit, les versions audio et textuelles ne correspondent de façon tout à fait exacte puisque l’artiste chante la chanson partiellement en créole antillais, créant une disjonction entre lecture et écoute. Enfin, une vidéo 3D^[5] réalisée par l’artiste illustre l’arrivée d’une molécule mortelle dans un paysage de synthèse censé représenter une île paradisiaque.

² Voir Julien Creuzet, *Toute la distance de la mer, pour que les filaments à huile des mancenilliers nous arrêtent les battements de cœur. – La pluie a rendu cela possible*, Fondation Ricard, février 2018.

³ Julien Creuzet, *Allied Chemical and Dye*, fichier sonore, 7’, en ligne : http://highart.fr/pressrelease_julien

⁴ Julien Creuzet, *Allied Chemical and Dye*, exposition du 17 octobre au 30 novembre 2019, Paris, High Art.

⁵ Julien Creuzet, *mon corps carcasse / se casse, casse, casse, casse / Mon corps canne à sucre, / flèche, flèche, flèche, flèche / mon corps banane est en larme, / larme, larme, larme / mon corps peau noir, / au couché du soleil, / ne trouve plus le sommeil / mon corps plantation poison / mon corps plantation poison / mon corps plantation / demande la rançon / La pluie n’est plus la pluie / la pluie goutte des aiguilles / la pluie n’est plus la pluie / la pluie goutte des aiguilles / la pluie pesticide / la pluie infanticide / mon père vivait près de la rivière / La rivière était à la lisière / du champ de banane pour panam / banane rouge poudrière / sous les Tropiques du cancer [...]*, Vidéo HD sonore, 7’37”, 2019, production High Art, Paris.



Figure 3. Julien Creuzet, *The vicious snake / has always been there / to divide us / crawling, spreading / cells of our blood [...]*, 2019, matériaux divers dont peau de serpent. © Julien Creuzet et High Art

Le poème-exposition et le film qui l’accompagne racontent l’histoire du “serpent blanc” qui a “piqué le corps” de l’artiste mais aussi a empoisonné son père qui vivait près de la “plantation poison” : le poème évoque le Kepone, Merex et Curlone, autres noms du chlordécone, un pesticide particulièrement toxique utilisé dans les plantations de banane aux Antilles mais hautement cancérigène et persistant dans l’environnement des années après l’arrêt de son utilisation. Le poème n’illustre pas directement les pièces sculpturales de l’exposition, bien qu’il soit lié à ces amas informes de matériaux mis au rebut. La vidéo est plus directement utilisée pour faire récit, celui de l’arrivée d’une molécule mortelle sur l’île de la Martinique, tandis que le reste de l’espace d’exposition redistribue le texte sous une forme plus poétique et fragmentaire, et par conséquent, moins lisible. L’ensemble constitue cependant plusieurs médiations du texte et rematérialisations qui illustrent parfaitement l’idée de transmatérialité poétique : des objets suspendus à la vidéo, en passant par la feuille de

salle et le morceau diffusé sur le site internet de la galerie High Art, le texte vit plusieurs vies qui à chaque fois modifient sa réception. Il se performe sur des supports variés, changeant de sens, voire de langue. Cette poésie narrative postdigitale qui passe les frontières de la littérature et de l'art est ici très directement engagée dans un discours écocritique – Creuzet chante “ecotoxique exotique” – aussi lié à la condition postcoloniale des Antilles françaises. L'audience de ce type de production du discours n'est pas aussi large que peuvent l'être la chanson populaire, le cinéma grand public ou les séries télévisées. Cependant, il expérimente des espaces de matérialité du texte littéraire qui renoue avec l'oralité, l'éphémère et aussi de façon notable avec la notion de communauté qui se tisse autour des œuvres, certes plus confidentielles mais constituant un véritable réseau d'affinités et de préoccupations très directement contemporaines.

Conclusion

Le travail de Julien Creuzet, dans la continuité des expérimentations médiatiques de Chloé Delaume et Amalia Ulman, s'affranchit cependant un peu plus du livre pour replacer la littérature dans un autre rapport à la matière et aux objets. En affirmant d'abord la matérialité des œuvres et utilisant le texte comme liant ou matière fluide autour des objets, il permet de regarder la production littéraire non plus seulement autour du livre mais alternativement autour des objets, des sons et des images. Le spectre littéraire s'en trouve considérablement élargi et étendu, pour reprendre l'idée de Krauss. Si cette manière de regarder et de faire de la littérature a été propre aux avant-gardes, dans le contexte postdigital, elle adopte résolument une attitude que l'on pourrait même désigner comme “trans” qui, et c'est un postulat qui accompagne la notion de néolittérature, affirme également d'autres regards sur les productions culturelles et symboliques. Cette littérature “trans” dépasse les enjeux du “post” et pourrait aussi être discutée sous ses aspects politiques, culturels, voire identitaires, Julien Creuzet invitant les questions de métissage linguistique mais aussi de colonialité dans ses œuvres. En déportant la littérature hors des canons formels, les artistes et écrivains attirent l'attention – énergie qui est au cœur d'une véritable écologie comme l'a très bien montré le

philosophe Yves Citton (2014) – sur des aspects minorisés ou marginalisés dans la littérature, ou dont la portée sur le public semble désactivée ou difficilement accessible. Car si le public de cette littérature transmatérielle et transmédiate semble limitée, les pratiques qu'elle convoque ne sont-elles pas celles du quotidien moderne, à savoir raconter des histoires et anecdotes à partir d'objets, envoyer des photographies accompagnées de textes à ses proches pour faire un micro-récit de sa vie ? Le lien entre l'expérience vécue contemporaine et ces œuvres offre aussi un degré de réalisme ou plutôt matérialisme qui invite à repenser la place des objets et de la matière dans les études littéraires, à partir de ces exemples particuliers, mais aussi sûrement, de façon générale.

Références

- Bolter, Jay David & Grusin, Richard (2000). *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge : MIT Press.
- Bourassa, Renée (2010). *Les Fictions hypermédiateuses. Mondes fictionnels et espaces ludiques*. Montréal : Le Quartanier.
- Bray Joe, Gibbons, Alison, & McHale Brian (Eds.) (2012). *The Routledge Companion of Experimental Literature*. Londres : Routledge.
- Chevillard, Éric (2007-...). *L'autofictif*, en ligne : <http://autofictif.blogspot.com/>
- (2008). *L'autofictif, journal 2007-2008*. Bordeaux : L'arbre vengeur.
- (2010). *L'autofictif voit une loutre, 2008-2009*. Bordeaux : L'arbre vengeur.
- (2014). *L'autofictif en vie sous les décombres.*, Bordeaux : L'arbre vengeur.
- (2018). *L'autofictif ultraconfidentiel, 2007-2017*. Bordeaux : L'arbre vengeur.
- Citton, Yves (2014). *Pour une écologie de l'attention*. Paris : La couleur des idées, Seuil.
- Colard, Jean-Max (2016). Écritures in situ. *Georges Perec, Cahier de L'Herne*, 116, 154–160.
- Cornillon, Claire & André, Danièle (Eds.) (2016). *Livre, sérialité, transmédialité. Itinéraires, littérature, textes, cultures*, 2016-2. En ligne : <https://journals.openedition.org/itineraires/3354>
- Couleau, Christèle & Hellégouarc'h, Pascale (2010). *Les Blogs : écritures d'un nouveau genre, Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, 2010-2. En ligne : <https://journals.openedition.org/itineraires/1916>
- Cruzet, Julien & Araguas, Léna (2016). *J'ai quitté Paris*. Paris : Rotolux Press.

- Donguy, Jacques (2007). *Poésies expérimentales. Zone numérique 1953-2007*. Dijon : L'écart absolu, Presses du réel.
- Jeanneret, Yves & Souchier, Emmanuël (2005). L'énonciation éditoriale dans les écrits d'écran. *Communication et langages. L'empreinte de la technique dans le livre*, 145, 3–15.
- Jenkins, Henry (2006 [2013]). *La culture de la convergence. Des médias au transmédia*. Trad. Jaquet Christophe. Paris: Ina-Armand Colin, Médiacultures.
- Krauss, Rosalind (1979). Sculpture in the Expanded Field. *October*, 8, 31–44. En ligne : www.jstor.org/stable/778224
- Letourneux, Mathieu (2017). *Fictions à la chaîne. Littérature sérielle et culture médiatique*. Paris : Poétique, Seuil.
- Martin, Côme (2020). *Lire le récit multimodal, à la limite de ses habitudes*. Liège : Presses Universitaires de Liège.
- Nachtergaeel, Magali (2017). Le devenir-image de la littérature : peut-on parler de “néo-littérature” ? In Pascal Mougin (Ed.), *La Tentation littéraire de l'art contemporain* (pp. 139–152). Dijon : Presses du Réel.
- Ringot, Martin (2017). De la littérature au jeu vidéo : le spectre de la narration interactive. In Magali Nachtergaeel (Ed.), *Littératures expérimentales. Itinéraires. Littératures, textes, cultures*, 2017-3 | 2018, en ligne : <http://journals.openedition.org/itineraires/3948>
- Rosenthal, Olivia & Ruffel, Lionel (Eds.) (2010). *La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre*, *Littérature*, 160. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-litterature-2010-4.htm>
- Saemmer, Alexandra (2018). Littérature et numérique : archéologie d'un paradoxe. *Revue de recherches en littératie médiatique multimodale*, 8. En ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/rechercheslmm/2018-v8-rechercheslmm03931/1050933ar.pdf>
- Sennett, Richard (1976 [1979]). *Les Tyrannies de l'intimité* [1976]. Trad. d'Antoine Berman et Rebecca Folkman. Paris : La Couleur des idées, Seuil.
- Souchier, Emmanuël (1996). L'écrit d'écran, pratiques d'écriture & informatique. *Communication et langages*, 107, 105–119.
- Ulman, Amalia (2018). *Excellences and Perfections*. Londres : Prestel.
- Vitali-Rosati, Marcello (2016). Qu'est-ce que l'éditorialisation ?. *Sens public*. En ligne : <http://sens-public.org/articles/1184/>

Recombinante, transgénica, emergente

Uma ecologia poética pós-digital

*Manuel Portela**

Misturas

A ligação permanente dos terminais individuais de escrita e leitura depende de complexas assemblagens de *software* e *hardware* que reconfiguram a ecologia medial. A digitalização da escrita e das tecnologias mediais, por um lado, e a computação em nuvem, por outro, aceleraram essa reconfiguração ao longo da última década. Neste texto analisarei obras de Johannes Heldén & Håkan Jonson, Nick Montfort, J. R. Carpenter e Jhave, publicadas entre 2014 e 2019, cujos processos exploram criativamente a ecologia medial das redes eletrónicas e do regime computacional. A natureza transmédia das obras escolhidas – isto é, a sua existência múltipla através de um conjunto interligado de artefactos e ações distintas (código-fonte, versão eletrónica, versão impressa, instalação, *performance*) – replica a ecologia poética das redes digitais e das situações de comunicação literária segundo princípios pós-digitais^[1].

A textualidade parece assim ter assimilado a condição transmedial criada pela reprodução e circulação integrada da escrita e das formas audiovisuais em terminais individuais (portátil, *tablet*, *smartphone*) graças à infraestrutura da *internet*, das redes sem fios e da computação em nuvem. Simultaneamente, o código, artefacto material que instancia determinadas possibilidades de livro – isto é, *uma hipótese de coincidência entre livro-ideia*

* Universidade de Coimbra.

¹ Este artigo resulta de uma comunicação apresentada, a 26 de maio de 2021, no Colóquio “Mix and Match: Hibridismo e Transmaterialidade”, organizado pelo Projeto Entregéneros: Literatura e Hibridismo do Centro de Línguas, Literaturas e Culturas da Universidade de Aveiro. Expresso os meus agradecimentos aos organizadores – Maria Eugénia Pereira, Emanuel Madalena e Inês Costa.

e livro-objeto –, mantém o seu poder simbólico como encarnação material da situação da comunicação literária. É como se a possibilidade plena de autoria – e, portanto, de afirmação de uma relação originária entre sujeito e discurso que institui a arte da linguagem que designamos como literatura – apenas pudesse realizar-se através da presença do códice e da sua força ilocutória e efeitos perlocutórios. O ato de fala literário algorítmico toma assim forma de um ato codicológico, isto é, de uma *performance* cuja ação é a própria produção de um códice impresso ou do fantasma de um códice.

O processo de hibridação entre formas digitais e formas impressas de publicação, bem como a intensificação e reificação pós-digital do códice têm sido tópicos de estudo ao longo da última década (Hayles, 2012; Ludovico, 2012; Portela, 2013; Cramer, 2014, 2015; Starre, 2015; Bettencourt, 2018; Pressman, 2020)^[2]. As transformações nas formas do livro são observáveis na espacialização tipográfica e na hibridez gráfica do plano da página, e também na sintaxe bibliográfica de articulação tridimensional das estruturas de navegação. São ainda visíveis na utilização de modelos convencionais de composição e paginação alimentados com texto narrativo e poético produzido algorítmicamente, como se a *performance* literária assistida por computador dependesse ainda da validação simbólica da arqui-forma do códice.

Jessica Pressman (2020) concetualizou este processo cultural através da noção de “bookishness” (“livrismo”), demonstrando a persistência do livro analógico de papel como poderoso “objeto, símbolo e significante” na cultura contemporânea. O códice impresso parece assim resistir ao processo de obsolescência que afetou outras tecnologias dos média à medida que foram sendo digitalizadas. Muitas experiências com a materialidade gráfica e bibliográfica do códice – não apenas nos nichos de mercado dos livros de artista e das pequenas editoras, mas também em publicações convencionais de larga escala – mostram que escritores, artistas e leitores têm colaborado nesse alargamento das possibilidades expressivas do livro. Pressman descreve este culto do livro como uma resposta à crescente digitalização da vida coletiva.

² No âmbito do Programa de Doutoramento em Materialidades da Literatura, da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, o projeto “ReCodex: Formas e Transformações do Livro”, que coordeno, tem-se dedicado a investigar este problema. As publicações do projeto estão referenciadas nesta ligação: <https://www.uc.pt/fluc/clp/inv/proj/meddig/recod>

A condição textual pós-digital manifesta-se quer na reinvenção de formas e gêneros literários para o espaço digital de escrita e leitura, quer nas transformações retroativas do código impresso, algumas das quais reconfiguram a inscrição bibliográfica dos discursos poéticos, narrativos e dramáticos sob o efeito da mediação digital. Os quatro exemplos que escolhi permitem-nos observar a remistura e retroação entre impresso e digital, por um lado, e entre digital e impresso, por outro. Em todos eles, a alegada especificidade do meio é, de certo modo, posta em causa por processos de transmediação que não são apenas de circulação diferenciada por vários meios, mas de reconfiguração formal e genérica interna a cada um por efeito da digitalidade. Os processos de remediação e de retrorremediação que vou descrever não devem, todavia, ser abstraídos da mediação linguística e discursiva, já que esta é parte integrante do entrelaçamento entre linguagem humana e inscrição técnica que origina a condição híbrida, transgênica e emergente das suas formas. O tratamento computacional das línguas mostra que qualquer enunciado pode ser transformado num programa para produzir mais enunciados e narrativas através de fragmentações, permutações e combinações.

Mutações

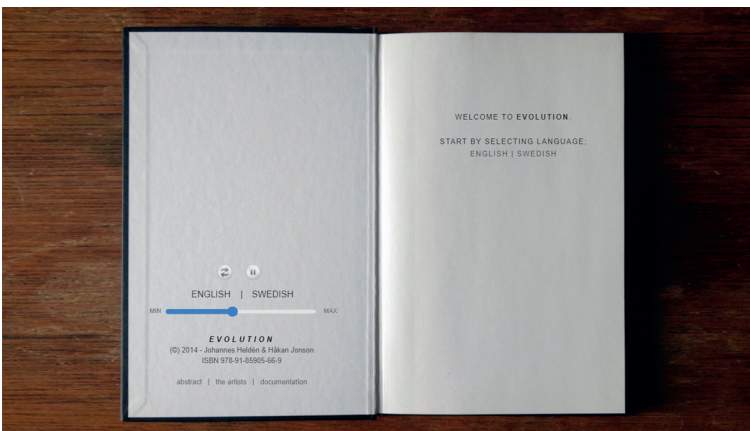


Figura 1. Johannes Heldén & Håkan Jonson, *Evolution* (2014a). Interface gráfica do utilizador. © Johannes Heldén & Håkan Jonson

O primeiro exemplo é *Evolution* (2014), uma obra intermédia combinatória gerativa que utiliza uma emulação da *interface* do código no ecrã, uma estratégia convencional de representação e mapeamento da superfície da página de papel na superfície do ecrã eletrónico. Esta remediação visual da dupla página e da articulação do espaço de informação do código constitui um elemento importante da sua retórica comunicativa, uma vez que este modelo de interfacialização apela à familiaridade do livro. A descrição da obra sublinha este enquadramento através da referência à “voz do artista”, cuja singularidade expressiva se dissolve na geratividade linguística. O livro eletrificado e programado deixa assim de ser a presença mediada de uma voz única para passar a ser a distribuição probabilística de um conjunto de possíveis poéticos. A dupla página digital é apenas a presença fantasmal dessa coincidência livro-voz-estilo agora transmutada num gerador. Os autores descrevem a sua obra da forma seguinte:

Evolution is a database-driven procedural work that builds on text and audio works from Johannes Heldén, one of the two collaborators behind the piece. As an algorithmic piece that imitates the work of an artist, it challenges us to reconsider our conception of the artist’s voice and the distinction between making and generating art. Through layering its source files, the algorithm keeps Heldén’s style alive while building works the artist likely would not have imagined: its potential for mimicry is limitless, and the artists set forth in their proposition for the piece the goal of creating works that feel crafted by human hands. The piece suggests that a procedural generator can become an extension of an artist’s voice, tuned by exposure to the artist’s particular style and combining text and audio elements in an emergent poetics. (Heldén & Jonson, 2014a, s/p)

O texto é gerado automaticamente e associado de forma aleatória aos ficheiros áudio de acordo com um procedimento processual que põe em causa a autonomia da voz autoral. O algoritmo combinatório oferece instâncias de texto e associações de texto-áudio que excedem a imaginação dos autores ao mesmo tempo em que imitam o desenvolvimento de um sistema evolucionário ao longo do tempo. Por outro lado, a *interface* gráfica, ao emular a dupla página de um livro aberto, minimiza a radical remediação do poema impresso que está a acontecer por meio da reconfiguração dos seus

princípios composicionais e das materialidades específicas dos meios que o instanciam. O uso de convenções do *layout* gráfico do poema impresso pode, deste modo, contribuir para “the goal of creating works that feel crafted by human hands” (Heldén & Jonson, 2014a, s/p), mas não consegue ocultar a lógica cibernética da obra – a sua existência como um pedaço de código processável que pode representar texto e som e gerar uma nova forma literária, na qual escrever, ler e ouvir interagem segundo uma nova ecologia.

A proliferação de imitações do estilo do artista – isto é, de combinatórias com um grau significativo de semelhança criada pelo campo de sentido mantido por estruturas sintáticas e listas lexicais que se auto-organizam de acordo com as instruções do programa – desvincula a voz do texto e as suas cadeias metafóricas de uma subjetividade produtora. O sujeito torna-se um resíduo do processo proliferativo e a forma textual uma manifestação de um modo de dizer, de uma possibilidade de sentido num fluxo difícil de reificar, irmanado à irrepetibilidade da passagem do tempo, que noutro texto caracterizo como uma proliferação infinita dessubjetivada (Portela, 2020). O gerador torna visível a processualidade do ato criativo enquanto conjunto aberto de permutações de unidades de composição.

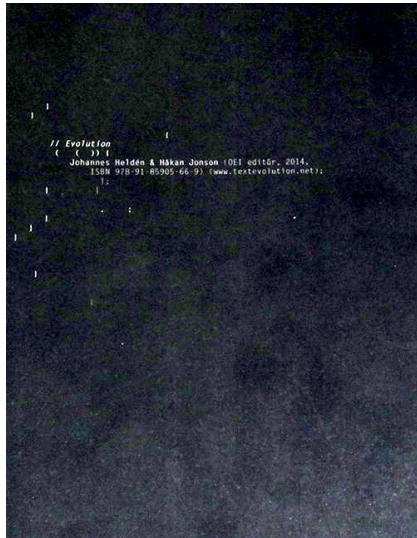


Figura 2. Johannes Heldén & Håkan Jonson, *Evolution* (2014b).
Capa da versão impressa da obra. © Johannes Heldén & Håkan Jonson

Da mutabilidade programada das diferentes camadas de texto e som decorre a percepção da forma verbal e sonora da obra como uma estrutura emergente. Simultaneamente, simbolizando a presença humana num texto mutante sem autor direto, o fluxo temporizado de substituições no ecrã foi usado para produzir um livro impresso e encadernado. A inscrição múltipla na superfície do ecrã e a inscrição singular na superfície do papel parecem querer coincidir: a segunda fixando a forma da primeira de acordo com a sequencialidade dinâmica do código e com a unidade discreta livro-autor que estrutura o discurso literário. Se a *interface* gráfica da versão digital remete para as convenções visuais de paginação de poesia no livro impresso, a capa da versão impressa evoca as convenções de apresentação das linhas de código. O *layout* gráfico do poema na geração de texto e o *layout* gráfico do código na impressão de texto indiciam a mutação de ambos por efeito da troca de material genético.

Permutações



Figura 3. Nick Montfort, *The Truelist* (2017). Capa do livro. © Nick Montfort

A segunda obra, *The Truelist* (2017) de Nick Montfort, é um livro impresso programado, que usa o código como *output* de um programa de computador. Neste caso, o código transforma-se numa *interface* para representar a execução de um programa, dramatizando a automatização da produção de texto. Esta obra impressa, que faz parte da série coletiva de livros *Using Electricity*, é descrita pelo autor da seguinte forma:

The Truelist is a book-length poem generated by a one-page, stand-alone computer program. Based around compound words, some more conventional, some quite unusual, the poem invites the reader to imagine moving through a strange landscape that seems to arise from the English language itself. The unusual compounds are open to being understood differently by each reader, given that person's cultural and individual background.

The core text that Nick Montfort wrote is the generating computer program. It defines the sets of words that combine, the way some lines are extended with additional language, the stanza form, and the order of these words and the lines in which they appear. The program is included on the last page. Anyone who wishes is free to study it, modify it to see what happens, and make use of it in their own work. (Montfort, 2017, s/p)

The Truelist mostra uma das consequências da incorporação da programabilidade da geração de texto nos processos de escrita criativa: o facto de a autoria se tornar uma espécie de meta-autoria ou autoria distribuída, na medida em que a intervenção autoral consiste em escrever o código e estruturar a base de dados que alimenta a geração de texto. A função-autor é parcialmente delegada no programa, que pode ser reapropriado segundo os princípios de código aberto e remistura que caracterizam certos modelos de criação intelectual e artística na *internet*. Ao materializar sob a forma de um livro impresso o que poderia ser apenas uma instanciação de um poema temporizado gerado no ecrã, Montfort dá-nos uma imagem da contaminação entre os processos algorítmicos da criatividade digital e o artefacto típico do contrato literário, isto é, o livro impresso como pressuposto quintessencial da unidade que coproduz discurso, artefacto material e autor, e o livro impresso como espaço introspectivo de comunicação com o leitor.

Montfort fornece também o código Python usado para gerar o livro. Descrito como um “programa de uma página (80 colunas x 66 linhas) [que]

gera um poema do tamanho de um livro” (2017, s/p, tradução minha), o código torna-se uma camada extra na produção literária e uma demonstração prática da produtividade que resulta da automação da expressão literária (uma página de código gera 150 páginas de texto):

```
#!/usr/bin/python
# coding: utf-8
"""This one-page (80 column x 66 line) program generates a book-length
poem.
```

The Truelist, Copyright 2018 Nick Montfort <nickm@nickm.com>
Copying and distribution of this file, with or without modification, are
permitted in any medium without royalty provided the copyright notice
and this notice are preserved. This file is offered as-is, without any warranty.

I dedicate The Truelist to David Ferry.
Thank you, Christian Bök, Flourish Klink, Allison Parrish, Stephanie
Strickland, Babycastles and particularly WordHack, and the School for Poetic
Computation.”””

```
VERB_I = 'alight danc delight dream hurtl listen ponder mourn sleep'.split()
VERB_T = 'welcom exceed fac follow lead oppos reflect shadow support'.
split()
PRE_A = 'back down flat fore free hard high long over soft true'.split()
PRE_N = """air bear bird blood blue blur bone book cloud corn cross dead
door ear earth fire fish fly foot hand head heart home horn horse house land
life light lock love man moon night past play plum port post rest ring river
root salt sand ship sick side sky slip snow star stone tail trap turn void water
whip wind woman wood work"""
split()
POST_A = 'away back bound less like path side'.split()
POST_N = """bed bird board boat book cloth eye field fire fish hand head
hills horse town house king wing light line list lock man ring room sack ship
stone storm tail hound water way weed land woman wood word work worm
yard"""
split()
POST_S, T, ALL, OUT, X = 'hood ness'.split(), ' ', [], ', ', 3223
def shift(limit):
```

```

‘Xorshift to create a random-like but deterministic sequence.’
global X
X ^= (X << 19) & (2 ** 64 - 1) # ANDING by (2...) keeps X a 64-bit value.
X ^= (X >> 35) & (2 ** 64 - 1) # Bit shifts >> and << along with OR give
X ^= (X << 4) & (2 ** 64 - 1) # a random-like sequence.
return X % limit # MOD gives a difficult-to-predict number in [0, limit-1].

for com in PRE_N + PRE_A: # Generate all PRE-POST combos except tautonyms.
    for pound in POST_N + POST_A + POST_S:
        mid, before, after = ‘, ‘, ‘
        mid = [‘, ‘ and ‘][com[-3:] == ‘man’ and pound[-3:] == ‘man’]
        if pound in POST_S: # Substantive compounds have a possessive before.
            before = POST_N[shift(len(POST_N))]
            before = before + [‘s’, ‘ ‘][before[-1] == ‘s’]
        elif pound in POST_A: # Adjective compounds have a noun after.
            after = ‘ ‘ + PRE_N[shift(len(PRE_N))]
            mid = [mid, ‘-’][com[-1] == pound[0] and not pound == ‘ness’]
            if mid == ‘ and ‘ or not (com == pound):
                ALL.append(‘the ‘ + before + com + mid + pound + after)

for i in range(len(ALL)):
    swap = shift(len(ALL))
    ALL[i], ALL[swap] = ‘.join(ALL[swap]), ALL[i]

OUT = ALL[0].title() + ‘\n\nNick Montfort\n\nf’

for s in range(1, 21):
    OUT += ‘\n\n’ + str(s) + ‘\n\n\nNow they saw ‘ + ‘.join(ALL.pop()) + ‘,\n’
    for line in range(1, 183):
        OUT += [‘\n’, T, T * 2, T * 3][line % 4] + \
            [‘, ‘ and ‘][len(ALL[-1]) < 12] + ALL.pop() + \
            [‘ ‘ + VERB_T[shift(9)] + ‘ing the ‘ + POST_N[shift(len(POST_N))],
             ‘ ‘ + VERB_I[shift(9)] + ‘ing’, ‘, ‘, ‘, ‘][shift(6)] + ‘,\n’
        OUT = OUT[:-2] + [‘,\n’ + T * 3 + ‘and then ‘, ‘,\n’ + T * 3 + \
            ‘now they saw ‘][s > 19] + ALL.pop() + ‘.\n\nf’

print OUT + ‘.join(open(__file__)) + ‘\f’
(Montfort, 2017, s/p)

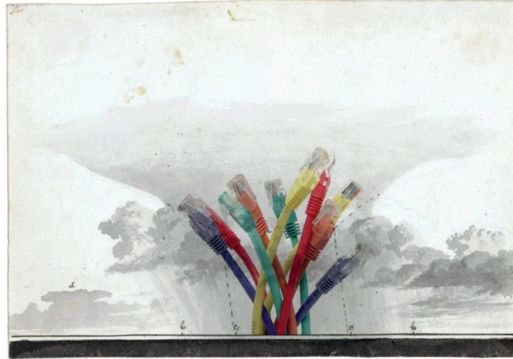
```

O código permite-nos identificar as unidades de combinação usadas para produzir palavras e sequências de palavras, bem como as regras sintáticas que geram quer as palavras compostas por aglutinação e justaposição, quer as combinações advérbio+pronome, pronome+verbo, verbo+nome, nome+verbo, preposição+nome, adjetivo+nome, nome+nome. Observamos ainda os princípios recursivos que alargam o campo semântico por repetição e variação de acordo com uma permutação fatorial das unidades segundo uma ordem aleatória. O movimento do leitor através desta “strange landscape that seems to arise from the English language itself” (Montfort, 2017, s/p) mostra-nos a lógica inteiramente pós-referencial da obra, cujo espaço semântico emerge como um efeito secundário da permutação. A fixação em livro serve para capturar essa paisagem estranha gerada pela própria língua. Tal como acontece no registo da leitura gravada pelo autor, o som da voz permite fixar moléculas e átomos de sentido³. A voz autoral enquanto origem subjetiva do texto é afinal pós-produzida pela sua condição de leitor de associações linguísticas emergentes. As permutações executadas pelo código-fonte escrevem o texto e mostram que a sua identidade formal resulta de um programa de repetições que depende menos de uma intencionalidade pré-constituída e mais de um processo de descoberta interno à recursividade da própria língua como dispositivo e estrutura.

³ Oiça-se, no PennSound, a leitura integral da obra gravada em estúdio pelo autor a 9 de agosto de 2017, Wexler Studio, Kelly Writers House (Center for Programs in Contemporary Writing, Universidade da Pennsylvania), na página dedicada a Nick Montfort: <https://writing.upenn.edu/pennsound/x/Montfort.php>

THE GATHERING CLOUD

J R C a r p e n t e r



[Frontispiece.] [No. 1.] [No. 2.] [No. 3.] [No. 4.] [No. 5.] [SOURCES]

Figura 4. J. R. Carpenter, *The Gathering Cloud* (2017).
Primeira página da versão web. © J. R. Carpenter

J. R. Carpenter é autora de uma série de obras híbridas transmídia que refletem sobre a mutação dos meios de comunicação segundo uma perspectiva histórica, arqueológica e ecológica (Carpenter, 2017; 2018; 2020; 2021). As suas obras existem frequentemente em várias versões que são distribuídas em diferentes plataformas e formatos mediais, não coincidentes entre si, incluindo componentes digitais publicados na *web*, componentes impressos publicados como livros, plaquetes ou poemas em revistas, e ainda *performances* que combinam projeções de imagens e texto gerados por computador com as suas leituras ao vivo. Do ponto de vista das modalidades, gêneros e procedimentos literários, estes projetos de literatura expandida combinam poesia e prosa, misturando poesia, ficção e ensaio, sendo constituídos por texto escrito pela autora e por colagens a partir de múltiplas fontes documentais (teoria contemporânea em vários campos discursivos, materiais de arquivo histórico, jornais, redes dos média sociais, fontes literárias em sentido restrito), muitas vezes justapondo discursos científicos com outras formas narrativas, como relatos de viagens ou descrições meteorológicas, por exemplo.

Estas colagens e montagens, mesmo quando instanciadas por meio de uma determinada sequência impressa, são também o resultado de permutações programadas que resultam da alimentação de uma estrutura sintática com listas de palavras e frases. Os livros impressos surgem como uma extensão ou uma versão de uma obra hipertextual maior, alojada na *web*, e concebida para ser executada e lida em ecrã. Podemos dizer que o seu processo de escrita absorve totalmente a ecologia em rede dos média programáveis e, em particular, o hibridismo trazido pelas capacidades de busca e remistura do meio digital, que transformou os média e o arquivo cultural da humanidade numa base de dados alargada para mineração criativa. Como se pode observar em várias obras literárias (impressas e digitais) produzidas nos últimos vinte anos, a computação em nuvem passou também a ser parte integrante do seu modo de produção.

No caso de *The Gathering Cloud* (2017), a combinação discursiva de testemunhos textuais recolhidos de fontes situadas num intervalo de duzentos anos – de *An Essay on the Modifications of Clouds* (1803) (Howard, 1865) a *The Marvelous Clouds* (Peters, 2015) – indica-nos que a palavra-chave “*cloud*” foi usada como um agregador processual de fontes e textos, ancorando os processos composicionais de Carpenter nas condições de produção material e intelectual da rede, e das bases de dados de bibliotecas e arquivos. Esta condição pós-digital da sua obra é evidente nas autodescrições que encontramos nas sinopses dos livros:

The Gathering Cloud collates research into the history and language of meteorology with current thinking about data storage and climate change. Archival material from the Met Office Archive and Library in Exeter has been studied and sifted, along with classical, medieval, and Victorian sources, including, in particular, Luke Howard’s classic essay *On the Modifications of Clouds*, first published in 1803.

This research material is presented as a sequence of texts and images, acting both as a primer to the ideas behind the project and as a document of its movement between formats, from the data centre to the illuminated screen, from the live performance to the printed page. (Carpenter, 2017, s/p)

The Gathering Cloud pode também ser descrita como uma compilação de investigação sobre a história das descrições científicas das nuvens

destinada a fornecer camadas adicionais de ressonância para a metáfora da computação em nuvem. Ao recontextualizar os efeitos ecológicos da produção e do consumo de eletricidade dos centros de dados e das redes computacionais nas manifestações meteorológicas das formações de nuvens e nos padrões de mudança climática causados pelas mudanças na composição química da atmosfera da Terra, *The Gathering Cloud* dá a ver a invisibilidade da computação em rede e dos serviços de computação em nuvem. O facto de quer a versão impressa quer a versão digital da obra fazerem uso de fotografias de nuvens tiradas pela própria autora alarga as suas camadas de referência de modo a incluir também as perceções subjetivas dos padrões de mudança das nuvens no céu. Descrições históricas de nuvens, nuvens como práticas de computação em rede, e nuvens como expressões do nosso ambiente de vida natural entrelaçam-se. Local e global, subjetivo e objetivo, presente e passado fazem-se simultaneamente presentes. A estrutura transtextual e transmedial da obra assume a forma de uma rede de materiais de média e géneros discursivos diversos conectando múltiplos espaços geográficos e múltiplos períodos históricos. Estas mediações técnicas e culturais são, por sua vez, integradas no ecossistema planetário.

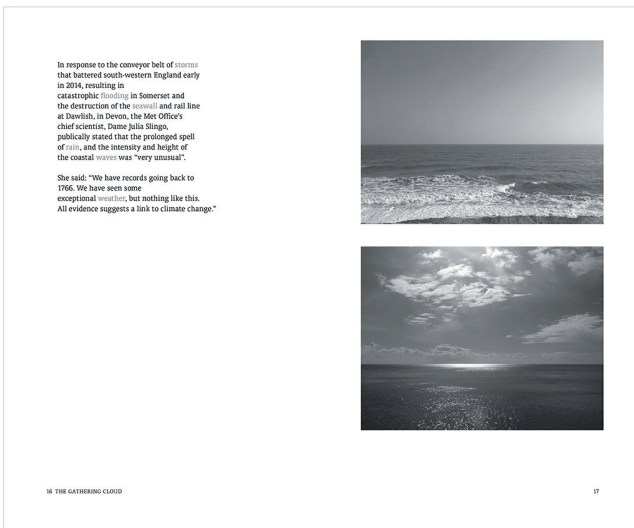


Figura 5. J. R. Carpenter, *The Gathering Cloud* (2017).
Dupla página do livro, páginas 16–17. © J. R. Carpenter

Em última análise, a obra revela-se como uma tentativa de incorporar as complexidades do meio ambiente numa forma literária distribuída que se baseia numa colagem e remistura de discursos e média, mostrando as interações sistémicas entre pequena escala e grande escala ou entre escala local e escala global. A própria obra literária, com o seu microrregistro poético da existência humana, os centros de dados e redes que fornecem os recursos de computação e armazenamento, e os efeitos em grande escala da atividade humana nos padrões climáticos surgem como parte de uma complexa ecologia económica, social, cultural e natural de produção. A série de tempestades que, no início de 2014, inundou o sudoeste de Inglaterra, e que constituiu o ponto de partida para *The Gathering Cloud*, torna-se um sinal das complexas cadeias de eventos que vinculam fenómenos locais aos padrões climáticos de mudança sistémica. As suas obras sobre o clima combinam reflexões da arqueologia dos média com uma ética literária para o Antropoceno (Parikka, 2017; Wright, 2020). *An Ocean of Static* (2018) e *This is a Picture of Wind* (2020) são outros exemplos magníficos do seu método de criação pós-digital e da leitura ecológica dos processos de comunicação.

Transpermutações



Figura 6. Jhave [David Johnston], *ReRites*. Montréal: Anteism Books, 2019. Doze volumes da obra. © Jhave

David (Jhave) Johnston é um artista digital cujas obras investigam a ontologia profunda do computador como um meio programável e conectado em rede. Às suas experiências anteriores com aquilo que designa como “animismos estéticos”, que desafiam os nossos conceitos de forma e gêneros artísticos (Johnston, 2016a), Jhave acrescentou, na última década, outros resultados experimentais realizados com recurso a algoritmos de aprendizagem computacional e redes neuronais para expressão literária. O projeto *Big Data Poetry* (2011–2019), que analisei como um exemplo extremo do regime da computação que interroga a autonomia do humano face ao sistema maquínico (Portela, 2017), pode ser descrito igualmente como uma obra transmídia, na medida em que é instanciada através de múltiplos meios, cada um dos quais constitui uma ramificação específica de todo o projeto criativo.

As várias instanciações da obra incluem, assim, a geração em tempo real de texto apresentado em ecrãs de computador, uma coleção de filmes que capturam o processo de edição do texto automático, uma coleção de páginas do GitHub contendo as várias iterações do código, um *site* dedicado ao projeto, *performances* ao vivo do artista “costurando” o fluxo gerador do texto com a sua voz, uma coleção de doze livros, intitulada *ReRites* (Johnston, 2019) – escrita entre maio de 2017 e maio de 2018 de acordo com a restrição de produzir um livro por mês –, e uma instalação apresentada em galerias mostrando as várias iterações do projeto, incluindo a caixa de doze livros (2018–2019).

Todos os processos da obra derivam da rede computacional e daquilo que podemos designar como a soberania dos dados, em particular dos dados linguísticos que constituem a grande massa de informação da *internet*. *Big Data Poetry* dirige a nossa atenção tanto para a alteridade radical da escala humana do sentido da linguagem natural quanto para as redes de linguagens artificiais que compõem a infraestrutura de dados da *internet* enquanto assemblagens em grande escala da produção simbólica humana. Através de reescrita sobre a escrita maquínica, Jhave tenta extrair sentidos poéticos a partir da massa de sequências de caracteres ordenadas e misturadas pelas redes neuronais. Assim, *Big Data Poetry* parece situar-se entre um modelo familiar de linguagem e de produção literária – em que a consciência subjetiva se inscreve na distorção textual ruidosa da máquina por meio desse momento posterior de leitura-edição-costura – e um modelo

emergente de linguagem derivado das possibilidades pós-humanas abertas pela nuvem enquanto espaço de recombinação transgênica do repertório das línguas naturais sob ação de algoritmos evolucionários.

Cito o artista para que possamos compreender estes procedimentos como exemplos da literatura da nuvem em dois sentidos relacionados: em primeiro lugar, enquanto modo de produção literária que depende da nuvem como espaço distribuído, uma vez que quer as memórias e microprocessadores que os armazenam e processam, quer as ferramentas de aprendizagem computacional se baseiam nas condições de produção da computação em rede; segundo, como um modo de produção literária que interroga o processamento computacional das linguagens humanas como cadeias de caracteres recombináveis segundo procedimentos estatísticos.

BDP (Big-Data Poetry) currently investigates machine learning and neural networks as tools for literary creation. The work is ongoing and open-ended. Previously in 2011-2014, BDP used a combination of data visualization, language analytics, classification algorithms, entity recognition and part-of-speech replacement techniques to 3 corpuses: 10,557 poems from the Poetry Foundation, 57,000+ hip-hop rap songs from Ohhla.com, and over 7,000 pop lyrics. Based on these templates, a Python script generates thousands of poems per hour. Sometimes Jhave reads along with this writing machine, verbally stitching and improvising spoken poems. (Johnston, 2016b, s/p)

A leitura improvisada dos textos à medida que a máquina regurgita as combinatórias resultantes da aprendizagem com base naqueles três *corpora* segue uma lógica de edição semialeatória. Esta edição vocal do texto em *performance* ao vivo acentua a alteridade humano-maquínico já que a velocidade da geração e apresentação de texto surge desfasada da capacidade de vocalização. Deste modo, a colaboração entre voz humana e algoritmo ganha uma dimensão agónica, na qual a inscrição da voz parece reescrever parcialmente o texto sem se submeter inteiramente à sequência de expressões e frases geradas. O fluxo escrito excede o fluxo vocal, como se o código escrito fosse copiado com erros, apagamentos, transposições. A visualização dos vídeos que documentam a edição do texto escrito para produção do texto (que depois virá a constituir cada um dos livros) mostra

um processo similar de abertura à associação e ao inconsciente, com cortes, acrescentos e reorganizações do fluxo do texto gerado. Ao descrever o processo como “esculpir o texto”, Johnston sugere que o algoritmo de aprendizagem produz uma massa ou bloco de texto do qual é possível extrair novas formas e sentidos:

What can I say? 12 books in 12 months.

I’m tired. Even though the computer did a significant amount of labour, the process still entailed writing-editing (or what I refer to as “carving the text”) about 60 hours every month. 2 hours a day, 6-7 days a week, between 6:30-8:30am, in the quiet meditative emptiness before the internet awakes, with email closed, and the web only used for searching, I carved.

Carving the text occurred inside a Sublime Text editor. Usually a first rough pass was made then the entire manuscript was re-carved (re-edited) during the final days of each month. As can be seen here, in the final footage of writing the RERITES: (Johnston, 2018, s/p)

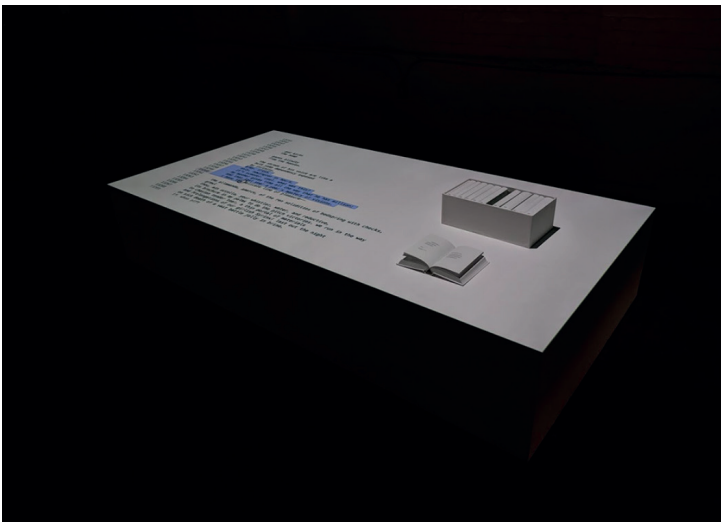


Figura 7. Jhave [David Johnston], *ReRites*. Instalação, 2019. © Jhave

Remisturas

Nestes quatro exemplos – *Evolution* (2014), *The Truelist* (2017), *The Gathering Cloud* (2017), e *Big Data Poetry* (2011–2019) – vemos como as condições digitais de produção e comunicação realocalizaram a expressão literária no espaço eletrônico, reconfigurando a experiência do texto e as práticas de escrita e leitura literária. O facto de as obras existirem como *sites* e programas executáveis, por um lado, e como livros impressos que reproduzem uma dada instanciação de possibilidades combinatórias, por outro, é uma indicação do profundo entrelaçamento das diversas materialidades mediais na atual experiência do literário. A natureza transmídia das obras escolhidas – isto é, a sua existência múltipla através de um conjunto interligado de artefactos e ações distintas (código-fonte, versão eletrónica, versão impressa, instalação, *performance*) – replica a ecologia poética das redes digitais segundo princípios pós-digitais de recombinação medial e textual transgénica que resulta em formas emergentes.

O livro mutante contendo texto algorítmico programado é uma expressão da hibridez que entrelaça código e ecrã, analógico e digital, terminal autónomo e computação em nuvem, biblioteca e arquivo, sujeito e rede. Através da mistura de códigos digitais e códigos bibliográficos – isto é, da produção de códices pós-computacionais contendo formas literárias assistidas por computador – as propriedades dos meios tornam-se parcialmente inespecíficas. Na obra permutativa de Johannes Heldén & Håkan Jonson, a inespecificidade mostra-se na contaminação entre bibliográfico e computacional quer na versão eletrónica, quer na versão impressa; na geração textual de Nick Montfort, o livro torna-se uma *interface* para o *output* do programa; na rede neuronal de Jhave, o livro mistura inteligência artificial e inteligência humana, tornando indistinto o programado e o editado; na colagem e montagem de J. R. Carpenter, é a lógica hipertextual e hipermídia da ligação entre mediações que predomina dentro de cada meio e entre meios. De certo modo, cada um dos processos criativos institui géneros diferenciados, derivados de acoplamentos distintos entre práticas de linguagem e meios de produção. A repetição algorítmica das suas estratégias compositivas, combinada com as práticas de publicação distribuída, contribui para a emergência de formas transmídia caracterizadas pelas condições pós-digitais de produção.

Referências

- Bettencourt, Sandra (2018). *Processos de retroação digital na página impressa: intensificação e transformação da experiência do livro*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Tese de Doutorado. Disponível em <https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/94392>
- Carpenter, J. R. (2017). *The Gathering Cloud*. Devon: Uniformbooks. Disponível em <http://luckysoap.com/thegatheringcloud/>
- (2018). *An Ocean of Static*. London: Penned in the Margins.
- (2020). *This Is a Picture of Wind*. Sheffield: Longbarrow Press.
- (2021). *J. R. Carpenter, Lucky Soap & Co*. Disponível em <http://luckysoap.com/>
- Cramer, Florian (2014). Bound to be a Book: Towards Print as Multimedia and e-books as Paperbacks. In Joost Kircz & Adriaan van der Weel (Eds.), *The Unbound Book* (pp. 71–79). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- (2015). What is ‘Post-Digital’? In David M. Berry & Michael Dieter (Eds.), *Postdigital Aesthetics: Art, Computation and Design* (pp. 12–26). New York: Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9781137437204_2
- Hayles, N. Katherine (2012). *How We Think: Digital Media and Contemporary Technogenesis*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Heldén, Johannes & Jonson, Håkan (2014a). *Evolution*. Disponível em <http://www.textevolution.net/>
- (2014b). *Evolution*. Stockholm: OEI Editör.
- Howard, Luke (1865). *An Essay on the Modifications of Clouds*. 3rd ed. London: John Churchill & Sons.
- Johnston, David Jhave (2016a). *Aesthetic Animism: Digital Poetry’s Ontological Implications*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- (2016b). Big Data Poetry. *Electronic Literature Directory*. Disponível em <https://directory.eliterature.org/individual-work/4825>
- (2018). RERITES: is finished!, May 10, 2018. Disponível em <http://bdp.glia.ca/rerites-is-finished/>
- (2019). *ReRites*. 12 vols. Montreal: Anteism Books.
- (2011–2019). *BDP – Big-Data Poetry*. Disponível em <http://bdp.glia.ca/>
- Ludovico, Alessandro (2012). *Post-Digital Print: The Mutation of Publishing since 1984*. Eindhoven, Netherlands: Onomatopoe.
- Montfort, Nick (2017). *The Truelist*. Denver, CO: Counterpath Press. Disponível em <http://counterpathpress.org/the-truelist-nick-montfort>

- Parikka, Jussi (2017). On Media Meteorology. *Machinology* (blog). May 31, 2017. Disponível em <https://jussiparikka.net/2017/05/31/on-media-meteorology/>
- Peters, John Durham (2015). *The Marvelous Clouds: Toward a Philosophy of Elemental Media*. Chicago: University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226253978.001.0001>
- Portela, Manuel (2013). *Scripting Reading Motions: The Codex and the Computer as Self-Reflexive Machines*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- (2017). Writing under Constraint of the Regime of Computation. In Joseph Tabbi (Ed.), *The Bloomsbury Handbook of Electronic Literature* (pp. 181–200). London: Bloomsbury Academic.
- (2020). A Selfless Proliferating Language. *Portuguese Studies*, 36(2), 177–189. 10.5699/portstudies.36.2.0177
- Pressman, Jessica (2020). *Bookishness*. New York: Columbia University Press.
- Starre, Alexander (2015). *Metamedia: American Book Fictions and Literary Print Culture after Digitization*. Iowa: University of Iowa Press.
- Wright, David Thomas Henry (2020). Italo Calvino's Six Memos as Ethical Imperative in J.R. Carpenter's *The Gathering Cloud*. *Digital Scholarship in the Humanities*, 35(3), 652–660. <https://doi.org/10.1093/llc/fqz056>

Contra os novos média

A literatura pós-digital como mediação e hibridização

*Rui Torres**

Introdução

O termo pós-digital aponta para o modo como as tecnologias digitais motivam diálogos que vão além da interactividade mediada pelo ecrã, suscitando formas de conjunção entre digital, cultural e biológico. Esta combinação de real e virtual tem desencadeado formas de criação artística e literária que se caracterizam pela mediação e hibridização. Uma vez declarado o “fim do fascínio” pelos novos média, e reconhecendo que todos os média já foram novos, este regresso ao material, embora ainda mediado pela computação, parece indicar que o real não se tornou obsoleto. A literatura pós-digital descreve e circunscreve, por isso, uma oportunidade para explorar, conhecer e examinar, de um modo crítico e reflexivo, as consequências da digitalização na literatura e nas artes. Neste artigo serão discutidos os conceitos enunciados no título, fazendo-se referência a obras de wr3ading d1git5, Eduardo Kac, Christian Bök e Cesar & Lois, as quais comprovam que a literatura remete para o múltiplo e o heterogéneo.

Contra os Novos Média?

Este artigo tem como objectivo identificar e debater práticas literárias de fusão e de envolvimento, observando transferências entre corpos e microorganismos, textos e bactérias, analógico e digital. Contaminações, portanto, uma palavra que, espera-se, não venha a desaparecer do nosso vocabulário. Escolha arriscada, já que serão apresentadas obras que

* Universidade Fernando Pessoa, Porto.

reclamam conhecimentos plurais que o autor não possui. Nesse sentido, interessa clarificar que a perspectiva aqui adoptada se focaliza na dimensão literária e nas mediações que estas obras articulam, e não na sua ligação a princípios da microbiologia ou da genética. A leitura aqui apresentada, nesse sentido, é parcial, embora suscite perguntar se acaso não é parcial toda a leitura.

Comecemos pelo título. Porquê “*contra* os novos média”? Sem rodeios, podemos responder: porque os novos média já não são novos. Em *New Media, Old Media*, Wendy Hui Kyong Chun explica que, à luz da programabilidade digital, momentos aparentemente esquecidos na história dos média a que chamamos hoje de velhos podem ser redescobertos e transformados (Chun, 2006, p. 9). Por seu turno, Manovich definiu os novos média como o conjunto de características estéticas específicas que acompanham os momentos iniciais das diferentes tecnologias de comunicação (2003, p. 19). No caso presente, os nossos novos média são os média da segunda metade do século XX: aqueles objectos culturais que utilizam o meio digital não apenas para distribuição, mas também produção, sendo concebidos, desde a sua raiz, como informação digital (Manovich, 2003, p. 16).

Também o que entendemos por “novo” reclama algum esclarecimento. No contexto da sua análise da função transdutora, a que regressaremos, Álvaro Seiça redefine, questiona e elucida que

[...] não é simplesmente o uso de um novo suporte, neste caso, o digital, que torna um texto mais criativo, ou *novo*, do que outro no suporte impresso. [...] O que torna um texto *novo* é a sua capacidade de se regenerar no mesmo suporte ou num diferente, pela aquisição de competências e reflexões novas, sejam elas do foro estrutural ou do foro do conteúdo literário. (2006, p. 29)

A literatura pós-digital (categoria provisória, como todas as categorias o são) não se serve dos média apenas porque eles são novos ou novidade. Pelo contrário, contesta precisamente essas diferenças, promovendo misturas entre processos e métodos daquilo que caracteriza o novo e o velho, o analógico e o digital.

Para compreender estes cruzamentos, interessa entender que o digital codifica os média como dados numéricos controlados por *software*. A informação digital é leve e volátil, obrigando-nos a repensar o que constitui um

registro material no meio digital, já que nele a matéria não está previamente formada, antes vai ser formada no momento de execução do algoritmo. Ela é, nesse sentido, uma “obra-a-construir” (Barbosa, 1996, p. 13).

Com efeito, a materialidade de uma obra digital, enquanto corpo e artefacto construído e pronto a ler e a interpretar, embora seja idealizada e possa ser imaginada pelo(s) seu(s) autor(es), apenas se fabrica e dá a conhecer em resposta a uma execução de um ou vários programas. Podemos com isto concluir que uma obra digital está sujeita aos actos performativos do *software*, e que os textos que nesse contexto se geram têm tendência para ser variáveis, efémeros e instáveis. Talvez por isso Pedro Barbosa prefira falar em literatura potencial, já que o computador veio “potenciar, actualizar e reconfigurar a ideia de texto potencial” (1996, p. 13) que já encontrávamos no OULIPO – Ouvroir de Littérature Potentielle.

Definida por Serge Bouchardon como resultado da tensão criativa entre diferentes média e plataformas, entre formas semióticas distintas, entre programação de computador e escrita (2017, p. 3), na literatura electrónica a materialidade não pode ser especificada de antemão, como se existisse *antes* da obra. Pelo contrário, como explica N. Katherine Hayles, a materialidade é uma “propriedade emergente”, mobilizando, pelas interações do utilizador com o artefacto físico, um conjunto de estratégias interpretativas, “strategies that include physical manipulations as well as conceptual frameworks” (Hayles, 2002, p. 33).

Face ao “fim do fascínio” exercido pelos novos média^[1], e tendo em consideração que os nossos novos média *foram* os meios digitais interactivos, já não precisamos de recorrer apenas a antecedentes estéticos e materiais como os labirintos barrocos, a colagem e a poesia visual, os constrangimentos e a combinatória exercitados pelo referido grupo OULIPO, como aconteceu com a literatura electrónica ou digital dos últimos sessenta anos. No actual momento de transição (e parece ser isso apenas que o pós-digital sinaliza, uma *passagem*), urge visitar os *happenings*, os quais acontecem situados num *lugar* (espaço físico e social, marcado pela interação), são multidisciplinares e exigem a participação (o trabalho, a responsabilidade) do público. Como Allan Kaprow propôs em 1966 nas

¹ É esclarecedora a afirmação de Nicholas Negroponte à revista *Wired*, quando se aproximava o final do século XX: “Face it – the Digital Revolution is over” (1998).

suas “untitled guidelines for happenings” (1996), uma arte como veículo para expandir a nossa consciência da vida, estimulando interações inesperadas e provocativas.

Literatura pós-digital I: Palavrofagia

Palavrofagia: Variações, do colectivo wr3ading d1git5 (2017)^[2], é uma instalação que nos ajuda a situar estas possíveis reflexões que o pós-digital impulsiona. *-fagia*, do grego *fágô*, comer, exprime a noção de ingestão ou hábito alimentar. Palavrofagia, portanto, e bem literalmente, significa comer a palavra. Nas três operações aqui em cena, a palavra é, efectivamente, ingerida, deglutida e destruída. *Palavrofagia* apresenta, num espaço de exposição (instalação, ritual, mediação), três atitudes ou posições estéticas concorrentes: “Absorção”, “Devoração” e “Consumição”.

Em “Absorção”, uma instalação fotográfica, a palavra é absorvida pela penetração de uma substância no seu interior. A utilização da técnica cromatográfica (escrita da cor, escrita com cor) que activa essa penetração leva a que o espectro colorido se vá “alimentando do texto”, como referem os autores. Podemos igualmente ler aqui a transformação de um texto primeiro num texto segundo por acção de um elemento exógeno e ambiental, constituindo assim um acontecimento (*happening*) que pode ser partilhado e mediado por quem participa no processo^[3]. No entanto, sendo a cromatografia uma técnica de separação de misturas e identificação dos seus componentes, arriscamos perguntar se o texto transformado não fazia já parte do primeiro texto, nele inscrito como possibilidade a ser agora revelada por via da separação e da identificação. Até porque, embora a cromatografia seja um processo não digital (o russo Mikhail Semenovitch Tswett inventou a primeira técnica cromatográfica em 1900), ele é, nesta acção palavrofágica, informado pelo conhecimento que Carolina Martins, Diogo Marques e Valter Ramos, autores desta variação, possuem acerca do conjunto abrangente de obras literárias digitais que lidam precisamente

² Note-se o W que precede Reading, tornando-o simultaneamente Writing & Reading, à medida da “escrileitura” proposta por Pedro Barbosa.

³ Estamos relutantes em utilizar o termo *espectador* em sintonia com Kaprow, que, no texto já referido, exigia que no *happening* “[...] audiences should be eliminated entirely” (2001, p. 313).

com o apagamento, a sobreposição e a ilegibilidade^[4]. Infere-se com isto que a divisão entre digital e não digital não é mais binária ou de oposição. Conforme resume Laura Shackelford (2018), a poética emergente é trans-média e híbrida, tendo as tecnologias digitais alcançado o espaço vivido, apresentando-se além da tela.

“Devoração”, por seu lado, designa uma publicação em papel e tinta comestíveis. Para os autores, trata-se de uma “dessacralização do objecto-livro, ora consumível ora comestível”. Devorar é comer muito e avidamente. Significa também destruir e até cobiçar. Considerando que a preposição latina *post*, que encontramos em “pós-digital”, significa “depois de”, “a partir de” e “por trás de”, mas também “próximo de” e “longe de”, pode haver razão para especular: longe do digital? *Cobiçando* o livro?

O pós-digital articula, paralelamente, oportunidades de investigação pela prática, outro dos temas que é dilecto para os autores desta “obra”. Como explicam Andersen, Cox e Papadopoulos (2014), o pós-digital não é apenas uma reflexão crítica acerca da estética digital, mas uma condição e uma consciência, isto é, um estrato especulativo. Condição “messy and paradoxical” (2014, p. 5), como os autores admitem, mas alcançada pela arte e pelos média *depois* das revoluções tecnológicas que a tornaram possível e, por isso, reflexo das metamorfoses que a tecnologia computacional impõe à linguagem. Devoração, ainda, de limites, agitando conceitos tradicionais relativos às fronteiras do conhecimento disciplinar. Estas trocas sinalizam conjunção e sincronia, como Friedrich W. Block enunciou no texto de curadoria da exposição *p0es1s – postdigital* em Kassel, enfatizando “the switch between electronic and physical spaces and the cooperation of human and artificial agents [...]” (Block, 2017, *online*). De facto, devorar o livro permite leituras muito diferentes se a perspectiva for baseada na disjunção e na diacronia: *petiscar* uma das 180 bíblias que em 1455 Gutenberg terá impresso talvez constituísse uma espécie de heresia; mas pedir, hoje em dia, a uma criança, habituada a ler no seu *telemóvel inteligente*, para *provar* um livro físico poderá porventura merecer o elogio por se tratar de um acto de pedagogia.

⁴ Álvaro Seiça é o curador de uma colecção da Electronic Literature Knowledge Base (ELMCIP) dedicada à “Erasure” em literatura electrónica onde se listam algumas dessas obras: <https://elmcip.net/research-collection/erasure>

Por fim, “Consumição”, obra difundida através de uma interface digital, com texto programado para circular em espiral, naquilo que poderia também ser compreendido como um duplo movimento de afastamento e aproximação (ou “próximo de” e “longe de”, como na etimologia de “pós”, já referida), reagindo ao *input* do utilizador para consumição de palavras, num gesto dialéctico que marca o fechamento (e conseqüente reinício) da triangulação proposta.

Respondendo à nossa própria pergunta, talvez *Palavrofagia* não desperte, afinal, apenas a *cobiça* do livro, embora de livros (se) trate. Nem porventura se afaste assim tanto do digital. Com a sua capacidade de indexação, acesso aleatório e *scrolling*, o livro serviu de modelo a um conjunto variado de tecnologias culturais que agora o emulam e simulam, como é o caso do hipertexto electrónico (Bolter, 1991) e das plataformas sociais em geral (Stallybrass, 2012). No entanto, ele apresenta também outras dimensões, como Amaranth Borsuk propõe no seu recente *The Book* (2018): além de interface, o livro é concomitantemente objecto, conteúdo e ideia.

Dois exemplos talvez ajudem a relacionar estes aspectos enunciados por Borsuk com a obra múltipla *Palavrogafia*.

Primeiro, Stéphane Mallarmé, que cobiçou o seu livro total, processual e em permanente mutação, livro por publicar, imaginado e rascunhado, livro nada/livro tudo, próximo de/longe de. Pela escavação que Scherer fez a partir do manuscritos originais, sabemos que Mallarmé escreveu: “un livre ne commence ni ne finit: tout au plus fait-il semblant” (*cit. in* Scherer, 1978, 181A). E, lembra-nos também Scherer, para Mallarmé, “le monde existe pour aboutir à un livre” (xviii).

Segundo, Cai Guo-Qiang: tudo no livro/nada no livro, a partir de/por trás de, como no exemplo oferecido pelo artista chinês:

In China, an entire mountain can be a book, a calligraphic catalogue of historical events. For example, in Quanzhou, there is a mountain whose cliffs are inscribed with maritime stories, such as historical accounts of Zheng He’s travels to the Western ocean. In this way, even nature can be considered a medium for writing books. (Guo-Qiang, 2006, p. 27)

Literatura Pós-digital II: *Xenotext*

Álvaro Seiça (2016) propõe o conceito de transdução para entender transferências entre sistemas e linguagens que pode, neste contexto, ser útil. A transdução, como Seiça descreve, é um processo que implica transferência e conversão, tradução e mediação, conversão e transposição: na física, de um tipo de energia noutra (p. 15); na genética, de material genético (um segmento de ADN) de uma célula para outra (p. 16); na ciência computacional, pelo *machine learning*, através dos algoritmos transdutores (p. 17); além de várias outras utilizações através das disciplinas, da psicologia à microbiologia, da filosofia à bioquímica. Seiça propõe uma “migração [da função transdutora] para o campo da Teoria de Literatura e Teoria de Arte” (2016, p. 17), onde identifica um “fluxo de hibridização dos géneros literários e artísticos, desde a década de 1960” (p. 22), nesse contexto analisando obras de Mark Z. Danielewski, Stuart Moulthrop e André Sier, entre outros.

A função transdutora assiste-nos na leitura de *Xenotext*, de Christian Bök^[5]. Em 2002, altura em que Bök iniciou o seu projecto^[6] de criar uma forma de “poesia viva”, o autor tinha conhecimento (Bök, 2008, p. 228) de propostas anteriores de Pak Wong (no âmbito da cibernética), Eduardo Kac (artista, a quem voltaremos) e Paul Davies (astrónomo e físico teórico). Todos eles especularam acerca da possibilidade de armazenar informação textual em nucleótidos genéticos, examinando a possibilidade de criar mensagens feitas de ADN (Ácido desoxirribonucleico), as quais podemos fixar, como genes, em células, desse modo preservando as mesmas para posterior recuperação e decodificação.

Inspirado pelo famoso trecho que William S. Burroughs escreveu em 1962, “the word is now a virus” (Burroughs, 2011, p. 49), Bök propõe-se explorar

⁵ Nome curioso, o deste autor, no contexto da nossa análise da função do livro na literatura pós-digital, já que “Bök” resulta da redução feita pelo próprio ao nome de nascimento, que é Christian Book.

⁶ Para uma apresentação genérica dos processos envolvidos neste projecto, veja-se o texto de Souppouris (2015), que nos guiou na entrada deste labirinto *infernal*.

some of the sociological implications of biotechnology by manufacturing a ‘xenotext’ – a beautiful, anomalous poem, whose ‘alien words’ might subsist, like a harmless parasite, inside the cell of another life-form. (Bök, 2008, p. 229)

A ideia inicial de Bök para esse “poema anômalo” era que pudesse encaixar no genoma sem comprometer a função do organismo, tendo o autor imaginado que com isso acabaria por reflectir igualmente acerca da relação entre linguagem e genética. O poema ele mesmo actuaria de um modo auto-reflexivo. Remetendo (novamente) para o *livro*, Bök conjectura que “books of the future may no longer take on the form of codices, scrolls, or tablets, but instead they may become integrated into the very life of their readers” (2008, p. 230). Esta ideia de *infectar* a linguagem da genética com vectores poéticos tinha também como objectivo provocar o debate acerca do futuro (e suas relações de proximidade ou afastamento) da ciência e da poética.

Os versos iniciais do poema criado por Bök são os seguintes:

Orpheus:

Any style of life
is prim.
[...]

Eurydice:

The faery is rosy
of glow.
[...]

Bök refere-se a estes versos como sendo Orfeu (ADN) e Eurídice (ARN – Ácido ribonucleico) e este diálogo com a tragédia grega é significativo, enunciando a viagem de Orfeu ao mundo inferior de Hades para recuperar a sua amada Eurídice^[7]. Para os processos de transdução

⁷ Para uma análise aprofundada da relação intertextual entre estes textos, ver a leitura atenta de David Farrier em *Anthropocene Poetics: Deep Time, Sacrifice Zones, and Extinction* (U. of Minnesota Press, 2019).

que aqui interessam^[8], deve reconhecer-se que estes versos são bem mais complexos do que podem aparentar. Elegantes, indubitavelmente, mas repare-se que, além disso, eles apresentam o mesmo número de palavras (6 em cada verso) e de letras (20 no total de cada verso), além de que cada palavra na sequência encadeada tem o mesmo número de letras (3, 5, 2, 4, 2, 4). Contudo, não é apenas o número de letras que tem correspondência, em cima e em baixo: são também as próprias letras que se cruzam. Para podermos ler dessa forma, precisamos de recorrer a uma cifra de substituição monoalfabética^[9]. A partir dessa lente, trata-se de um espelho em que o primeiro verso dialoga com o segundo, correspondendo-se mutuamente, em estrutura e em extensão.

Embora seja reconhecido pelos seus exercícios de escrita poética sob constrangimento, como em *Crystallography* (1994), baseando-se na química dos cristais, ou em *Eunoia* (2009), com poemas compostos por palavras que usam apenas uma das cinco vogais do alfabeto, há que lembrar que cifrar um texto, para mais um texto poético, e ainda um texto poético a duas vozes (Orfeu e Eurídice, codificador e decodificador, como veremos) é uma tarefa complexa. Vale neste contexto observar que Bök aprendeu a programar em Python para desenvolver um programa que o apoiasse a descartar as centenas de possibilidades não poéticas.

Vejamos com alguma atenção os versos e o seu encadeamento. Na simplificação a seguir apresentada pode observar-se que à letra “A” do primeiro verso corresponde a letra “T” no segundo: “Any style of life is prim / The faery is rosy of glow”; à letra “Y” corresponde a letra “E”: “Any style of life is prim / The faery is rosy of glow”. E assim sucessivamente. Repare-se também que no segundo verso essas correspondências são igualmente respeitadas. À letra “A” do segundo verso corresponde a letra “T” no primeiro: “Any style of life is prim / The faery is rosy of glow”; à letra “Y” corresponde a “E”: “Any style of life is prim / The faery is rosy of glow”. E assim sucessivamente. Trata-se, portanto, de um texto

⁸ Em “The Making of a Xenotext”, publicado em 22 de Junho de 2016 na *American Scientist*, Barbara Aulicino e Dianne Timblin elaboram e disponibilizam uma infografia detalhada explicando os processos envolvidos neste projecto que vale a pena consultar: <https://www.americanscientist.org/blog/science-culture/the-making-of-a-xenotext>

⁹ Cifra de substituição na qual cada letra do primeiro verso é substituída por uma outra letra no texto cifrado, neste caso o segundo verso, de forma regular e constante.

entrelaçado, emaranhado, um diálogo entre versos ao nível do ADN/ARN: o verso ADN está cifrado com o verso ARN.

Este exercício formal de depuração e codificação não é mero decoro ou divertimento. É na realidade a etapa inicial de um empreendimento que envolve poesia e genética, sendo que o poema precisa de se “vestir” de forma a poder ser devidamente “interpretado” por uma bactéria. Efectivamente, depois desta escrita de base, o poema pôde ser codificado de acordo com a genética, e a cada par de letras da cifra em cima descrita corresponde um códon^[10] de ADN e um aminoácido. Uma vez codificado o primeiro poema (de que se apresentou apenas o primeiro verso) em Gs, As, Ts e Cs (as “unidades da vida”), ele foi inserido no genoma de uma bactéria que pudesse sobreviver mais tempo do que os humanos. Esta mensagem põe em movimento dois processos: 1) as bactérias brilham em vermelho como sinal de que decifraram o poema, e 2), em resposta, produzem proteínas com o segundo verso do poema. A bactéria lê Orfeu e escreve Eurídice. A resposta ARN de Eurídice pode por sua vez ser decifrada usando a cifra de substituição criada por Bök, chamada pelo autor de xenocódigo.

Em Abril de 2011, Bök escreveu um texto para o sítio *web* da Poetry Foundation intitulado “The Xenotext works!” (Bök, 2011). Tinha recebido confirmação do laboratório da sua Universidade de Calgary de que a sua cifra poética, o gene X-P13, tinha levado a bactéria *E. coli* a fluorescer. O objectivo de Bök passou então a ser o de integrar a cifra numa bactéria mais resistente, como é o caso da *Deinococcus radiodurans*^[11]. No entanto, essa bactéria, até ao momento, destruiu sempre o primeiro poema, não sendo possível, por isso, escrever o segundo.

Esta experiência, mesmo não tendo (ainda) resultado, não é desprovida de significado e de potencialidades. E essa é, igualmente, uma outra relevante dimensão da função transdutora que o pós-digital motiva. É disso

¹⁰ Um códon é um fragmento de três letras (tripleto) que combina cada uma dessas três letras. O ADN é representado por quatro letras: G, A, T e C. Há 21 aminoácidos, que podem combinar entre si para criar qualquer tipo de proteína que existe. Por exemplo, na cifra deste poema: “Any style of life is prim / The faery is rosy of glow”, “N” corresponde a “H” e a um códon (por exemplo, ATG); e “H” por sua vez equivale a “N” e a um aminoácido.

¹¹ Considerada a “Most radiation-resistant lifeform” pelo Guinness Book of World Records: <https://www.guinnessworldrecords.com/world-records/most-radiation-resistant-lifeform>

exemplo o livro *The Xenotext: Book 1* (Bök, 2015), no qual Bök apresenta poesia meticulosamente programada e rigorosamente executada em textos que estabelecem mediações com a genética e a engenharia proteômica. Interessa ainda constatar que de forma a poder realizar esta experiência especulativa, Bök lidou com a ciência complexa implicada no processo, tendo estudado criptografia, ADN, bactérias, produção de proteínas, informática e poética, tendo aplicado todos esses conhecimentos na sua *poiesis*. Aguarda-se agora por *The Xenotext: Book 2*, onde o autor publicará o alfabeto químico para a cifra, a sequência genética para a poesia, os esquemas para a proteína e uma fotografia do micróbio.

Além das perspectivas interdisciplinares assinaladas, esta pesquisa desperta ademais uma inquietante questão (ou especulação) que foi colocada por Paul Davies, o astrobiólogo cujo trabalho Bök conhece: se os humanos podem codificar mensagens no ADN, podemos ter que considerar a possibilidade de extraterrestres mais avançados do que nós já terem tentado estabelecer comunicações interplanetárias codificando mensagens nos nossos genomas terrestres, usando vírus, por exemplo, para agir como pequenos e baratos emissários, transmitindo dados através do vazio.

Literatura Pós-digital III: Genesis

O pós-digital aqui em escrutínio pode ser localizado, de forma precursora, na obra de arte transgênica *Genesis*, de Eduardo Kac (1999). Os múltiplos processos de transdução, transferência ou tradução envolvidos nesta instalação envolvem: 1) “conversão” de uma frase do Livro do Génesis para código Morse; 2) tradução desse código Morse para pares de bases de ADN; 3) introdução do gene numa cultura de bactérias; 4) exposição da bactéria, numa placa de Petri, no O.K. Center for Contemporary Art, em Linz, entre 4 e 19 de Setembro de 1999^[12].

¹² Trinta anos depois, entre Maio e Junho de 2019, a mesma “obra” esteve instalada na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil, no contexto da exposição “Polímatas”.

Durante as duas semanas que durou a exposição¹³, os participantes, em linha ou presentes no espaço, através de uma câmara flexível e um iluminador de microscópio, enviaram raios ultravioleta para a bactéria, isto é, a frase, inserida na bactéria, foi sujeita a mutações biológicas reais e, pela acção dos humanos, as bactérias presentes “transformaram-na”. Após a exposição, Kac percorreu o processo de transferência reverso: de pares de bases de ADN para Morse; de Morse para linguagem humana (aquilo a que Kac chama de “gene de artista”).

A frase em questão, retirada da Bíblia, não é inocente: “Let man have dominion over the fish of the sea and over the fowl of the air and over every living thing that moves upon the earth” (Génesis, 1:26). Como o próprio Kac expõe, esta obra explora as relações entre tecnologia e biologia, sistemas de crença, dialogismo e ética (Kac, 1999, *online*) e, por isso, a frase da Bíblia, remetendo para o local ainda central que o humano ocupa no universo, em conformidade com o antropoceno, surge como texto ideal para ser transformado e, com essa mutação, contribuir para a agitação e consequente modificação da crença do humano acima de tudo e de todos. As transformações operadas na frase durante a exposição de 1999 concentram-se em três pequenos núcleos textuais: a palavra “man” sofre a mutação para “aan” (“Let aan have dominion”), “moves upon” passa a “ioves ua eon” (“over every living thing that ioves ua eon the earth”). Curiosamente, “Man moves upon” (ou “aan ioves ua eon”) aparentam ser, de facto, os predadores desta frase, dominando, com esse movimento, todos os elementos naturais circundantes: “fish”, “sea”, “fowl”, “air”, “every living thing” e “earth”. No entanto, aqui, “man” é recortado para “aan”, isto é, reduzido ao seu papel de igual com a natureza que ocupa.

No que diz respeito à estética pós-digital em que a situamos, esta obra aparece em sintonia com algumas propostas que Sean Cubitt (2000) fez, na mesma passagem para o século XXI, num contexto de saturação digital que fazia prever o domínio de novos *actores* no jogo da Internet (Google em 1998, Facebook em 2004, YouTube em 2005), capturada por Negroponte na já referida sentença “the Digital Revolution is over”. Surpreendentemente, a visão de Cubitt vislumbrava um entendimento da arte digital como prática

¹³ Com música original do compositor Peter Gena é gerada ao vivo a partir de parâmetros derivados de multiplicação bacteriana e algoritmos de mutação.

que não se reduz(ia) ao ecrã, insinuando, ou até prevendo, como aliás Kac, uma passagem ao pós-digital. Nesse sentido, quase que se poderia argumentar que somos pós-digitais há pelo menos duas décadas.

Faz sentido atribuir algumas das características (“Precepts for a digital artwork”) propostas por Cubitt (2000)^[14] a esta obra de Kac, de uma forma livre (ou em modo de paráfrase, destacando em itálico os termos usados por Cubitt): existe simultaneamente in-loco e on-line, processa-se *em rede*, está em rede; a sua *materialidade* resulta da revelação das *mediações* ou transferências entre linguagem natural, código ADN e lógica binária, agora tornadas visíveis; *habita o presente* e ocupa o seu espaço próprio; é *incompleta* e *efémera*, no sentido em que existe em estado de latência e *processo*; é *elegante* (toda a obra de Kac é refinada e sofisticada) e *necessária* (o autor admite um impulso ético); é *comunicativa* (foi recentemente exposta em Belo Horizonte por estudantes de Belas Artes motivados); é *ciborgue* (é um híbrido natural-analógico-digital); é *artesanal* e resulta de um *trabalho* que exige aos agentes nela envolvidos (autor, utilizador) *responsabilidade*.

Curioso que, reflectindo acerca das suas experiências com literatura generativa nos anos 1970 e 80, Pedro Barbosa se tenha referido às estruturas textuais que introduzia no algoritmo do programa como uma espécie de “código genético” dos textos a produzir, resumindo essa experiência usando expressões da biologia que são caras a estas quatro obras em discussão, e à de Kac em particular: “[...] daí que nos sentíssemos mais a efectuar uma espécie de ‘manipulação genética’ do texto do que a produzir textos acabados na sua forma sígnica legível” (Barbosa, 2006, p. 34).

Literatura Pós-digital IV: Culturas degenerativas

Como esclarece Chun (2006), o termo *new media* é negativo. Substantivo plural tratado como sujeito singular (pelo menos em língua inglesa), aparece frequentemente contra os velhos média (“este filme não é *new media*”,

¹⁴ Original: The digital artwork [...] must be networked; must be material; is processual; must mediate; must inhabit the present as a moment of becoming; is obliged to be incomplete; is by nature ephemeral; must be imperfect; What distinguishes [it] is its elegance; must be necessary; is cyborg; must be communicative; Artisananship is integral to the digital; is work; demands responsibility; must be beautiful (Cubitt, 2000).

“este videogame é *new media*”, como exemplifica Chun). Em suma, o termo *new media* “converged rather than multiplied.” (Chun, 2006, p. 1).

Pierre Lévy investigou a possibilidade de “diferentes tecnologias intelectuais gera[re]m estilos de pensamento distintos” (2004, p. 77), observando no seu estudo que diferentes meios de armazenamento codificam os conhecimentos de formas variadas. Nesse sentido, interessa reter que os discursos (o literário incluído) se transformam e adaptam aos vários meios de difusão que vão usando (e o contrário também é verdadeiro). Também o meio digital submete as obras que nele se difundem a um conjunto de constrangimentos singulares. Ao contrário da oralidade e da escrita, o que parece original no meio digital é que o computador, actuando ora como máquina universal (nome emprestado da Máquina de Turing Universal, capaz de simular outra máquina semelhante) ora como meta-meio dinâmico (na escolha de Alan Kay, referindo-se à capacidade de o computador sintetizar todos os meios), objectiva a memória não no humano (como no pólo da oralidade primária estudado por Lévy), não numa superfície planográfica (como na escrita), mas em dispositivos automáticos que, por defeito, são opacos para o utilizador humano. Lévy refere, neste contexto, que com o pólo informático-mediático a memória se separa do corpo dos indivíduos e dos hábitos colectivos. A nossa escrita está cifrada, como vislumbram Bök e Kac. Sitiados por uma retórica de mediações e interacções, a experiência em frente ao ecrã é uma experiência individual, não colectiva; de simulação, não de corporização, como Sherry Turkle demonstrou em *Alone Together* (2011).

Manovich oferece-nos uma pista interessante acerca do momento cultural que vivemos ao escrever: “We have moved from the stage of ‘New Media’ to the stage of ‘More Media’ (2004 -.)” (2009, *online*). O que significa também afirmar: *mais* memória cultural humana digitalizada, numerizada, simulada. Recentemente, comentando na sua conta Twitter a “wrist-based interaction” noticiada pelos Facebook Reality Labs e, ao mesmo tempo, ampliando o *dictum* já citado de Negroponte acerca do fim da revolução dos computadores, Manovich escreve:

The computer revolution failed. We are back to physical interfaces such as Apple pencil and now Facebook wrist visions. In retrospect, typewriter, cinema and library were more avant garde interfaces than computers in 2030. (2021, *online*)

Serve este contexto para introduzir a instalação bio-híbrida *Culturas degenerativas*, de Cesar & Lois (2018–), colectivo formado por Cesar Baio e Lucy HG Solomon. Assumimos, com os autores, que a nossa actual perspectiva do universo é monocultural e centrada no ser humano – especificamente, o humano não indígena, como clarificam. Esta perspectiva, porém, como afirmam Cesar & Lois, está em transformação, e não podemos mais ignorar a inteligência não humana como aquela que encontramos na lógica microbiológica e na percepção das plantas (Solomon & Baio, 2020, p. 18). Este afastamento do humano e a consequente saturação do antropoceno está relacionado com uma certa crise da revolução computacional (“is over...”, “failed...”). E é precisamente neste sentido que o pós-digital se encontra articulado nestas interfaces real-virtual, biológico-computacional, já que no seu projecto, Cesar & Lois desenvolveram um algoritmo baseado em inteligência artificial que pesquisa, encontra e manipula textos literários a partir da mediação entre o papel e organismos vivos. Os textos que resultam dessas interações apresentam ligeiros apagamentos (permita-se-nos a remissão para a referência anterior às técnicas de “Erasure”) que os recontextualizam, sendo posteriormente enviados para uma conta no Twitter. Nas palavras dos autores, trata-se de “[u]m movimento sincronizado entre crescimento orgânico e processamento tecnológico [que] gera os tuítes, que são transmitidos através da conta @HelloFungus.” (Cesar & Lois, 2020, p. 247).

Ao introduzir colónias de microrganismos nas páginas de livros, Cesar & Lois não apenas espoletam um ecossistema híbrido, campo fértil para trocas e agenciamentos entre papel e fungos em que o primeiro sofre pela acção dos segundos. Trata-se igualmente de criar um ambiente coordenado entre um microorganismo (*Physarum polycephalum*), os esporos de fungos endémicos, e um sistema digital, originando uma “poética microbiológica computacional e viva”, conforme referem Cesar & Lois (2020, p. 247).

Há, entretanto, um processo, uma pesquisa e um trabalho que vale a pena assinalar; afinal, Cesar & Lois são investigadores e artistas. Desde logo, a escolha dos textos a deformar segue um critério: o ‘fungo digital’ – usando Natural Language Processing – procura textos na Internet relacionados com o meio ambiente, mas também ao modo como o humano nele interfere. Mais: textos relativos ao espaço geográfico específico onde a instalação ocorre. Esta *deformação* está em sintonia com o gene de artista de Kac,

o qual traduzia as luzes emitidas por interacção *online* nas metamorfoses do texto bíblico que re-situa o humano enquanto agente dominador de toda a natureza. Também aqui a publicação dos *tweets* é controlada por um sistema híbrido bio-digital que monitoriza o crescimento do organismo vivo em tempo real, alterando, com a progressiva mutação do organismo, o texto ele mesmo, e posteriormente traduzindo-a em publicações no Twitter. Não sem curadoria, porém, já que os textos resultantes não são produzidos apenas aleatoriamente, antes resultam de escolhas dos artistas.

À “Absorção”, “Devoração” e “Consumição” dos *wr3ading d1git5* podemos agora adicionar a decomposição, deterioração e transformação destas *Culturas degenerativas*. Reflectindo acerca da “lógica sistémica” que determina os padrões de comportamento dos microorganismos e verificando que em última análise ela tem como objectivo “evitar a morte”, Cesar & Lois perguntam: “os seres humanos não escrevem sua própria história também para evitar a morte?” (2020, p. 249).

Diferentes tecnologias intelectuais geram estilos de pensamento distintos, conjecturava Pierre Lévy. Partindo de Vilém Flusser, também os autores perguntam se a sobreposição de escritas, humana e não humana, activando processos de mediação e hibridização, não acabará por criar as condições para uma nova “consciência conjunta” (p. 251), “um novo tipo de consciência (pós-histórica)” (p. 252).

Conclusão: Contra os Novos Média!

wr3ading d1git5, Christian Bök, Eduardo Kac e Cesar & Lois não usam o termo pós-digital para descrever o trabalho que fazem. Também não se pretende aqui argumentar que estas são ou não são obras pós-digitais. São usadas como espécimes que nos ajudam a reflectir acerca de uma condição emergente. Elas partilham uma preocupação com o nosso presente e o nosso futuro, um pensamento crítico acerca do humano e da sua (re)posição no mundo e no universo. Nesse sentido, como afirmou Florian Cramer, o termo pós-digital “sucks but is useful” (2015, p. 13), e usamos aqui esse conceito como possibilidade ou hipótese que nos permitisse reunir um conjunto de obras que, em sintonia com Andersen, Cox e Papadopoulos, se focam no múltiplo e no diverso, já que o pós-digital “tends to focus

on the experiential rather than the conceptual. It looks for DIY agency outside totalitarian innovation ideology, and for networking off big data capitalism” (2014, p. 5).

Palavrofagia, Xenotext, Genesis e Culturas degenerativas poderiam, a este nível, ser consideradas obras pós-digitais, pois fomentam uma discussão acerca do que resultará destas mediações entre o digital e o físico. Parafraseando Anna Nacher (2018), mediações entre códigos, algoritmos, monitorização, processamento de dados, plataformas e objectos, movimentos no espaço e sequenciamento de ADN. Como esclarece a autora, a literatura electrónica (à qual podemos aproximar a arte digital em geral) passa a implicar o material e está além do multimodal, “weaving the code into and through the tangible, the experiential, the elemental” (Nacher, 2018). Estas obras inscrevem pois as lições da computação numa prática que é materializada, implicando incorporação, absorção e relação, isto é, mediação e hibridização.

Pergunte-se, portanto: será o pós-digital um espaço de resistência à homogeneização e normalização das plataformas (à *platformization*), é dizer, ao “platform imperialism” (Jin, 2015) e à hegemonia simbólica que ele implica? O *Platform Cooperativism* proposto por Scholz tem adoptado o modelo das cooperativas como instrumentos de construção de poder económico para grupos marginalizados (Scholz, 2016, p. 13), seguindo uma proposta de três partes: clonagem – abraçando a tecnologia mas colocando-a a funcionar com um modelo de propriedade diferente; solidariedade – pela criação de cooperativas de plataformas que são propriedade dos seus utilizadores; e reenquadramento – de conceitos como inovação e eficiência (Scholz, 2016, p. 14). Tudo isto parece poder aplicar-se aos esforços criativos das colaborações múltiplas que tornaram possíveis estes trabalhos.

Será o pós-digital um espaço de refúgio, como invocou Donna Haraway na sua proposta de um Chthuluceno? Para a autora, o “[a]nthropocene is about the destruction of places and times of refuge for people and other critters. [...] Right now, the earth is full of refugees, human and not, without refuge” (2015, p. 160). Constatando que a acção humana no antropoceno produziu efeitos planetários devastadores (mudanças climáticas, certamente, mas também mineração excessiva, esgotamento de águas, corrosão de ecossistemas), Haraway explica que nenhuma espécie, por muito

arrogante que finja ser, age sozinha, sendo antes os conjuntos de espécies orgânicas e de actores abióticos que fazem *história* (2015, p. 159).

No livro *Updating to Remain the Same*, Wendy Hui Kyong Chun (2017) identifica uma passagem dos *novos* média aos média *habituais*. Para a autora, os nossos meios de comunicação são mais importantes quando parecem não ter importância alguma – quando passam do inédito ao rotineiro. *The Invisible Computer* é o título de um livro de Donald A. Norman (1999) no qual o autor argumentava que os consumidores não desejam mais complexidade e experimentação, pelo menos no que a computadores diz respeito, preferindo antes uma tecnologia invisível, escondida da vista mas fácil de utilizar. No sentido inverso, Bolter e Gromala (2005) argumentaram, em resposta a Norman, que o computador é ainda um novo meio que está (ou estava, em 2005) a assumir a sua posição ao lado de outros média, como a imprensa e o cinema (que também já foram novos): “Computers don’t feel like toasters; they feel much more like books, photograph albums, or television sets. [...] the computer feels like a medium” (p. 5). Também estas obras pós-digitais, situando-se nas mediações entre público e privado, real e virtual, parecem sinalizar que não é suficiente pensar em termos de invisibilidade e transparência. Pelo menos nas artes e na literatura, o meio (o suporte que motiva transformações no conteúdo) deverá aparecer comprometido (visível, materializado, localizado) com a sua própria explicação e justificação.

Por meio de hábitos, explica Chun, os novos média incorporam-se nas nossas vidas, e somos nós quem se torna a própria máquina. Nas palavras da autora, somos nós quem escreve, comenta, altera, guarda, partilha, descarta e vigia (2017, p. 1). Ora, se os novos média já foram integrados e incorporados, fazendo parte das rotinas da indústria do entretenimento, os novos média já não são novos. O pós-digital impõe-se, assim, contra os novos média que já não são novos, marcando uma transição crítica e reflexiva enquanto se aguarda pelos novos novos média, que tornarão os nossos novos média obsoletos.

Referências

- Andersen, Christian Ulrik; Cox, Geoff & Papadopoulos, Georgios (2014). Editorial – Postdigital Research. *A Peer-Reviewed Journal About... Post-Digital Research*, 3(1), 5. <https://aprja.net//issue/view/8400>
- Barbosa, Pedro (1996). *Teoria do homem sentado*. Porto: Edições Afrontamento.
- (2006). Aspectos quânticos do cibertexto. *Cibertextualidades*, 1, 11-42. <https://hdl.handle.net/10284/863>
- Block, Friedrich W. (2017). p0es1s – postdigital. <https://kunsttempel.net/p0es1s-postdigital-en/>
- Bök, Christian (2008). The Xenotext Experiment. *SCRIPTed*, 5(2), 228-231. <https://web.archive.org/web/20120101053132/http://www.law.ed.ac.uk/ahrc/scripted/vol5-2/editorial.asp>
- (2011). The Xenotext Works!. *Poetry Foundation*. <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2011/04/the-xenotext-works/>
- (2015). *The Xenotext – Book 1*. Toronto: Coach House Books.
- Bolter, Jay David (1991). *Writing Space: The Computer, Hypertext, and the History of Writing*. New Jersey: L. Erlbaum Associates.
- Bolter, Jay David & Gromala, Diane (2005). *Windows and Mirrors. Interaction Design, Digital Art, and the Myth of Transparency*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Borsuk, Amaranth (2018). *The Book*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Bouchardon, Serge (2017). Towards a Tension-Based Definition of Digital Literature. *Journal of Creative Writing Studies*, 2(1), article 6, 1-13. <http://scholarworks.rit.edu/jcws/vol2/iss1/6>
- Burroughs, William S. (2011). *The Ticket That Exploded*. New York: Grove Press.
- Cesar & Lois (2018-). *Culturas Degenerativas*. <http://cesarandlois.org/digitalfungus/>
- (2020). A poética de uma inteligência artificial microbiológica e um organismo inteligente. In Diogo Marques & Ana Gago (ed.), Cesar & Lois (2018-). *Investigação-Experimentação-Criação: em Arte-Ciência-Tecnologia* (243-53). Porto, Publicações Universidade Fernando Pessoa. <http://hdl.handle.net/10284/8875>
- Chun, Wendy Hui Kyong (2006). Did Somebody Say New Media? In Wendy Hui Kyong Chun & Thomas Keenan (ed.), *New Media, Old Media: A History and Theory Reader* (pp. 1-10). New York: Routledge.
- (2017). *Updating to Remain the Same: Habitual New Media*. Cambridge, MA: The MIT Press.

- Cramer, Florian (2015). What is ‘post-digital’? In D. M. Berry & M. Dieter (eds.), *Postdigital aesthetics: Art, computation and design* (pp. 12-26). New York: Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9781137437204_2
- Cubitt, Sean (2000). good vibrations. time as special effect. Keynote address for *Digital Aesthetics: A Symposium on the Cultures of Time and the Everyday*, Innis College, University of Toronto, April 15th 2000. https://digitalsouls.com/2001/Sean_Cubitt_AS.html
- Davies, Paul (2004). Do we have to spell it out?. *New Scientist*. <https://www.newscientist.com/article/mg18324595-300-do-we-have-to-spell-it-out/>
- Guo-Qiang, Cai (2006). Statement. In Wu Hung & Peggy Wang (ed.), *Shu: Reinventing Books in Contemporary Chinese Art* (pp. 26–27). New York: China Institute in America.
- Haraway, Donna (2015). Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin. *Environmental Humanities*, 6, 159-165. <https://doi.org/10.1215/22011919-3615934>
- Hayles, N. Katherine (2002). *Writing Machines*. Cambridge: The MIT Press.
- Jin, Dal Yong (2015). *Digital Platforms, Imperialism and Political Culture*. London: Routledge.
- Kac, Eduardo (1999). *Genesis*. <http://www.ekac.org/geninfo.html>
- Kaprow, Allan (2001). Untitled Guidelines for Happenings. In Randall Packer & Ken Jordan (ed.), *Multimedia: From Wagner to Virtual Reality* (pp. 308-314). New York: W. W. Norton & Company.
- Manovich, Lev (2003). New Media from Borges to HTML. In Noah Wardrip-Fruin & Nick Montfort (eds.), *The New Media Reader* (pp. 13-25). Cambridge: The MIT Press.
- (2009). Cultural Analytics: Visualizing Cultural Patterns in the Era of “More Media”. <http://manovich.net/index.php/projects/cultural-analytics-visualizing-cultural-patterns>
- (2021). The computer revolution failed. Twitter. 23 Março 2021. <https://twitter.com/manovich/status/1374169586480857090>
- Nacher, Anna (2018). In Praise of the (Post) Digital. *Electronic Book Review*. <https://electronicbookreview.com/essay/in-praise-of-the-post-digital/>
- Negroponte, Nicholas (1998). Beyond Digital. *Wired*, 6.12, 12.01.1998. <https://www.wired.com/1998/12/negroponte-55/>
- Norman, Donald A. (1999). *The Invisible Computer. Why Good Products Can Fail, the Personal Computer Is So Complex, and Information Appliances Are the Solution*. Cambridge, MA: The MIT Press.

- Scherer, Jacques (1978). *Le «Livre» de Mallarmé. Premières recherches sur les documents inédits*. Paris: Gallimard.
- Scholz, Trebor (2016). *Platform Cooperativism. Challenging the Corporate Sharing Economy*. New York, Rosa Luxemburg Stiftung. https://rosalux.nyc/wp-content/uploads/2020/11/RLS-NYC_platformcoop.pdf
- Seiça, Álvaro (2016). *Transdução. Processos de transferência na literatura electrónica e arte digital*. V. Nova de Famalicão: Húmus.
- Shackelford, Laura (2018). Postmodern, Posthuman, Post-Digital. In Joe Tabbi (ed.), *The Bloomsbury Handbook of Electronic Literature* (pp. 335-360). London/New York, Bloomsbury Academic.
- Solomon, Lucy HG & Baio, Cesar (2020). Thinking Within and Across. *Journal of Science and Technology of the Arts*, 12(1), 18-26. <https://doi.org/10.34632/jsta.2020.8201>
- Souppouris, Aaron (2015). The prose at the end of the universe. Programming 'indestructible' bacteria to write poetry. <https://www.engadget.com/2015-12-30-christian-bok-the-xenotext-bacteria-poetry.html>
- Stallybrass, Peter (2012). Chapter 2: Books and Scrolls: Navigating the Bible. In Jennifer Andersen & Elizabeth Sauer (ed.), *Books and Readers in Early Modern England* (pp. 42-79). Philadelphia: University of Pennsylvania Press. <https://doi.org/10.9783/9780812204711.42>
- Turkle, Sherry (2011). *Alone Together: Why We Expect More from Technology and Less from Each Other*. London/New York, Basic Books.
- wr3ading d1git5 (2017). *Palavrofagia: Variações*. <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/digitais/wreading-digits-palavrofagia-variacoes/>

Rematerializações da escrita

Rui Nunes: do literário ao fotográfico ao performativo

*Eunice Ribeiro**

Não são raros os casos em que a literatura combate a sua própria natureza verbal e discursiva para se aproximar de uma não-fala, acolhendo poéticas do silêncio e da elipse ou afirmando-se, aparentemente contra a temporalidade dos seus signos, como uma escrita-visão e/ou uma escrita-gesto. Neste último caso poderemos situar o trabalho literário de Rui Nunes (Lisboa, 1947), cujo fazer verbal – fragmentário, desnarrativizado, ‘físico’ –, além de refletir uma clara consciência política da língua e dos seus usos, tem provocado alguns impasses genológicos, agravados pela solicitação transfiguradora e expansiva que ele mesma parece conter, rumo ao transmedial e ao transmaterial. O recente e inovador projeto *Rastro, Margem, Clarão, promovido pela* Associação Terceira Pessoa (Castelo Branco), que aqui comentaremos, propõe-se responder a essa solicitação da escrita nunesiana, o que significa assumir, à partida, a hipótese de um alargamento do campo de referência da palavra ‘literatura’ a práticas essencialmente intermediais e performativas. Do ponto de vista da receção, a hipótese permite-nos, por outro lado, equacionar a possibilidade de ‘ler’ Rui Nunes nem só através de palavras.

Rui Nunes: ver mal, escrever contra

Na agressão aos mecanismos convencionais da língua, que a escrita literária de Rui Nunes vem exercitando desde os primeiros livros publicados pelo autor, reencontramos um sintoma evidente dessas modernas filosofias do

* Universidade do Minho, Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas, Centro de Estudos Humanísticos, Braga, Portugal.

conflito às quais a literatura contemporânea tem continuado a responder pela resistência a modelos de exatidão e de eficácia e pelo assumir da perda como alternativa única de comunicação profunda: “Quanto mais utilizamos uma linguagem que coloca o mundo à nossa disposição”, comentou Silvina Rodrigues Lopes a propósito da poética romanesca de Agustina Bessa Luís (e outro tanto poderia ser dito sobre muitos filhos e filhas desenvoltos da nossa experiência moderna), “tanto mais insignificância se gera à nossa volta” (Lopes, 1992, p. 52). Em Nunes, esta atitude de resistência a modelos de fluência e correção das línguas e das gramáticas surge recorrentemente metaficcionalizada, ao jeito de um motivo condutor transversal à sua produção literária, que teoriza aquilo mesmo que experimenta literariamente:

[...] quanto mais exacta for a descrição menos real te parecerá o mundo [...] (Nunes, 1993, p. 39)

— as pessoas falam continuamente, e essa fala sem interrupção horroriza-me, a fluência que é a certeza das suas vidas, e do mundo, e de deus, eis-me sem lhes poder responder, porque só tenho a imprecisão, o tenteio, o tacteio, faltam-me palavras, as frases param a meio, preciso de respirar [...] (Nunes, 2003, pp. 36-37)

Escrever não ilumina: escurece.

Cria uma sombra que procura o seu duplo. O corpo. Um corpo que não há.

:

Toda a escrita é uma palavra destruída. (Nunes, 2014, p. 90)

Enquanto crítica da História e reação às narrativas hegemónicas, a hipótese do literário constitui-se, neste sentido, como um fazer negativo que trabalha intervalos, invidências, ‘zonas de indeterminação’ (Rancière, 2010) onde o sensível se desdobra em pensamento ou em *pensatividade*, i. e., nas palavras de Rancière, numa “imagem que contém pensamento não pensado” (*id.*, p. 157). No caso de Rui Nunes, um autor que assume o olhar como via privilegiada de acesso ao mundo, a sua poética da perda encontra uma determinação orgânica suplementar que, de um só golpe, a naturaliza e a sobrelegitima: Rui Nunes vê mal, sempre

viu mal^[1]. Está, portanto, naturalmente apto para escrever o mundo da perspectiva do *cego* (modelo de todo o desenhador, se seguirmos a teoria derridiana das ruínas [cf. Derrida, 2010]) ou do *monstro*, se por monstro entendermos o corpo não codificado, ele próprio um “signo delirante, parasitário de todos os signos da linguagem” (Gil, 1980, p. 39). “As palavras morreram com os olhos” (Nunes, 2016, p. 29), escreve o autor, como quem atribui a uma falência ótica e aos hiatos da percepção a qualidade da escrita que pratica: uma escrita de escombros e a partir de escombros, vislumbres, sobras, comprometendo quer a sua aptidão figurativa face ao mundo, quer a sua dimensão figural de marca ou inscrição, dissolvida antes em constelações e manchas de reduzida coesividade e legibilidade difícil. O regime de escrita nunesiana seria assim, adotando as formulações de José Gil, o de uma *infralíngua* defeituosa ou monstruosa que procura significar “sem a ajuda de (e contra) a cultura” (Gil, 1980, p. 40) a partir de um olhar míope ou cético que desfigura, amplia, não capta senão pormenores, como um carrasco que destrói as *grandes harmonias*:

vislumbro minha mãe,
através de um olhar míope, minha mãe que não vê claramente o seu corpo
e por isso o desrealiza, sempre a névoa onde está mergulhada, bem pode o
marido dizer-lhe: a menina movimentava-se como uma sonâmbula, por que
não usa óculos? (Nunes, 1993, p. 27)

[...] ampliar a aparência até à imperfeição, destruir com a lupa as grandes
harmonias, é assim o olho de Deus, esse grande olho céptico, ou o Inferno, *eu,*
narrador, perante limites tão curtos de todas estas fotografias, só posso ampliá-las
até as desfigurar: terra informe: isso sei fazer, afinal os caminhos do mundo são
profundos, verticais, (Nunes, 1993, p. 156)

Amplia: e o desumano aparecerá.
E depois corta, recorta, separa,
com o método de quem investiga

¹ Em entrevista a Diogo Vaz Pinto, para o *Jornal i*, Rui Nunes (2013) faz derivar explicitamente a sua escrita de um ato perceptivo: “[...] eu vejo muito mal e sempre vi mal, e no entanto olhar é para mim a coisa mais fascinante, porque o mundo só pelos olhos é que me entra. A minha escrita nasce de uma percepção”.

um fiapo de pele, o núcleo de uma célula, o fragmento de uma veia.

Amplia: e torna-te um carrasco:

os teus olhos só vêem pormenores: um mundo

que esconde os seus nomes. Que esconde

todos os nomes. Que esconde. (Nunes, 2011, p. 26)

Em suma, uma escrita-visão que esconde e não faz ver. Que extingue a visibilidade para acolher uma grafia das sombras ou uma *skiagraphia* (como se diz, regra geral, da fotografia, um *medium* de convocação frequente em Rui Nunes), confundindo e/ou multiplicando a origem das vozes e das narrações e onde o próprio relevo gráfico e tipográfico das páginas – marcadas com itálicos, negritos, pontuação anómala, alternâncias branco/negro do papel, intercalação de imagens –, adicionado a uma gestão inesperada dos espaços vazios parodiam as articulações e a géstica socializada dos signos. A poética da escrita nunesiana faz do suporte de inscrição um teatro de ‘humilhação’ das formas e das figuras ritualizadas – “gosto de levar algumas palavras à humilhação” (Nunes, 2020, p. 29), escreve-se, a negrito e ao centro de uma página em branco, em *O Anjo Camponês*, um dos seus mais recentes livros –, ao mesmo tempo que transforma esse suporte numa grande arena de ensaio, de experimentação e de performatividade outra dos sinais – de *vida* outra *das formas*, diríamos, recordando o clássico ensaio de Henri Focillon. Alguma dessa performatividade não parece muito distante, diga-se, dos jogos verbi-voco-visuais e das lógicas paronímicas e permutativas do nosso Experimentalismo histórico:

Cada palavra que escrevo. Contra. O meu íntimo medo.

Cada palavra que escrevo contra: o meu íntimo medo.

Cada palavra que escrevo contra o meu íntimo. Medo?

Essa mola, entre os lábios, dá-lhe a fúria.

O furor. Um tição. Um tacão. Um nó corredio. (Nunes, 2020, p. 36)

Entre o medo e a fúria, a máquina de contra-escrita de Rui Nunes desarticula, desfigura, corta. Insiste no erro, o que quer dizer opor-se dinamicamente à instituição e respetivos interditos (orto)gráficos, linguísticos ou temáticos (o calão, o abjeto, o escatológico têm presença recorrente nos livros do autor), autossinalizando-se como gesto radicalmente transgressor,

como uma literal “*arte povera*”, nas palavras de Eduardo Prado Coelho (Coelho, 2003, p. 78), humilde de grandes lances e de grandes desenlaces para se instaurar, ao invés, como “prolongada exposição a uma falta” (Nunes, 1999, p. 26). O ‘hermetismo’ normalmente apontado à escrita de Nunes torna-se, aliás, o mais imediato sintoma desse seu coeficiente de transgressividade e, ao mesmo tempo, outra formulação possível do medo do leitor e da leitura.

A escrita. Uma Ítaca sem coordenadas, aproximação subtil e sempre repetível da morte: escapar à chegada do Ulisses, ao pé que pisa a areia, esse enorme prego a que se virá a chamar reconhecimento. (Nunes, 2018, p. 51)

É nessa e através dessa atuação deliberada contra o ‘discurso’ e contra a ‘obra’ promotora de descontinuidades e desintegrações da palavra e da letra que a *literatura de Rui Nunes se afirma não-literária*, solicitando outro tipo de meios e de modos de concretização, afastados da verbalidade e mais próximos ora da imagem (a imagem fotográfica, muito especialmente), ora de certas poéticas performativas. Digamos que essa “vocalização cambial” que Vasco Graça Moura (2009, p. 85) assinalava para a criação artística, esse talento dos objetos da arte para encontrarem as suas moedas de troca, as suas pontes, os seus parentescos – noutros termos: de combaterem a sua especificidade medial –, toma, em Rui Nunes, uma particular força injuntiva, engendrada de dentro da sua própria verbalidade desintegrada e desintegradora.

O pensamento de Vilém Flusser acerca do antagonismo entre escrita e imagem poderá ajudar-nos a abordar, ainda que pelo avesso, a poética criativa nunesiana. Entendendo os textos (da história) como substituições de imagens (do mundo real), o teórico checo legitima aproximações hermenêuticas concentradas em “descobrir as imagens que o texto significa” (Flusser *apud* Casas, 2017, p. 28) e aniquila enquanto escrita potencialmente iconoclasta, e processo de significação que se produz contra a imagem, reduzindo-a à linearidade de um pensamento conceptual. Ora, a literatura não-literária praticada por Rui Nunes parece-nos ultrapassar tal estado de iconoclastia, particularmente convocado pela filosofia flusseriana, na medida exata em que manifesta internamente um comportamento da ordem do fotográfico e do performativo, ou, dito de outro modo, em que se pratica como o seu

contrário, reformulando-se como *antitexto* que “já não se limita funcionalmente a ir contra a imagem” (Casas, 2017, p. 28), mas, ao invés, solicita-a.

É essa subversão ou perversão do *medium* literário operada na/pela escrita nunesiana no sentido da sua expansibilidade (recuperando aqui a ideia de ‘campo expandido’ tal como foi desenvolvida por Rosalind Krauss) que autoriza a reencenação dos seus processos, do seu *clima*, e dos seus efeitos pelas materialidades próprias da fotografia e da *performance* (lembramos aliás que, para Flusser, a pragmática da fotografia implica necessariamente o *gesto*). Trata-se assim de abordar as materialidades da literatura além da letra escrita, mas a partir do que ela própria contém e retém de ‘grafias’ outras, incisivas, de ordem visual e corporal que atuam em jeito de extensões ou expansões antitextuais do que já é um antitexto, no sentido atrás mencionado.

Rastro, Margem, Clarão: expandindo o (anti)texto

Tal foi o objetivo do recente e inovador projeto *Rastro, Margem, Clarão* levado a cabo pela Associação Terceira Pessoa^[2], de Castelo Branco, ao longo do ano de 2020, com o apoio, entre vários organismos, da Direção Geral das Artes. Deste projeto poderemos começar por dizer que se apresenta como triplamente *excêntrico*: excêntrico em termos de política geocultural, por se ter desenvolvido regionalmente e na periferia dos grandes centros culturais; excêntrico por partir de um objeto já de si descentrado, como é a produção literária de Rui Nunes; excêntrico por propor uma conceção alargada e contra-etimológica de ‘literatura’, não alheia a um certo formato epistemológico da pós-modernidade que, a partir de noções de convergência (Jenkins), de liquidez (Bauman), de inespecificidade e de dinâmica relacional das formas propõe modelos cognitivos mais integrativos ou mais híbridos e rizomáticos.

Criando rematerializações ou transmaterializações do literário não necessariamente dependentes de uma noção de relato ou de narrativa – noção que a própria literatura de Rui Nunes dificilmente admite, como vimos –, o projeto propõe-nos outros modos de recriar e de aceder ao

² Cf. página oficial da Associação Terceira Pessoa: <https://terceirapessoa.pt/>

universo de escrita do autor através de uma experiência entre suportes. Ao tomar globalmente a produção literária de Nunes, sem intenções de produzir versões em diferentes média de cada um dos seus livros nem de aderir a princípios de *storytelling*, mas desenvolvendo-se em várias etapas sob uma lógica de ciclo criativo, *Rastro*, *Margem*, *Clarão* concretizou-se num conjunto de resultados e de ações artísticos diferenciados, envolvendo a fotografia, a *performance*, a instalação e o ensaio, e integrando profissionais e praticantes de cada uma destas modalidades criativas. Resultaram deste ciclo: três *performances* encenadas por três duplas de artistas (Miguel Moreira e Maria Fonseca; Nuno Leão e Ana Gil; Óscar Silva e Filipa Matta) e apresentadas em vários teatros e espaços culturais de norte a sul do país; três ensaios fotográficos (por Valter Vinagre, Susana Paiva e Rui Dias Monteiro), que deram origem a uma exposição coletiva (na Casa Amarela, Castelo Branco), e três ensaios críticos (por Diogo Martins, Vítor Ferreira e Eunice Ribeiro), concebidos a partir das séries fotográficas de cada fotógrafo em diálogo ‘cambial’ com a escrita de Rui Nunes, e por sua vez resultando na publicação de um conjunto de três pequenos livros – de volta, portanto, à página e à letra, adicionadas as expectáveis *diferrâncias* acumuladas no percurso.

Além de uma deliberada intenção pluridisciplinar assumida pelo projeto, importa destacar, como segundo ponto de partida, a vontade de desafiar metacriativamente “objetos que resistem a qualquer tentativa de categorização imediata”, nas palavras de Nuno Leão, um dos responsáveis pela Associação Terceira Pessoa (cf. RTP Notícias, 3 de janeiro, 2020^[3]). Na origem da proposta está, em suma, o *problema* que a escrita de Rui Nunes institui e constitui. Deste ponto de vista, poderíamos talvez pensar o conjunto de produtos que daí emergem, sem excluir a própria escrita do autor, como uma espécie de subterfúgios semiósicos de um certo inominável, o que não deixaria de constituir ainda, na contemporaneidade do autor e na dos seus recriadores, como dissemos, um prolongamento mais ou menos epilodal desse sentido trágico do tempo e da existência fundado na Modernidade. De qualquer modo, a convocação dos mecanismos próprios do fotográfico e do performático, como rematerializações possíveis da escrita verbal nunesiana, poderá constituir um princípio de aproximação a esse problema.

³ Notícia disponível em https://www.rtp.pt/noticias/cultura/programacao-cultural-da-terceira-pessoa-em-castelo-branco-apoiada-por-dgartes-e-gulbenkian_n1195674

Fotografia

Se nos situarmos face a uma contemporaneidade filosófica e estética que tem sistematicamente equacionado conceitos de cegueira (Derrida, 2010), de invisualidade (Vidal, 2015), de visão intervalar ou de aparição (Didi-Huberman, 2015) poderemos afirmar, com reforçada convicção, que ver mal é inerente ao próprio ato de visão. É neste sentido, e pensando em particular o caso da Fotografia, que Pedro Miguel Frade entende a visão como “um trabalho de *monstro*, trabalho de quem corre atrás do que se retira no acto mesmo em que se lhe mostra” (Frade, 1992, p. 104). É certo que a visão maquínica trazida pela invenção da câmara fotográfica tinha-nos já oferecido argumentos técnicos com que pensarmos o conjunto de ausências que a funda. Ao invés do que nos sugeriram certos lugares-comuns sobre a voracidade do fotográfico e o seu excesso de retenção do mundo, transformando as imagens fotográficas numa espécie de “[p]equenos cárceres visíveis” (Frade, 1992, p. 106), a própria produção mecânica da fotografia supõe uma articulação entre a luz e a obscuridade, indispensável ao recorte das representações: obscurecer o objeto, por via de uma operação subtrativa desse ‘mais de luz’ que o dá a ver, é necessário para o isolar daquilo que o rodeia e o destacar enquanto *quadro* (cf. *id.*, p. 94). Nesse isolamento e nesse destaque reside a violência intrínseca à própria ontologia do fotográfico, uma violência que a máquina de escrita defeituosa ou monstruosa de Rui Nunes de certo modo parece emular na sua qualidade disruptiva de (re)corte do real: “a violência incompleta atravessa uma fotografia, qualquer fotografia” (Nunes, 2014).

Como se a natureza da literatura nunesiana fosse ela mesma fotográfica: não apenas pela assídua interpelação que realiza da Fotografia em termos de referência ou mesmo de incorporação intermedial (com destaque para o trabalho fotográfico de Paulo Nozolino que comparece em vários livros de Nunes), mas sobretudo em razão do carácter fragmentário que distingue o seu comportamento enunciativo: “os meus olhos são uma espécie de cutelo que corta a esmo, não os posso parar”, declara uma personagem de *A boca na cinza* (Nunes, 2003, p. 108). A escrita-visão de Rui Nunes assenta, por conseguinte, num gesto (literariamente) deficiente e ineficiente de (re)corte e montagem que põe em risco, minando-a com persistentes intervalos e buracos, a construção do muro-Livro, do

muro-Obra: “E no ecrã, no papel, tudo cheio de buracos, mas próximos uns dos outros, sacos de areia, uns sobre os outros, o muro que impede a água de inundar” (Nunes, 2014, p. 98). A água ou a luz: de facto, nos abundantes intervalos metaliterários que encontramos na escrita de Nunes poderemos rever, sem especial salto metafórico, uma descrição técnica do próprio processo fotográfico:

[...] agarra por isso numa pedra, atira-a, ela há-de chegar a qualquer sítio, e fazer dele o lugar onde caiu uma pedra [...] não se ajustam estas pedras, não erguerão um muro, senão um monte de pedras, uma vergonha para quem procura uma casa bem-feita, um livro redentor, uma paisagem, a inteligência de uma citação ou de um reconhecimento, um monte de pedras ninguém o reconhece [...] um monte de pedras tem a sombra por dentro, é sombrio, um monte de sombras, sem um interstício que separe uma sombra da outra, que permita à luz respirar e crescer, é que a luz, quando respira, inunda, torna quem atira pedras num alvo, num recorte, todas as vezes que parares de atirar pedras a luz insinua-se, isto é, seduz e separa, a luz é a pobreza de que atira pedras [...] (Nunes, 2014, p. 105)

Os três fotografos que rematerializaram a poética fotográfica e antitextual nunesiana acrescentam à ‘pedra’, que é já a própria fotografia enquanto lugar sombrio ‘por dentro’, a tematização de um sentido comum de privação e de ausência.

Rui Dias Monteiro, ele próprio poeta e desenhador, além de fotógrafo, elabora um conjunto de *acidentes paisagísticos*, despovoados de presença humana, que se apresentam como um roteiro, sem nenhuma meta, de lugares ilocalizáveis, cruzando os espaços ficcionais de Rui Nunes com a pegada autobiográfica do fotógrafo: “eu continuarei a viagem para nenhuma meta, uma viagem que esqueça a própria meta, a casa sempre inacabada” (Nunes, 1993, p. 54).

Ao combinar imagens, a cores, de paisagens naturais e citadinas, e de interiores domésticos degradados, insistindo nas ampliações e numa visão de perto (míope?) que desrealiza o real até à quase abstração, Rui Dias Monteiro faz do exercício de ver uma forma da dúvida e uma questionação da própria ideia de lugar enquanto espaço habitável. Presente-se o desastre (incluindo o desastre pandémico) nesta sucessão de imagens em

que a humanidade se reduz a uma inferência (um bolo trincado ou uma lata abandonados no chão, uma cama aberta, um carrinho de compras carregado de material desinfetante, um automóvel acidentado), e as sombras alastram e devoram espaços de passagem (escadas, passeios, portas, janelas), enquanto a própria imagem se apaga, se inacaba e, – como as coisas, no verso de W. H. Auden^[4] – perde a fórmula da sua certeza: “olho e sei que as coisas são as coisas irregulares, pobres e inacabadas, olho a relva, as árvores, as montanhas e os rios, e o que vejo é uma espécie monstruosa de acaso” (Nunes, 1993, p. 99).

Valter Vinagre e Susana Paiva produzem, de diferentes modos e com diferentes métodos, cartografias análogas de acasos e de incertos.

A preto e branco, dramáticas e quase barrocas nos seus contrastes violentos de claro-escuro, as trinta e sete imagens que compõem a série *BOCA* – nome de repetida entrada nos livros de Rui Nunes e que Valter Vinagre escolheu como título para o seu projeto –, apresentam-se à maneira de um noturno fotográfico, inquietante pela sua falta de condescendência elegíaca. Absorvendo a mesma obscuridade da escrita de Nunes (onde abundam os nevoeiros, as névoas, o fumo, as nódoas), são imagens menos liricamente melancólicas do que paisagens convulsas (cf. Nunes, 2003, p. 117), rastros de uma *wasteland* sem história e quase sem atores. Alguns animais, traços de uma vegetação hostil e alguma humanidade, anónima e sem brilho, respiram ainda nestas arcádias precárias, naturais ou (sub)urbanas, levemente sórdidas, onde os corpos nunca se deixam retratar por inteiro. Em algumas fotografias, a morte, com os seus símbolos inequívocos, parece sinalizar-nos o desenlace trágico de todos os projetos humanistas, assim como a total devoração do representativo, no palco fotográfico. Em lugar de uma éctrase invertida que tentasse *ver o dizer*, traduzir o literário no fotográfico, Vinagre produz *situações* que implicam o recetor numa análoga experiência de perda. Enquanto cortes visuais operados sobre uma realidade já de si percebida como descontínua e absurda, as imagens de *BOCA* são até certo ponto reordenáveis, suspendendo as

⁴ “Wandering through cold streets tangled like old string, / Coming on fountains rigid in the frost, / Its formula escapes you; it has lost / The certainty that constitutes a thing.” O poema de Auden que aqui cito parcialmente, “Brussels in Winter”, escrito em 1938, é justamente convocado por Vítor Ferreira no ensaio que produziu em torno da poética fotográfica de Rui Dias Monteiro, no âmbito do projeto *Rastro, Margem, Clarão*.

habituais conexões da narração e do sentido para trabalharem contra a linguagem, nos intervalos do não-mostrado e do não-dito. Ainda assim, ao mesmo tempo que aponta o lugar (auto)fágico, *BOCA* sinaliza também um ‘princípio de animação’ (cf. Didi-Huberman, 2007, p. 32) que incorpora e devolve, que ingere e revela: um lugar (ou um limiar) de devoração e de falta, mas também, como antes sugerí (Vinagre & Ribeiro, 2020), de fecundidade e de potencial reencenação do mundo, anunciando a própria imagem enquanto superfície de metamorfose e de indagação.

A agressão ao próprio suporte é, por sua vez, a estratégia utilizada por Susana Paiva para interrogar o visível a partir do fotográfico. Utilizando polaroides encomendadas e com defeito, e trabalhando plasticamente essas películas já de si ‘impuras’ através de incisões a *x-ato*, pressões dos dedos, jatos de água – operações mecânicas deliberadas que atuam como camadas adicionais de corrosão e desgaste –, a fotógrafa usa o erro como instrumento poético ou alegórico. As suas *fautographies*, recordando Clément Cherox (2003) e a sua *petite histoire de l’erreur*, são “matéria fracassada” elevada, em jeito benjaminiano, ao “estado de alegoria”, como bem observou Diogo Martins (2020, p. 36). Que é o estado do enigma e do fantasma. A interrogação das aparências reside nestas imagens hápticas, táteis, percorridas por sulcos, estrias, fraturas, pequenas erupções da matéria ou turbulências da luz: imagens residuais, escoadas de uma *gramática morta* (cf. Nunes, 2021) que deixa de assegurar a narrativa totalitária do real. Como em Rui Nunes, trata-se novamente de uma ação tomada contra a própria linguagem (fotográfica ou literária) que a afasta da sua relação metonímica ou indicial com o mundo, ainda que, paradoxalmente, possa resultar de um trabalho de proximidade radical à matéria do mundo (e à da palavra), de uma atenção repetida e obsessiva ao pormenor:

O movimento da minha *cabeça* a aproximar-se, já não faz aparecer um mundo escondido, mas círculos, pulsações, turbulências (Nunes, 2012, p. 19)

não te vejo. E aproximo de ti os olhos. Quando te começo a ver, não é a ti que vejo, mas a uma paisagem cancerosa que me dizes ser tua: uma madeixa de cabelo, um azul circular, uma ferida. Múltiplos fragmentos, com uma voz pelos seus meandros. (Nunes, 1995, p. 30)

Essa *fisicalidade* tão característica da escrita nunesiana, pulsando nas páginas em movimentos e pausas desiguais, em respirações arrítmicas mais próximas ora da prosa, ora do verso, dotam-na, por sua vez, de uma qualidade performativa que no projeto *Rastro, Margem, Clarão* se quis ainda rematerializar pelo *medium* da *performance*, num triplo desdobramento criativo.

A performance

Cabe recordar que a designação e a prática artística da *performance*, especialmente em voga a partir de finais dos anos 70 do século XX, reportando-se mais ou menos difusamente e sem delimitações genológicas rígidas a experiências de criação ‘ao vivo’, supunham ainda assim um leque de características comuns que Isabel Carlos resume às seguintes: “a exposição de um corpo; um sentido atópico – ou seja, podendo desenrolar-se em qualquer lugar; a efemeridade; a fuga à narratividade; e a identificação entre corpo da obra e corpo do autor. Aprofundando um pouco mais, este último aspeto – e só este último – há que referir que na *performance*, o corpo é ele próprio o autor, a obra e o conteúdo”. Para concluir, mais adiante: “A *performance* assume assim no campo das artes plásticas o lugar próximo do que na teoria literária se definiu como crítica pós-estruturalista na qual a noção de texto como processo e não como produto (Julia Kristeva) é claramente paradigmática, estabelecendo a ponte entre os dois registos (o literário e o plástico)” (Carlos, 1995, p. 642).

No âmbito do projeto *Rastro, Margem, Clarão*, essa processualidade e plasticidade fundamentais da prática performativa, que a oficina verbal de Rui Nunes incorpora desde o início, como sustentámos, concretizam-se em soluções várias, ora mais, ora menos afastadas de uma lógica teatral convencional.

Em *Um lugar sem coordenadas*, os corpos nus dos *performers* (Maria Fonseca e Miguel Moreira) procuram-se a si próprios e ao outro, experimentando sintaxes de encontro e reconhecimento num cenário irreferenciável onde a água parece dotar-se de valores simbólicos contrários de génese e/ou de afogamento. Os movimentos convulsos dos corpos, que recordam as coreografias experimentais de Merce Cunningham, ritmados

pela música das *Sixteen Dances* de Cage e por uma métrica alternada de acentos fortes e fracos, produzem imagens tão brutais quão resistentes à interpretação. Se vários apontamentos cenográficos parecem apontar para uma vontade de autoconhecimento (a chapa espelhada, a grande tela transparente onde se traça um desenho/retrato, a cabeça degolada pousada no chão como ruína figural), ambas as personagens dos *performers* assumem, por outro lado, um abandono irrecuperável nos gestos sacrificiais ou quase crísticos com que confrontam o espaço-tempo performativo (um tempo simultaneamente primitivo e quotidiano) e nele guerreiam um sentido para os seus corpos (im)próprios, noutras palavras (as de José Gil), ensaiam novas representações da infralíngua.

Já a *performance Querer morrer-se confortavelmente na dor* recorre a uma colagem de textos de Rui Nunes, rematerializados no formato de peça de teatro: um par de atores (Filipa Matta e Óscar Silva), num ambiente doméstico confinado e estereotipadamente popular ou pequeno-burguês, trava um diálogo surdo de desencontro e incomunicabilidade; alusões a sangue, navalhas, suicídios às quais se misturam referências mais ou menos escatológicas a cheiros de suor ou à ‘comida dos pobres’ que se pega à roupa, recontam a história viciada de uma humanidade sem beleza e sem teleologia, em que “se sobrevive na desarmonia” (Nunes, 1999, p. 174) e se existe, tal como nas ficções sem enredo do escritor, “na periferia da justificação” (Nunes, 1993, p. 93):

Para quê fingir? odeio a casa, os chinelos, o conforto de te ver engordar de ano para ano, a cárie, o cheiro que te vem da boca, a máscara de base ou de argila ou de creme Johnson que todas as noites pões para todas as manhãs ressuscitares. (Nunes, 1986, p. 24)

Dispensando quase completamente a verbalidade (apenas convocada em alguns gestos performáticos de escrita) e enfatizando o corpo *in actu*, Luz Negra, de Ana Gil e Nuno Leão, convida a uma imersão no espaço cénico e a um confronto com o vazio. Trata-se, neste caso, de ensaiar modos de coexistência entre sujeitos à margem da palavra, antes fundados em contágios corporais e movimentos irrepetíveis em que “nem tudo no corpo é da ordem da evidência ou da exposição” (Louppe, 2012, p. 83), conforme o oximoro do título já subentende. Também aqui, a ideia de

corpo enquanto fatalidade, resultante da obediência a gramáticas e sintaxes socializadas, dá lugar à procura de um corpo em devir, a um trabalho empenhado no advento de *momentos corporais* (Hubert Godard) não dados previamente, mas construídos a cada instante. O que reativa conceitos de indeterminação (*indeterminancy*) e imprevisibilidade (*unpredictable*), caros à dança contemporânea, e não menos produtivos, creio, para pensarmos a contra-escrita de Rui Nunes.

O ensaio (seguido de considerações finais):

Finalmente, os três livros de ensaios produzidos^[5], partindo de uma ‘dupla exposição’ às palavras-visão de Rui Nunes e às imagens dos fotógrafos, poderiam entender-se como possíveis transmediações e transmaterializações em segundo grau destinadas a provocar, a jusante, o que Liliane Louvel (2016) chamou “the pictorial third” (o terceiro pictural) e que a própria literatura nunesiana afinal já convocava num primeiro nível: experiências de leitura *in-between* (como aquelas que ao longo deste ensaio foram sendo insinuadas), fazendo emergir novas densidades imaginárias, novas cadeias de relações, novas vibrações do/no tempo. No fundo, adotando sintomaticamente um ritmo ternário, *Rastro, Margem, Clarão* empenha-se, dialética e expansivamente, em trabalhar o *fantasma* no qual se alicerça o ato de ver e as grafias da visão, propondo uma aproximação dinâmica e convergente dos materiais e das linguagens, das suas intensidades invisíveis, dos seus enigmas e ausências. Não se trata inteiramente, porém, de um trabalho de luto: desse circuito de metamorfoses, transferências, e que deliberadamente se põe em jogo, reverte uma química poética em que nada se perde (num certo sentido, tudo já estava perdido), mas alguma coisa se ganha: porque tudo se transforma.

É certo que os livros que acolhem os ensaios produzidos no âmbito do projeto, nos termos aparentes de um encerrar do círculo/ciclo, parecem evocar ainda uma fetichização de um formato e de um suporte ‘históricos’,

⁵ Todos os três mencionados livros foram editados pela Associação Terceira Pessoa (Castelo Branco), em 2020: Rui Dias Monteiro (fotografia) e Vítor Ferreira (ensaio), *Basta que um pássaro voe*; Susana Paiva (fotografia) e Diogo Martins (ensaio), *Na imprecisa visão do vento*; Valter Vinagre (fotografia) e Eunice Ribeiro (ensaio), *Boca*.

fora do qual ainda nos é difícil pensar a ideia do literário. Mas não é menos verdade que a dimensão transformativa das linguagens e dos materiais a que o mesmo projeto deu corpo poderá ser um modo de ler positivamente a *humilhação* das palavras desejada e procurada por Rui Nunes, uma humilhação que se traduz num pensamento da literatura como superação da sua ‘pureza’ verbal rumo a um paradigma outro em que o fazer literário assinala dinamicamente as condições da sua possibilidade.

Referências

- Carlos, Isabel (1995). Sem plinto nem parede: Anos 70-90. In Paulo Pereira (dir.), *História da Arte Portuguesa*. Vol. III (pp. 638-647). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Casas, Arturo (2017). A enunciação e o acto fotográficos perante a enunciação e o acto poéticos. In Joana Matos Frias, Pedro Eiras e Rosa Maria Martelo (orgs.), *Ofício Múltiplo: poetas em outras artes* (pp. 11-36). Porto: Afrontamento/Instituto de Literatura comparada Margarida Llosa.
- Cheroux, Clément (2003). *Fautographie : Petite histoire de l'erreur photographique*. Crisnée: Éditions Yellow Now.
- Coelho, Eduardo Prado (2003). *A Escala do Olhar*. Lisboa: Texto Editora.
- Derrida, Jacques (2010 [1990]). *Memórias de Cego. O auto-retrato e outras ruínas*. Trad. Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Didi-Huberman, Georges (2007). *L'image ouverte : Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*. Paris: Gallimard.
- (2015 [2013]). *Falenas. Ensaio sobre a aparição*, 2. Trad. António Preto, Eduardo Brito, Mariana Pinto dos Santos, Rui Pires Cabral, Vanessa Brito. Lisboa: KKYM.
- Frade, Pedro Miguel (1992). *Figuras do espanto: A fotografia antes da sua cultura*. Porto: Asa.
- Gil, José (1980). *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: A Regra do Jogo.
- Lopes, Silvina Rodrigues (1992). *Agustina Bessa-Luís: As hipóteses do romance*. Porto: Edições Asa.
- Loupe, Laurence (2012 [1997]). *Poética da dança contemporânea*. Trad. Rute Costa. Lisboa: Orfeu Negro.
- Louvel, Liliane (2016). A reading event *The Pictorial Third*. *Sillages critiques*, 21. Disponível em: <http://journals.openedition.org/sillagescritiques/5015>

- Martins, Diogo (2020). Tudo é paz na imprecisa visão do vento. In Susana Paiva (fotografia) e Diogo Martins (ensaio), *Na imprecisa visão do vento*. Castelo Branco: Terceira Pessoa-Associação.
- Moura, Vasco Graça (2009). Da arte como processo cambial (sobre um diálogo em Lamego). In *Diálogo com (algumas) imagens* (pp. 83-87). Lisboa: Guimarães Editores.
- Nunes, Rui (1986). *Sauromaquia*. 2.^a ed. Lisboa: Relógio D'Água.
- (1993). *Álbum de Retratos*. Lisboa: Relógio D'Água.
- (1995). *Que sinos dobram por aqueles que morrem como gado?* Lisboa: Relógio D'Água.
- (1999). *Cães*. Lisboa: Relógio D'Água.
- (2003). *A Boca na Cinza*. Lisboa: Relógio D'Água.
- (2011). *A Mão do Oleiro*. Lisboa: Relógio D'Água.
- (2012). *Barro*. Lisboa: Relógio D'Água.
- (2014). *Nocturno Europeu*. Lisboa: Relógio D'Água.
- (2016). *A Crisálida*. Lisboa: Relógio D'Água.
- (2018). *Suíte e Fúria*. Lisboa: Relógio D'Água.
- (2020). *O Anjo Camponês*. Lisboa: Relógio D'Água.
- (2021). *No íntimo de uma gramática morta*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Nunes, Rui (entrevistado) & Pinto, Diogo Vaz (entrevistador) (2013). Rui Nunes: “Não basta compreender o terror, é preciso participar dele”, *Jornali*, 2/09/2013. Acessível em: <https://ionline.sapo.pt/artigo/358208/rui-nunes-nao-basta-compreender-o-terror-e-preciso-participar-dele-?seccao=B.I>.
- Rancière, Jacques (2010). A imagem pensativa. In *O Espectador emancipado* (pp. 155-190). Trad. José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro.
- Vinagre, Valter (fotografia) & Ribeiro, Eunice (ensaio) (2020). *Boca*. Castelo Branco: Terceira Pessoa-Associação.
- Vidal, Carlos (2015). *Invisibilidade da pintura: uma história de Giotto a Bruce Nauman*. Lisboa: Fenda.

De literatura, paisagem e fotografia

Projeto e poéticas

Ida Alves*

Um projeto^[1] de leitura transdisciplinar

No âmbito do Polo de Pesquisas Luso-Brasileiras, sediado no Real Gabinete Português de Leitura^[2], no Rio de Janeiro, estamos desenvolvendo, desde 2017, um projeto de extensão intitulado *Páginas Paisagens Luso-Brasileiras em Movimento*, de caráter transdisciplinar, que enfatiza a articulação entre palavra e imagem para promover a leitura de textos literários com foco na configuração de paisagens. De início, para a construção do site do projeto localizado em <http://www.paginasmovimento.com.br/>, houve subsídio da Fundação Calouste Gulbenkian. Atualmente, por meio de Edital Cientista do Nosso Estado – FAPERJ^[3], para o período 2018-2021, contamos com

* Universidade Federal Fluminense – UFF / Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro – FAPERJ.

¹ Desde 2018 temos participado de atividades para apresentação desse projeto. Na primeira parte deste texto, incorporamos passagens já publicadas em artigos de revistas acadêmicas ou em livros sob nossa organização que tratam de literatura e paisagem. Ver referências bibliográficas: Alves (2020; 2021).

² Instituição centenária, de perfil marcadamente luso-brasileiro, que foi fundada exatamente para ser um “gabinete de leitura”, um espaço de conhecimento acessível aos imigrantes portugueses chegados ao Rio de Janeiro do século XIX e, com o passar dos anos, também a todos que quisessem ler, estudar, distrair-se, conviver com livros e seus autores. O rico acervo que se estabeleceu ao longo de seus atuais 193 anos de existência fornece a totalidade da bibliografia literária do projeto, já que o RGPL é depositário de tudo o que se edita em Portugal e também destino de muitas coleções doadas pelos seus conselheiros e apoiadores portugueses e brasileiros ao longo de sua história. Obras raras, exemplares de primeiras edições, coleções de periódicos, a mais rica Camiliana fora de Portugal, um catálogo também variado sobre ciências humanas e outras áreas, que auxilia tantos pesquisadores e estudiosos brasileiros e estrangeiros.

³ Trata-se de órgão público de fomento, sediado no Rio de Janeiro, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro.

novo apoio para o desenvolvimento de mais *páginas*^[4] que tratam da paisagem em textos literários brasileiros e portugueses, focalizando duas cidades transatlânticas: Rio de Janeiro e Lisboa. Busca-se oferecer ao leitor uma outra forma de contacto com obras literárias diversas, de autores canônicos ou esquecidos dessas literaturas, tomando como eixo temático a configuração de paisagens, resultante de um modo de percepção do mundo e da experiência de determinados espaços naturais ou urbanos.

Em torno da paisagem, o ato de leitura movimenta um repertório multidisciplinar que envolve o domínio da visualidade, as experiências do espaço geográfico, a preservação da memória cultural (ocupação e habitação de espaços, patrimônios culturais e naturais) e a relação entre percursos literários e outras abordagens como a social, econômica e turística, por exemplo. As *páginas* são textos redigidos por colaboradores acadêmicos que tratam de uma determinada obra literária escolhida, seja portuguesa ou brasileira, desde o século XVI, quando o Brasil passou a existir como um território ocupado por portugueses, até a contemporaneidade, para, com saber e sabor, à moda barthesiana, evidenciar uma outra forma de ler tais obras, em meio eletrônico, prestando atenção a suas paisagens verbais que são acompanhadas por imagens dialogantes. No *site*, a disposição das *páginas* não se preocupa com cronologias ou movimentos literários, nem há separação entre autores dos dois países. As *páginas* entram no sistema continuamente, sem ordenamento classificatório de qualquer espécie, levando à descoberta de escritores e obras, iniciando-se novos diálogos. O leitor circula pelo *site* e escolhe a “página” a ler.

Além do interesse por formular uma espécie de geografia literária no âmbito da produção de língua portuguesa^[5], há a preocupação em tornar esse *site* útil aos estudos literários em todos os níveis, à motivação de leitura e debates trans e interdisciplinares. Extrapolam-se os limites da sala de aula universitária para interferir na formação do leitor jovem, no ensino

⁴ Assim denominamos os textos produzidos sobre um determinada obra literária que vai compondo o acervo do projeto de leitura. Uma *página* corresponde a um texto de cerca de dez páginas em *word*, elaborado a partir de determinadas orientações de conteúdo e de forma.

⁵ Nesta primeira fase de execução, só tratamos de obras literárias portuguesas e brasileiras. Futuramente, também serão incorporadas obras das literaturas africanas de língua portuguesa.

fundamental e médio⁶. O uso inteligente das ferramentas virtuais auxilia na divulgação, conhecimento e compreensão de aspectos diversos das culturas de língua portuguesa que as paisagens literárias podem evocar, unindo o prazer de leitura à percepção mais visual da escrita e a uma experiência mais interativa com as textualidades apresentadas. Nesse espaço eletrônico de leitura, de acesso gratuito e em rede, os leitores estabelecem seus percursos, conhecendo por exemplo os subúrbios cariocas em que transitam os personagens de Lima Barreto, o Jardim Botânico do Rio de Janeiro, visto por Clarice Lispector, ou a terra da poeta de Goiás, Cora Coralina, ou ainda o norte de Portugal vivenciado pelo poeta Ruy Belo, e a Lisboa de escritores oitocentistas em comparação com a dos nossos contemporâneos. Essas páginas que nos apresentam obras e autores diversos propõem “viagens em nossas terras”, sem barreiras disciplinares e com um horizonte de compreensão que privilegia a paisagem como operador de imaginários: basta lembrar do mar, em Portugal; do sertão, das praias e das florestas, a “tropicalidade”, no Brasil. Seu desenvolvimento possibilita uma metodologia diferente de estudos de literaturas de língua portuguesa, elaborando-se não uma repetida história de autores e suas obras, mas uma geografia que se desdobra em espaços naturais e urbanos que os textos literários, como territórios, dão-nos a conhecer.

Aplicação, práticas e ressonâncias

Por meio da contribuição textual dos docentes e bolsistas participantes, membros fixos ou colaboradores *ad hoc*, o site aumenta sua oferta de *páginas* e, por meio delas, incentiva práticas de leitura e de pesquisa mais prazerosas, com aplicação direta na educação em todos os níveis. Na medida em que o acervo de *páginas* é ampliado, o *site* atrai mais leitores e aumentam as possibilidades de seu uso em sala de aula, em qualquer espaço onde a língua portuguesa seja conhecida e ensinada. Os professores ou outros agentes culturais podem utilizar os materiais publicados em ações específicas de aprendizagem ou como motivação para projetos escolares de leitura com

⁶ Usamos a nomenclatura brasileira equivalente aos 12 anos de ensino básico e secundário em Portugal.

objetivos interdisciplinares direcionados para a realidade de seus alunos, por exemplo, a discussão sobre a vivência num lugar, num bairro, numa cidade ou região, com questionamentos históricos, geográficos, ecológicos, estéticos, culturais, econômicos, sociais, políticos, etc. Por isso, o projeto é levado a escolas públicas, no Rio de Janeiro, para sua divulgação, além de oferecer^[7] oficinas em sistema remoto, como a Oficina *Páginas Paisagens Cariocas na Escola*, realizada em maio de 2021, com o apoio da Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro e FAPERJ, visando discutir com professores interessados outras formas de favorecer o contato do jovem contemporâneo com textos literários produzidos em diferentes épocas, entendendo as linguagens envolvidas (do escritor, do tempo narrativo e do presente do leitor). O acervo de *páginas* que se vai formando, como uma biblioteca virtual, é preparado eletronicamente para o estabelecimento de diferentes relações de leitura, com o uso de *hiperlinks* e imagens, o que favorece outros olhares sobre as obras literárias.

Ao defendermos percursos trans e interdisciplinares que permitam um estudo mais dinâmico e talvez mais atrativo das literaturas de língua portuguesa, valorizamos o perfil de trabalho da equipe desse projeto de extensão formada por professores e pesquisadores de áreas diversas, atuantes em Universidades Públicas no Estado do Rio de Janeiro, membros integrantes do Polo de Pesquisas Luso-Brasileiras, além de jovens graduandos em iniciação científica, mestrandos e doutorandos, alguns deles também professores no ensino fundamental e médio. Cada *página* publicada é como a capa de uma obra literária para atrair a atenção de um novo leitor, motivando sua curiosidade de ler integralmente uma obra e conhecer outras daquele autor ou de outros. Para o leitor já formado, o *site* é uma outra forma de visitar obras lidas há muito tempo ou mesmo até então ignoradas, renovando-se determinado repertório literário esquecido no tempo e/ou posto à margem do sistema literário. O hibridismo de autores, tempos e espaços é proposital e caberá ao leitor definir o que lhe interessa e por quais motivos.

A opção temática sobre a relação literatura e paisagem é diretriz de nosso grupo de trabalho há anos. Compreendemos a paisagem como uma construção cultural, unindo sentidos, percepções e experiências de mundo,

⁷ No ano de 2020, com a questão da pandemia, apenas uma oficina foi oferecida, além de um curso de extensão de 30 horas, utilizando-se a plataforma Zoom e o canal oficial do Real Gabinete Português de Leitura, no YouTube.

não um espaço inerte, passível apenas de descrição, mas o resultado da articulação entre sujeito, palavra e mundo, como há muito defende o estudioso da paisagem, Michel Collot, em suas muitas obras publicadas. Levar o leitor a perceber a presença significativa da paisagem em narrativas ou poéticas, entrelaçando palavras e imagens, possibilita leituras mais atentas aos mundos que cada texto produz. Com esse horizonte, valoriza-se a crítica da paisagem como estrutura de interação cultural, como vem sendo discutida e reavaliada em diferentes áreas de estudos, seja na geografia cultural e na filosofia, seja na poética, no âmbito da chamada “crítica temática” de base francesa (Richard, 1984). Sem dúvida, teoricamente, predomina a abordagem da paisagem presente nos muitos estudos do professor e ensaísta Michel Collot (2013), cujos seminários, publicações e outras ações acadêmicas são internacionalmente reconhecidos. Porém, os colaboradores do projeto podem seguir outras vias de compreensão paisagística, como os estudos do geógrafo sino-americano Yi-Fu Tuan ou dos brasileiros Rosendahl e Correa (2004), e de outros pesquisadores oriundos da geografia cultural ou da filosofia fenomenológica, no Brasil e internacionalmente.

Como dissemos, cada colaborador pode sugerir uma *página* sobre um escritor e uma determinada obra. Em geral, a tendência é indicar nomes consagrados pela crítica literária portuguesa e brasileira, com forte ou mediana circulação editorial, mas observa-se também o interesse de alguns pela revisão de cânone, com a escolha de obras de pouca ou rara circulação, de autores esquecidos ou pouco referidos. A única condição é que a obra literária possibilite a abordagem da paisagem natural ou urbana como eixo de composição textual. As *páginas* devem ser também muito visuais, por isso é necessário que a textualidade seja acompanhada de imagens dialogantes, sem custo autoral. A ideia é integrar o movimento das páginas pela leitura com o movimento das imagens e do saber, graças às novas ferramentas tecnológicas que permitem o uso de *hiperlinks* e acesso a outras mídias, ampliando o espaço de leitura e trocas em rede, com anotações, informações complementares (de vocabulário, históricas, geográficas, sociais, turísticas, etc.) e diálogos intermediais. Os *hiperlinks*, junto com as imagens, ajudam a movimentar o texto lido, promovendo a intertextualidade ou intermedialidade, agregando maior conhecimento sobre os textos lidos. A apresentação de uma obra deve atrair o leitor. Como pode ser visualizado *online*, o *site* do projeto conta, até o momento

(início de agosto de 2021), com um conjunto de 32 *páginas* publicadas e há mais 15 em edição.

A observação dos espaços naturais e construídos presentes nas obras literárias escolhidas relaciona-se a questões culturais que emergem na escrita: seja a relação entre a objetualidade do espaço físico e a subjetividade da percepção; seja o diálogo entre literatura e outras artes do espaço e da paisagem, como a pintura, o cinema e a fotografia; seja pela relação entre literatura, cultura e sociedade, proporcionando uma compreensão mais viva e crítica da habitação do mundo. Além disso, a relação paisagística possibilita o encontro de diferentes textualidades das literaturas brasileira e portuguesa, com reflexão crítica mais aprofundada. Buscamos o diálogo disciplinar especialmente entre letras (ler a natureza e as cidades), história (escrever a memória das cidades), geografia (ocupar os espaços) e turismo (perceber e construir percepções dos lugares). São temas cada vez mais incontornáveis para o homem contemporâneo, na sua condição predominantemente urbana.

Nas páginas já publicadas, o leitor poderá verificar como obras literárias diversas são apresentadas a partir, por exemplo, da paisagem urbana. O leitor poderá clicar nos termos em negrito para acessar *hiperlinks* e movimentar o texto na tela do computador e de outros dispositivos. Até o momento de finalização deste texto, no início de agosto de 2021, registramos mais de 9700^[8] visitas oriundas de diversos países. O *site* tem sido apresentado em espaços escolares para motivar os professores a utilizá-lo com seus alunos, já que pode auxiliar na realização de projetos escolares transdisciplinares e fornecer diversificadas possibilidades de trabalho com os escritores escolhidos, com oficinas de redação criativa, com discussões geográficas, históricas, de memória cultural e de pertença a lugares, por exemplo. Além disso, contrastes ou encontros específicos entre cidades podem ser propostos. Com isso, objetiva-se demonstrar a importância de tal abordagem para formação de consciência mais crítica sobre a ocupação das cidades e os modos de habitá-las; contribuir para o trabalho de professores do ensino fundamental e médio, da rede pública brasileira (e não só); incentivar seu uso gratuito como ferramenta lúdica para o ensino literário em todos os países de língua portuguesa com difusão de linguagens e modos

⁸ No dia 03/08/2021, 9720 visualizações.

culturais diferentes de escrever paisagens, além de fortalecer abordagens interdisciplinares e comparadas no desenvolvimento dos estudos literários de língua portuguesa.

Mesmo para o alunado universitário, o material publicado pode contribuir para a discussão do tema paisagístico, literatura comparada e diálogos intersemióticos. O pesquisador poderá cruzar e entrecruzar, a partir de determinados tópicos, diferentes fragmentos literários para estabelecimento de múltiplas relações de compreensão dos imaginários de natureza e urbanos aí envolvidos e realizar estudos teórico-críticos sobre a paisagem, enquanto estrutura de sentido, sob pontos de vista da crítica literária contemporânea, no âmbito das culturas de língua portuguesa. Além disso, poderá repensar práticas de ensino de literatura ou didática da leitura na contemporaneidade.

Observamos que, no contexto dos estudos literários, tanto no contexto brasileiro como no português, ainda são poucos os projetos e estudos mais desenvolvidos que envolvam as literaturas portuguesa e brasileira sobretudo sob o eixo da paisagem. É importante intensificar essa interlocução, posteriormente também com as literaturas africanas de expressão portuguesa, para compreensão mais atenta da outridade, ou seja, habitamos de diferentes modos a língua portuguesa, paisagem verbal de nossas culturas híbridas. O importante, portanto, é a troca cultural que essas obras poderão permitir, expondo questões convergentes ou divergentes próprias a seu tempo e ao seu universo de criação.

Um outro aspecto importante a destacar é a avaliação constante do material preparado e divulgado na plataforma. Tal avaliação vem de leitores não especializados que demonstram o interesse pelo que passam a conhecer e de colegas especialistas que participam do processo ou de nossas apresentações, emitindo suas considerações, apontando correções ou dando sugestões. A par das páginas que visam o leitor comum de língua portuguesa que pode estar no Brasil ou em qualquer lugar do mundo, produzimos material acadêmico reflexivo e mais denso reunido em livros de circulação ampla sobre estudos de paisagem. Já publicamos o primeiro e o segundo volume da série *Paisagens em movimento: Rio de Janeiro e Lisboa, cidades literárias*⁹. Também são oferecidos cursos abertos à comunidade,

⁹ O primeiro volume foi publicado em 2020 e o segundo em 2021, pela editora Contra Capa, Rio de Janeiro. Ver em <https://loja.contracapaeditora.com.br/>

especialmente aos professores de ensino fundamental e médio de língua portuguesa e literaturas, de geografia, de história, de artes; a estudantes e profissionais de turismo; e agentes culturais interessados em estudos de paisagem e sua implicação no entendimento das culturas de língua portuguesa, unindo dessa forma pesquisa, ensino e extensão.

O projeto explora, formalmente, o hibridismo de meios e de processos de leitura. O espaço virtual é uma realidade contemporânea e é incontornável agora explorar suas potencialidades para a formação de leitores mais críticos e mais independentes na busca do conhecimento. Ao longo do século XX muito se discutiu que a televisão mudou as formas de viver a cultura e interferiu na relação com o livro, sendo responsável pelo empobrecimento da leitura. Em nosso presente, o mesmo é questionado em relação aos dispositivos eletrônicos tão onipresentes na vida cotidiana. Os discursos mais pessimistas anunciam o fim do livro ou da literatura, enfatizam o desinteresse pela leitura literária, a falta de paciência em seguir um texto escrito, a desatenção ao que se lê em meio ao fluxo veloz das informações que aparecem e desaparecem nas telas dos aparelhos consultados displicentemente. Mas os meios eletrônicos permitem, por outro lado, unir texto, imagem e som de forma mais ágil, mais estimulante e, como em *mise en abyme*, abrem infinitas janelas sobre o mundo. Todos que acreditam que a arte possibilita outros espaços à imaginação e às emoções não podem virar as costas simplesmente a essa realidade virtual cada vez mais abrangente e dominante no cotidiano. Ao contrário, novas práticas e instigantes processos de leitura podem ser praticados nesse espaço, porque, também por via eletrônica, a arte se movimenta, mais divulgada e partilhada, provocando a curiosidade, a descoberta de novas vias de conhecimento e a consciência da multiplicidade de experiências culturais.

Mudemos agora o ponto de vista para discutir como os escritores contemporâneos trabalham com o hibridismo de meios e formas. Para isso, trataremos, ainda que muito brevemente, de duas escritas poéticas que articulam texto e material iconográfico para pensar as relações que sujeitos contemporâneos mantêm com a paisagem urbana. Destacamos duas obras recentes (ambas publicadas em 2018) de autoria da poeta brasileira Marília Garcia e do poeta português Luís Quintais. Dois poetas cujas trajetórias marcam a literatura contemporânea de língua portuguesa, com reconhecimento de muitos leitores e de prêmios outorgados pela crítica literária.

Poesia e percepções urbanas: palavra e imagens

Em outra publicação^[10] defendemos, acompanhando as ideias de Sanson (2007), que a paisagem urbana é um “sistema de significação”, “objeto de interpretações”, considerando a “pluralidade de suas dimensões”: é patrimônio e memória, uma geografia íntima e coletiva, um espaço de sociabilidade, uma estética da vida partilhada, um lugar de conhecimento e de poder, mas também labirinto, deserto e passagens. Essas experiências podem ser pensadas nos diferentes modos como certas cidades são recriadas nos textos literários. A própria eleição de uma cidade e, em seus limites, de determinados espaços, gera sensações divergentes e demanda interpretações singulares. Algumas são recorrentemente elencadas por escritores e escritoras em suas obras, tornando-se cidades literárias por excelência.

Com esse horizonte de compreensão, destacamos obras de Marília Garcia (Rio de Janeiro, 1979) e de Luís Quintais (Angola, 1968, mas criado em Lisboa). A primeira, com seis livros de poesia^[11] publicados até 2021, vem se firmando com uma das vozes mais referenciadas^[12] da poesia brasileira recente, enquanto o segundo, cujo primeiro livro foi publicado em 1995, tem hoje uma obra^[13] bastante sedimentada no cenário poético de Portugal. Sobre esses dois poetas, observamos as opções mais recentes em trabalhar palavra e meios diferentes de imagem para composição de seus livros de poesia, como se evidencia especialmente em *Parque das ruínas* (2018, Editora Luna Parque) e *Deus é um lugar ameaçado*^[14] (2018, Huggly Books).

¹⁰ Apresentação do volume I do livro *Páginas Paisagens em Movimento, Rio de Janeiro e Lisboa, Cidades Literárias*. Rio de Janeiro: Contra Campo, 2020, p. 10.

¹¹ *20 poemas para o seu walkman* (2007); *Engano geográfico* (2012); *Um teste de resistores* (2014); *Paris não tem centro* (2016); *Câmera Lenta* (2017) e *Parque das ruínas* (2018). É também tradutora e editora.

¹² Em 2018, ganhou o Prêmio Literário Oceanos, de tão grande importância no mundo de língua portuguesa.

¹³ Luís Quintais é autor já de uma obra extensa: cerca de 20 livros de poesia (com antologias em Portugal e no Brasil), muitos ensaios críticos, traduções e diversos prêmios literários. Como antropólogo, é professor da Universidade de Coimbra, com publicações em sua área acadêmica. Ver o site do escritor em <https://luisquintaisweb.wordpress.com/> com informações diversas, textos, fotografias e comentários. Seu primeiro livro de poesia foi publicado em 1995, *A imprecisa melancolia*, Barcelona, Lumen (tradução de Jordi Virallonga; edição bilingue português/espanhol), com o prêmio de *Aula de Poesia de Barcelona*.

¹⁴ Após o título *Deus é um lugar ameaçado* (2018), o poeta publicou *Regressarás à leveza do ver – Uma viagem ao Japão* (2020), no qual vai continuar de forma determinante a relação entre

A escrita^[15] poética de Marília Garcia explora provocativamente desde o seu início literário o hibridismo textual. Seus poemas mesclam espécies textuais diversas como verso/poema em prosa com ensaio teórico ou crítico, relatório, notas, narrativa, descrição, citações literárias e acadêmicas, notícia, e diário. *Parque das ruínas* acrescenta ao hibridismo textual a presença de material iconográfico oriundo de fontes heterogêneas (placas de microscópio, desenhos, gravuras, fotografias, fotogramas fílmicos, cartões postais, placas e cartaz de exposição). Com três conjuntos poemáticos (“parque das ruínas”, “o poema no tubo de ensaio” e “p.s.”), presentifica-se nesse livro um olhar em perspectivas variáveis sobre cidades, pois “às vezes a leitura é um jogo de escala: / é preciso se aproximar a ponto de perder o todo / mas outras vezes é preciso se afastar muito do texto” (Garcia, 2018, p. 32); de início, o Rio de Janeiro, especialmente um bairro no centro da cidade denominado Santa Teresa^[16], muito ligado à vida cultural e turística carioca^[17], mas também outros espaços da cidade que se relacionam à vida da poeta, habitante da cidade: “eu estava neste lugar / olhando a vista do parque das ruínas / quando chegou um e-mail de um professor da UERJ/ a universidade do estado do rio de janeiro / ele me chamava para um encontro / onde apresentei este texto que você está lendo” (Garcia, 2018, p. 16); outra cidade presente, cidade estrangeira, Paris, onde a poeta, doutora em literatura francesa, passou um período de residência na *Cité Internationale*

palavra e fotografia. Não trataremos desse livro aqui por limitação de espaço, mas sugerimos vivamente sua leitura e reflexão pelas formulações imagéticas e culturais que suscita.

¹⁵ Nas transcrições dos textos de Marília Garcia, reproduzimos exatamente seu modo de escrita, como uso de minúsculas em nomes próprios, espaçamento entre palavras no interior da linha e entre versos. Nas páginas do livro analisado, encontram-se entre versos muitas imagens de diferentes fontes, inclusive fotografias próprias de um mesmo local de Paris observado pela poeta em dias diversos.

¹⁶ O título *parque das ruínas* refere-se, aliás, a um local de Santa Teresa que fica ao lado do Museu Chácara do Céu.

Para visualizar esses espaços, consultar: <http://museus.cultura.gov.br/espaco/6446/> e http://visit.rio/que_fazer/parque-das-ruinas/

¹⁷ Por ser habitado por artistas, professores e outros agentes culturais com seus ateliês, além das memórias de mansões famosas que foram habitadas por nomes importantes da vida política e social do Rio de Janeiro dos anos 40 a 70. Ainda hoje, é um bairro muito procurado por turistas, com pousadas, restaurantes, bares, caminhos que levam ao Cristo Redentor, bondinhos que sobem por suas ladeiras, onipresentes em cartões postais. No entanto, com o crescimento de favelas e os problemas de violência urbana que se agravaram em toda a cidade, também esse bairro familiar perdeu muito de seu ar pacato.

des Arts. Com uma fotografia de um ângulo da *Pont Marie*, em Paris, numa página, lemos em outra:

3.
queria contar sobre outra experiência
de olhar e *ver*
em 2015 fiz uma residência na França
ao chegar lá comecei a tomar notas:
para entender o que estava vendo para inventar uma rotina

*(se a gente começa a escrever anotar)
e nomear o que acontece
será que consegue fazer as coisas
existirem de outro modo?)*

a pergunta que eu fazia era a seguinte:
como lidar com o próprio lugar?

[...]

(Garcia, 2018, p. 23)

Os poemas, formalmente híbridos na fricção entre verso e prosa, entre as imagens registradas de diversas formas e as imagens que as palavras dão a ver, demonstram um olhar acurado sobre a paisagem urbana de uma ou de outra cidade, tentando, por meio das palavras e das imagens, sobretudo por fotografias produzidas pela própria poeta, captar o que se passa/passou no tempo a partir de determinados pontos fixos de observação. A problematização do lugar e o questionamento do tempo unem-se na escrita desse livro de poesia, cheio de memórias pessoais e estéticas, com a paisagem percebida na repetição e na diferença, no jogo entre referencialidade e subjetividade, percepções e sentidos. O livro é bastante provocante na sua diversidade de meios e de formas, em suas 94 páginas.

Já Luis Quintais há muito demonstra, em seu *site* pessoal, o forte interesse por fotografias e como as imagens produzidas por câmeras dialogam ou contrastam intensamente com as imagens produzidas por palavras. Como o próprio poeta comenta,

Há uns atrás [*sic*] comecei a tirar fotografias porque muitos dos meus poemas e muitos dos meus ensaios são sobre o «ver». O que vemos, o que não vemos, o que conhecemos, o que não conhecemos, o que está fora do ver, isto é, fora da mente, fora da cognição. Usei as imagens como um arquivo de traços que o meu ver ia deixando na paisagem.^[18]

Como já observou o poeta, a nomeação de “pensador lírico”^[19] cabe-lhe com muita propriedade, ou seja, antropólogo de profissão, sua poesia manifesta uma atenção reflexiva muito acentuada sobre a existência do homem e seus traços sobre a terra, “volatilidade dos gestos de um humano sobre a terra”. O poema é um espaço de pensamento sobre a vida urbana, sobre a habitação da cidade. Cada poema torna-se uma espécie de fotograma poético, misturando a imagem verbal com a imagem fotográfica, resultado de um “sobressalto cognitivo”^[20].

Em sua poética, o ver é a ação dominante e os poemas são marcados por olhares sobre os espaços urbanos e os espaços naturais desfigurados pelo avanço do urbano, com seu turbilhamento e velocidade. Em paralelo com essa produção poética de caráter estritamente verbal, o poeta foi, em seu *blog*, ampliando a discussão das imagens e abrindo-se para outro campo de expressão, o fotográfico. Se esse campo era paralelo, uma prática digressiva, nos últimos livros o fotografar mescla-se com o escrever de forma evidente, materialmente presente nas páginas dos livros, constituindo-se *fotogramas líricos*^[21]. Em *Deus é um lugar ameaçado*, a imagem fotográfica apresenta-se impressa na página, em diálogo com poemas em prosa que se vão entrecruzando com conjuntos de fotografias. São 50 fotografias e 12

¹⁸ O site do poeta encontra-se em <https://luisquintaisweb.wordpress.com/bio/>

¹⁹ Em seu site pessoal, lemos: “Gosto da designação de «pensador lírico» que traduz uma reflexão de Hannah Arendt sobre Walter Benjamin («*he thought poetically, but he was neither a poet nor a philosopher*») e gostaria muito de ser digno dessa expressão que me parece consonante com a minha sensibilidade. Porém, quando escrevo poemas, quando reflicto sobre isso, quando publico poemas, estou, evidentemente, interessado em ser lido como um poeta.” Em <https://luisquintaisweb.wordpress.com/bio/>, acessado em 30/07/2021.

²⁰ Essa expressão foi usada pelo próprio poeta numa palestra *online* ocorrida em 26/02/2021, sem gravação.

²¹ Sobre a relação entre palavra poética e fotografia, ler a dissertação de mestrado de Brendo Vasconcellos de Faria intitulada *Máquina de [foto]grafia: capturando imagens na poética de Luís Quintais*, defendida em 10/03/2021, sob nossa orientação, no Programa de Pós-Graduação Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense, Niterói, Brasil.

textos. Um livro de imagens ou de poemas? As fotos são do tipo Polaroid e capturam com simplicidade detalhes banais do cotidiano, como um guindaste contra o céu, ou trilhas da luz e da sombra na natureza ou em espaços construídos. Os poemas em prosa indagam sobre a relação entre o sujeito que vê e o mundo que responde a esse olhar. Trata-se de certa meditação sobre como o sujeito se posiciona frente às imagens e como, por meio da escrita verbal, consegue elaborá-las. Nesse sentido, sua poética é bastante meditativa sobre a experiência urbana contemporânea e a relação que os sujeitos mantêm com essa paisagem frequentemente marcada pela ruína, pelo resto, pela decadência e pela solidão. O trabalho do poeta torna-se cada vez mais o trabalho daquele que vê por meio de uma câmera de sentidos acionada por uma mão inquieta frente a um mundo ao mesmo tempo espantoso e tenebroso. “O que dizer das cidades que são o mapa da tua procura? Como identificá-las? Não importa. Uma única cidade composta por detalhes, partes, fragmentos, desenha-se. Tudo é cidade porque que tudo é civilização e desastre, isto é, memória de um homicídio. ‘A melhor parte permanece como imagem puramente mental’, escrevias” (Quintais, 2018, s.p). Em palestra *online*, o poeta comenta informalmente a relação com a fotografia: “o poeta como flâneur potencia o descentramento”, “a fotografia a par do texto verbal pode ser pensada como dissonante e não complementar. A fotografia faz-nos olhar para o mundo de outra maneira”.

Esses dois poetas, de idades, origens e formações acadêmicas diferentes, demonstram como a poesia mais recente tem problematizado cada vez mais o hibridismo como constituinte da cultura contemporânea. O excesso citatório e a cultura do fragmento marcam a contemporaneidade eletrônica. O mundo em rede, se, por um lado, potencializa o conhecimento e sua partilha, por outro, impõe comportamentos massivos, dispersa a atenção e estabelece uma “subjetividade maquínica”, como expõe Felix Guattari (1994). Diante da velocidade de meios e da transformação das formas, neste tempo digital, essas poéticas configuram outra vivência do agora, resistindo à sua dispersão veloz. A palavra poética opera então com a lentidão, promove o reencontro do silêncio e a concentração de memórias. Em sua linguagem híbrida, esses poetas provocam seus leitores a encontrar diverso ritmo de leitura, outra relação com o que se diz. Apreender as coisas do mundo no real cotidiano, atentamente observar a paisagem que a poesia dá a ver.

Referências

- Alves, Ida Ferreira (2008). De paisagens e jardins na poética de Luís Quintais. In: Quintais, Luís. *Portugal, 0*, 3. Edição, seleção e curadoria da coleção Luis Maffei. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, p. 11-26.
- Alves, Ida & Cruz, Eduardo da (2020). *Paisagens em movimento: Rio de Janeiro e Lisboa, cidades literárias*. Rio de Janeiro: Contracapa. v.1.
- Alves, Ida & Castro, Andreia (2021). *Paisagens em movimento: Rio de Janeiro e Lisboa, cidades literárias*. Rio de Janeiro: Contracapa. v.2.
- Collot, Michel (2013). *Poética e filosofia da paisagem*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel.
- Garcia, Marília (2018). *Parque das ruínas*. São Paulo: Luna Parque.
- Guattari, Félix (1994). *Nuevos Paradigmas, cultura y subjetividad*. Buenos Aires: Paidós.
- Quintais, Luis (2018). *Deus é um lugar ameaçado*. S.l.: Huggly Books.
- Richard, Jean-Pierre (1984). *Microlectures II – Pages paysages*. Paris: Seuil.
- Correa, Roberto Lobato & Rosendahl, Zeny (orgs.) (2004). *Paisagem, tempo e cultura*. 2.^a ed. Rio de Janeiro: EdUERJ.
- Sanson, Pascal (dir.) (2007). *Le paysage urbain : représentations, significations, communication*. Paris: L'Harmattan.

Além das páginas

A materialidade do livro e seu potencial narrativo

Diana Navas*

O livro e suas múltiplas linguagens

Se, em sua origem etimológica, a palavra livro nos remete, conforme propõe Haslam (2006), a uma superfície para a escrita, na contemporaneidade, este termo ultrapassa – e muito – a ideia de um conjunto de páginas escritas e encadernadas. Em um cenário no qual cresce, em termos quali e quantitativos, o número de livros publicados, nota-se uma recorrente e significativa preocupação não apenas com o conteúdo impresso em suas páginas, mas, também, com a sua materialidade. Elementos gráficos, tipologia, cores, formato, gramatura e tipo de papel empregado, acabamento, recorte, texturas são, assim, reconhecidos em sua função de construtores de sentidos e como possibilidades de expansão dos limites tradicionais do suporte. Em outras palavras, ao lado do texto verbal e das ilustrações, o projeto gráfico integra o processo de significação verbo-visual-sensorial no livro, espaço em que linguagens e meios “[...] se misturam, compondo um todo mesclado e interconectado de sistemas de signos que se juntam para formar uma sintaxe integrada” (Santaella, 2005, p. 135).

Assim, se, por vezes, o aspecto material do livro foi relegado – “our automatic and learned response to books at times leads us to be unaware of their materiality, a materiality which fades into the background when we are passively reading [...]” (Alaca, 2019, p. 250) –, o que se observa, na contemporaneidade – talvez até como forma de sobreviver à efemeridade do contexto digital – é a ruptura com o modo automatizado de encarar o livro em sua dimensão material. O livro passa a ser concebido não apenas como

* Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (Brasil).

um conjunto de textos verbais, mas um objeto, no qual a materialidade, normalmente concebida como “a vehicle used to deliver a narrative, becomes a narrative [...] challenging reading experiences” (Alaca, 2015, p. 59).

Construído a partir de, pelo menos, três linguagens – texto verbal, ilustração e projeto gráfico – o livro-objeto, em razão de sua composição multimodal, implica uma leitura sinérgica, na qual as linguagens, assumindo a mesma hierarquia, precisam ser lidas em conjunto. Longe de se constituir como adorno, como aspecto que meramente torna o livro mais bonito e atrativo, o projeto gráfico constitui-se como uma terceira narrativa, que estimula e expande os sentidos suscitados pelo texto literário e pelas ilustrações. Conforme assegura Alaca (2019), “when materiality adds a multimodal elements to picturebooks, reading becomes fluid and playful, endowing the text and images with deeper meaning through additional modes of expression” (p. 251). Isso provoca, conseqüentemente, novas formas de leitura e percepção do livro, bem como um novo papel assumido pelo leitor, visto que, conforme propõe Mackey (2008), “to read these books coherently, it is necessary to know these systems and to bring their possibilities and constraints into play” (p. 115).

Ao leitor cabe, assim, um papel ativo, participativo, uma vez que experimenta conteúdos, formas, efeitos, funções, nova disposição espaciotemporal, sonoridades, deslocamentos, limites, levezas e estranhamentos, o que possibilita a ampliação das redes de conexões entre o leitor e a obra. Trata-se, desta forma, de uma leitura que “rely not only on verbal text which asks for a reader, and visual text that requires a viewer, but also on their materiality that often calls upon a player” (Yannicopoulou, 2013, p. 5).

Ultrapassando uma leitura intelectual, cognitiva, a leitura do livro-objeto, em razão de sua materialidade, “blurs the boundaries between the body and mind, people and things, and their relational becoming in the presence of one another” (Alaca, 2019, p. 248). Convidando-o efetivamente a contribuir com a (re)construção da narrativa, a tornar-se uma espécie de coautor, o leitor é envolvido em um ato que dele demanda não apenas a típica atenção cognitiva requerida pela leitura do texto literário, mas também seu envolvimento sensorial. Uma leitura na qual, portanto, além do prazer intelectual, tem a oportunidade de experimentar o prazer tátil e visual, uma vez que a leitura torna-se um ato também performático, que envolve o leitor, inclusive, fisicamente.

É este tipo de leitura que desejamos evidenciar em algumas das obras de Gustavo Piqueira, autor, ilustrador e *designer* brasileiro, que tem oferecido um conjunto de obras nas quais a materialidade, em diálogo com o texto verbal e a ilustração, assume claro potencial narrativo, contribuindo para a expansão dos sentidos suscitados e exigindo uma leitura multimodal.

A materialidade como elemento narrativo nas obras de Gustavo Piqueira

Um dos mais ousados nomes do *design* gráfico brasileiro, Gustavo Piqueira nasceu em 1972, em São Paulo, cidade em que reside e onde também se localiza a Casa Rex, seu escritório de *design*. Contemplado com mais de 500 prêmios internacionais de *design* gráfico, suas obras transitam entre diferentes linguagens, sendo sua vasta área de atuação reflexo do modo como enxerga o *design*: como um diálogo. Como resultado dessa postura, conforme podemos conferir no *site* da Casa Rex, assistimos não apenas a seu livre trânsito por todas as áreas do *design* gráfico, mas também o ultrapassar das tradicionais fronteiras da profissão. Sua atuação expande-se por livros, ilustrações, objetos, tipografia, *performances*, culminando nos trinta livros de sua autoria já publicados. Em todos eles, nota-se a livre mistura entre *design*, história, arte e literatura, bem como um intenso trabalho de experimentação com a forma física do livro, sem, evidentemente, abandonar a sua intrínseca relação com o conteúdo verbal.

É em razão desse experimentalismo, e de uma produção que mescla o industrial e o artesanal, que Gustavo Piqueira tem desenvolvido uma carreira em editoras independentes. Suas obras normalmente têm tiragens de mil exemplares – número considerado inviável para as grandes editoras – fato esse que contribui para que sua produção, muitas vezes, não atinja o grande público, o qual também, frequentemente, por não compreender a complexidade de suas composições em função do entrecruzamento de linguagens proposto, tende a considerá-las como experimentalismos gratuitos.

Questionar os limites entre as linguagens é, aliás, uma constante na produção deste autor, ilustrador e *designer*. A título de exemplo, podemos considerar *Lululux*, um livro-jogo de jantar, publicado pela Editora Lote

42, em 2005, e que combina narrativas visuais e escritas impressas em porta-copos, guardanapos e jogo americano.

Nem todas as suas produções, entretanto, são tão experimentais no que concerne ao formato como *Lululux*, o que não as tornam, no entanto, menos interessantes. Em *Mateus, Marcos, Lucas e João*, publicado pela EDUSP em 2014, Piqueira, ao mesmo tempo em que propõe um projeto gráfico que remete a versões medievais da Bíblia – e que inclui até mesmo bijuterias –, reescreve os quatro evangelhos como se fossem um texto publicitário, promovendo, de forma desautomatizante, o encontro entre a tradição e a contemporaneidade. Neste mesmo viés, buscando o resgate de nossa História, *Oito viagens ao Brasil*, lançado em 2017 pela editora Martins Fontes e Biblioteca Brasília Guita e José Midlin, lança um olhar sobre as primeiras imagens produzidas no Brasil, no século XVI, e a cultura impressa, recorrendo, para isso, à mescla entre ficção, não-ficção, quadrinhos e ensaio fotográfico. Finalista do prêmio Jabuti, na categoria juvenil, *Lorde Creptum*, publicado pela editora Pulo do Gato em 2015, por seu turno, tem seu texto ficcional elaborado a partir de antigos retratos de família, com os quais estabelece um jogo com a criação literária, conferindo claro viés metafictional à narrativa e o questionamento dos limites entre o real e o ficcional.

Trata-se, como podemos observar, de narrativas que promovem a incorporação de diferentes linguagens em seu processo de feitura e que, marcadas pelo experimentalismo, convidam ao empreendimento de uma leitura em sentido mais amplo, visto precisar concatenar as diferentes linguagens de modo sinérgico a fim de que os múltiplos sentidos sugeridos possam ser apreendidos. Constata-se, ainda, nesse conjunto, uma tentativa de alavancar tanto os componentes materiais como visuais das obras, no intento de propor uma nova concepção para o que se pode entender como suporte para uma história.

Neste viés, podemos citar *Ar condicionado*, obra publicada em 2018 pela editora Veneta. A desautomatização do olhar leitor é sugerida a partir da própria capa. Em papel cartonado, exhibe-se nela, construída em cor azul, apenas a silhueta de um homem, dentro da qual se inserem o nome do autor, o título da obra e o da editora, os quais não podem ser imediatamente lidos, demandando um olhar mais atento do leitor. Chama também atenção a mensagem presente logo após as folhas de guarda: “Caro leitor, ainda que não pareça, este livro foi feito para ser lido”. Ora, qual seria a

razão desta mensagem, visto que presumimos que todo livro seja para ser lido? A resposta surge logo após a virada de páginas e o início da narrativa com a dupla página.



Figura 1. Capa e dupla página de *Ar condicionado* (Piqueira, 2018, s.p.).

A leitura de *Ar condicionado* constitui-se como uma novela gráfica, porém, não em seu formato tradicional. Isso porque, diferentemente dos balões e dos quadrinhos típicos das HQs, opta-se, conforme podemos observar na figura 1, pela construção do texto no interior das silhuetas das personagens. Lemos, desta forma – e não sem dificuldade –, o que pensam e sentem cada uma delas, as quais, vale destacar, apresentam diferentes tipografias. Tal recurso, que complexifica a leitura, além de as individualizarem enquanto vozes narrativas, apontam para o nosso caráter de seres discursivos, os quais têm suas identidades e histórias construídas por palavras.

Ao circunscrever o conteúdo textual às silhuetas de Leo, Nilson e demais personagens que compõem a narrativa — o autor torna aquilo que cada um pensa ou sente invisível e impermeável aos outros, tal como efetivamente acontece em nossas vidas. Repletos, interiormente, de palavras – em razão de nossos constantes pensamentos e sentimentos – não é este cenário que exibimos aos outros, os quais são impossibilitados de saber o que verdadeiramente estamos a pensar ou sentir. Na narrativa, apenas quando falas dessas personagens são exteriorizadas – o que raramente ocorre – é que as frases “escapam” das silhuetas.

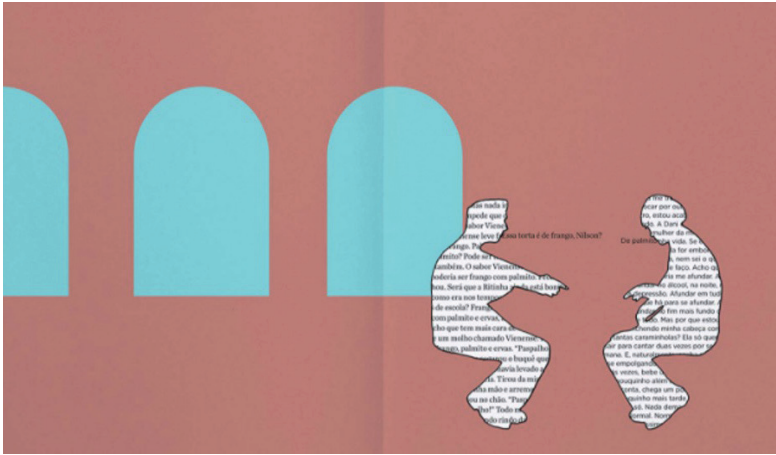


Figura 2. Falas das personagens fora das silhuetas (Piqueira, 2018, s.p).

Nota-se que tais frases (re)velam sempre conteúdos banais, pequenas questões do cotidiano, apontando para a falta de comunicação efetiva entre os seres contemporâneos que, mesmo constantemente cercados por outras pessoas, apresentam-se centrados em si mesmos, mergulhados em sua interioridade. Abordando a solidão típica da contemporaneidade, *Ar condicionado*, mais do que nos remeter ao ambiente do escritório em que se encontram as personagens, parece nos remeter a uma propriedade do próprio objeto: sua capacidade de refrigerar ambientes fechados, mantendo-os na temperatura desejada. É a este movimento interno, de tentativa de compreensão de si e de manutenção ou obtenção de um estado emocional “agradável”, por elas desejado – ou pelos outros esperado –, a que parece se dedicar cada uma das personagens, cujas preocupações centram-se, em grande parte, em não permitir que o mundo exterior conheça os seus fracassos e fragilidades.

Buscando novas formas de combinação entre a linguagem verbal e a visual para contar uma história, Gustavo Piqueira propõe-nos, aqui, por meio da materialidade, uma nova forma de contar histórias e, consequentemente, de ler. Uma diferente experiência de leitura que, mais do que enredo – aparentemente banal, centrado nas efemeridades do cotidiano – é complexificada pelo projeto gráfico, que promove literalmente o

entrecruzamento de linguagens e que nos convida à ruptura com os padrões lineares de leitura a que estamos habituados. É atribuída ao leitor a tarefa de estabelecer a sequência de leitura dos fragmentos a que está exposto e a uni-los, como se estivesse montando um *puzzle*, para compor a narrativa de vivências cotidianas destes seres-palavras, que são as personagens da história, mas que representam também a cada um de nós.

Publicada pela Editora Lote 42 em 2017, *De Novo* é outra obra que merece destaque no conjunto da produção de Gustavo Piqueira. Não encadernada, a obra é composta por um conjunto de 6 livros, cada um deles com 16 páginas (22,8 × 22,5 cm), impressos em papel offset 150 g e encadernados à mão com costura tipo panfleto, com 4 facas especiais de vinco, e oferecidos dentro de uma embalagem de plástico bolha com fecho.

Uma folha de papel desempenha a função de capa, trazendo o título, o nome do autor e da editora, bem como uma breve explicação sobre a concepção do livro. O verso deste papel, por seu turno, traz informações comuns às fichas catalográficas, além de exibir o número do exemplar – o livro teve tiragem única de 500 exemplares – e a assinatura do autor, apontando para certo caráter artesanal da obra.

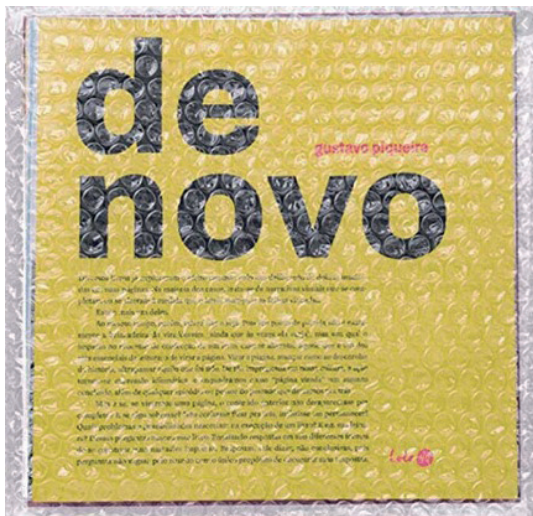


Figura 3. Embalagem e “capa” da obra *De novo* (Piqueira, 2017, s.p.).

Oferece-nos Piqueira uma explicação em torno da proposta da obra:

Diversos livros já exploraram o efeito causado pelo uso deliberado de dobras inusitadas em suas páginas. Na maioria dos casos, trata-se de narrativas visuais que se completam ou se alteram à medida que o leitor manipula as folhas vincadas.

Este é mais um deles.

Ao mesmo tempo, porém, talvez não o seja. Pois seu ponto de partida não é exatamente a brincadeira do vira/desvira (ainda que às vezes ela surja), mas sim qual o impacto no processo de confecção de um livro, caso se alterasse aquele que é um dos atos essenciais da leitura: o de virar a página [...]. (Piqueira, 2017, s.p)

Jogando com a expressão “virar a página”, a qual, sabemos, remete-nos à ideia de algo concluído, de episódio ou pessoa do passado deixado para trás, o autor leva-nos a indagar:

Mas e se, ao virarmos uma página, o conteúdo anterior não desaparecesse por completo? E se algo sobrasse? Não aceitasse ficar pra trás, insistisse em permanecer? Quais problemas e possibilidades nasceriam na execução de um livro? E em sua leitura? Dessas perguntas nasceu este livro. (Piqueira, 2017, s.p)

Mais do que nos questionar, o autor oferece-nos em *De novo*, por meio da exploração da materialidade do livro, a possibilidade de estarmos diante de uma página que não se permite esquecer, deixar para trás, uma vez que as páginas não se sobrepõem, como tradicionalmente ocorre nos livros. Em outras palavras, Piqueira constrói o livro a partir do formato, levando-nos a refletir como este elemento impacta na criação da obra como um todo.

Conforme pode ser observado na figura 4, o virar da página implica permanecer com parte dela integrando a narrativa:

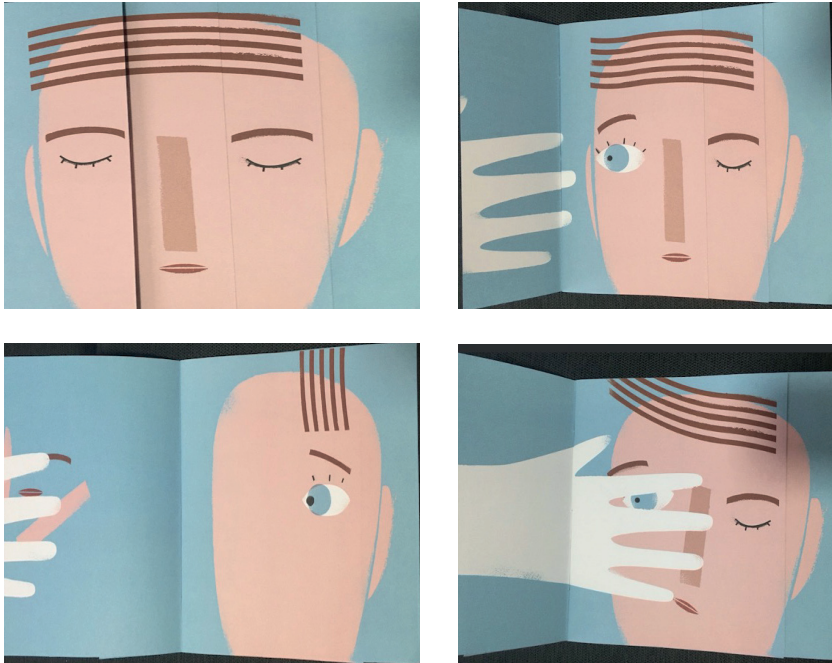


Figura 4. Sequência de viradas de páginas (Piqueira, 2017, s.p).

Valendo-se da mesma estratégia compositiva, em termos de materialidade, o autor constrói seis tipos de narrativas nos livros que compõem *De novo*: fotografia, texto, desenho, colagem, diálogo e cor/pictogramas, sendo, portanto, algumas verbais, outras visuais e outras que mesclam as duas linguagens. O nível de complexidade de leitura varia, assim, de acordo com o tipo de linguagem empregada. No caso da narrativa verbal, a título de exemplo, quatro histórias apresentam o mesmo início e final, evidenciando, de modo efetivo, a possibilidade de desdobramentos não apenas da folha de papel, mas também da narrativa.

Em todas elas, entretanto, fica evidente que é o manuseio do livro e a exploração de sua materialidade que tornam possível a (re)criação de diferentes narrativas, destacando, desta forma, o papel ativo assumido pelo leitor, seja em função de intelectualmente (re)criar os enredos, seja por seu papel na manipulação do objeto livro.

A exploração da materialidade é também válida de destaque em *Seu Azul*, obra lançada em 2013, também pela editora Lote 42. Nosso estranhamento é despertado, à primeira vista, pelo formato retangular do livro e sua capa. Nela, figura – de modo não convencional, visto ocupar praticamente toda a sua extensão –, o título da obra, o qual, por seu turno, é também inquietante: o que seria “Seu Azul”? Estaria o vocábulo “seu” se referindo ao pronome de tratamento – senhor azul –, ou desempenhando o papel de pronome possessivo? Seria ainda um jogo sonoro com “céu azul”, dado que o título surge impresso nesta mesma cor? A dúvida permanece e só será esclarecida com a leitura do conteúdo do texto verbal. Também nada convencional é encontrarmos a sinopse do livro presente em sua capa. Mas é exatamente com isso que nos deparamos. Sem nenhum texto na contracapa – a não ser o código de barras –, a capa desempenha esta dupla função e o leitor é exposto ao enredo:

Com o casamento afundado em profunda monotonia, Luiz Fernando* e Giuliana* buscam a terapia para tentar reanimar a relação. A recomendação do analista para que voltem a ter assunto: discutir, na hora do jantar, notícias dos principais portais brasileiros**. Também sentado à mesa, o filho do casal, Allyson*, vai desenhando com lápis de cor aquilo que escuta. (*Nomes fictícios) (**Notícias verdadeiras) (Piqueira, 2013, s/p)

O que, no entanto, mais atrai a atenção do leitor é a textura da capa e contracapa. O livro é literalmente confeccionado com a colagem de areia, provocando, o seu manuseio, uma sensação de desconforto naquele que o segura, ao mesmo tempo em que se experimenta a sensação de que o livro, a cada momento, se desfaz, já que a areia se descola quando o manipulamos.

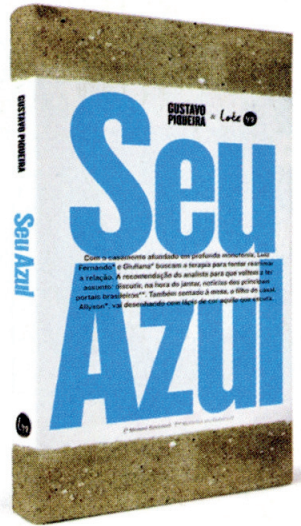


Figura 5. Capa de *Seu Azul* (Piqueira, 2013).

As inovações adentram as páginas do livro. Deparamo-nos, no jogo das páginas duplas iniciais, com a comercialização de espaços para anunciantes de produtos, nos quais, em meio a fotos típicas das propagandas publicitárias, surgem quadros com o título: “ANUNCIE AQUI”, seguido de “o livro é a mídia certa para atingir seu público! Preços e demais informações: comercial@lote42.com.br”. Estabelece-se, assim, desde o início da obra, o jogo com o leitor, exposto aos limites entre o real e o ficcional; ao mesmo tempo em que é atentado para o contexto histórico-cultural em que está inserido: uma sociedade marcada pelo apelo ao consumo e pela exibição de falsos padrões de felicidade, temática esta que percorrerá *Seu Azul*.



Figura 6. Jogo de páginas duplas e os espaços para anunciantes (Piqueira, 2013, s.p).

O capítulo inicial da obra é narrado pelo terapeuta consultado pelo casal:

Luiz Fernando* e Giuliana* chegaram a mim com uma queixa bastante usual, logo externada nas verbalizações iniciais da primeira entrevista: após dez anos casados, haviam perdido a conexão. Mal se encontravam, mal se falavam. Os poucos momentos a dois eram integralmente dedicados à resolução de problemas. Depois de um exaustivo dia de trabalho (ele como engenheiro civil numa incorporadora, ela consultora de marketing infantil), viam-se obrigados a encarar um turno extra. Contas a pagar, o desempenho do filho Allyson* na escola, a torneira da pia que pingava e pronto. “Boa noite”, “boa noite”. Apagavam cada um seu abajur e dormiam. (Piqueira, 2013, s/p)

A presença dos asteriscos é justificada em nota de rodapé: “Todos os nomes atribuídos aos pacientes e demais pessoas aqui citadas são fictícios, em conformidade com o código de ética no que diz respeito à preservação da identidade dos sujeitos” (Piqueira, 2013, s/p). Além de, novamente, estabelecer-se o jogo entre o real e o ficcional – visto que, de fato, o código de ética na área da psicologia implica o anonimato dos pacientes quando seus casos são apresentados –, o leitor é advertido de que o casal ali representado, independente do nome que assuma, apresenta um problema comum aos sujeitos na contemporaneidade: a sua (quase) incomunicabilidade.

Os demais capítulos são constituídos por diálogos entre o casal e intitulados com o dia da semana em que ocorre a conversa e a manchete extraída de um portal de notícias, a qual serve como “motivadora” dos superficiais diálogos estabelecidos. Marcados por contundente ironia, tais capítulos apontam para questões típicas de nossa contemporaneidade: a busca por soluções rápidas – ainda que completamente ineficazes – a problemas complexos, bem como a dificuldade no estabelecimento de efetiva comunicação com aqueles que nos cercam.

Nos diálogos travados, a voz de cada um deles é registrada recorrendo-se a duas tipografias distintas – uma delas em negrito –, evidenciando, assim, a quem pertence cada turno de fala. O fato de a voz de Luiz figurar em negrito não é ocasional: o *lettering*, na folha em branco, assume força e dimensões mais robustas, apontando, desta forma, para características

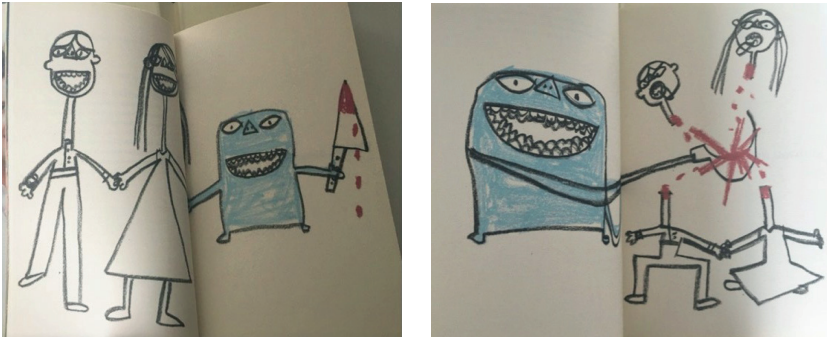


Figura 8. Ilustrações ao final de blocos narrativos (Piqueira, 2013, s.p.).

Como pode ser observado, graças ao projeto gráfico e às ilustrações, o texto verbal assume novos sentidos: ao egocentrismo do casal e sua vida de futilidades – que, aparentemente, não provocariam dano maior a qualquer outra pessoa – soma-se a (de)formação da personalidade do filho, criança em processo de desenvolvimento e que não encontra no espaço familiar um ambiente propício para isso.

É a partir da leitura sinérgica das linguagens que compreendemos, então, o título atribuído à narrativa. Título também irônico, à medida em que, apesar de ter seu nome em destaque, preenchendo grande extensão na capa, a personagem Seu Azul/Allyson ocupa, nas conversas estabelecidas entre o casal, um espaço ínfimo, insignificante.

O empreendimento desta leitura multimodal – que demanda a articulação simultânea do texto verbal, da ilustração e do *design* – possibilita-nos, ainda, compreender um dos elementos relativos à materialidade do livro que mais provoca o estranhamento na percepção leitora da obra: a textura da capa, a qual, conforme já dissemos, é recoberta de areia, elemento que, em razão de sua aspereza, promove incômodo no ato de segurar o livro. Esta sensação simula aquela vivenciada pelo casal em sua relação e na tentativa de manterem diálogo. É, também, pelo que narram as ilustrações, a sensação vivida por Allyson em relação às conversas ouvidas e discussões empreendidas pelos pais, incômodo esse manifestado por meio de desenhos extremamente violentos. Desta forma, observa-se que o material empregado carrega consigo características que o possibilitam participar da obra como construtor de sentidos.

Além disso, o manipular do livro promove, literalmente, a dissolução de sua capa. Isto é, ao segurarmos o objeto livro e movermos suas páginas, nota-se que grãos de areia são continuamente descolados, de modo que o livro vai se desintegrando no processo da leitura. Tal ato resulta, ainda, em uma sujeira que atinge nossas mãos, apontando para certo pertencimento, de cada um de nós – sujeitos contemporâneos – às situações narradas, como se não pudéssemos delas sair ilesos.

(In)Conclusões

Se, durante anos, pouca importância foi atribuída à materialidade do livro, deparamo-nos com um cenário bastante diverso na contemporaneidade. Além do diálogo estabelecido entre o texto verbal e as ilustrações, evidencia-se a valorização da materialidade no ato de construção dos livros-objeto. Assumindo potencial narrativo, aspectos relativos ao projeto gráfico e a seus componentes materiais – formato, capa, textura, tipo de papel empregado, diagramação, tipografia, dentre outros – longe de se constituírem como adornos do texto verbal ou apenas desempenharem o papel de unir o texto verbal às ilustrações – ampliam – em uma leitura sinérgica do objeto livro – os sentidos suscitados no ato da leitura.

Em diálogo com nosso contexto histórico-social, no que tange não somente às temáticas abordadas, a produção de Gustavo Piqueira busca novas possibilidades para o suporte livro, construindo, conseqüentemente, novas maneiras de narrar, visto nelas o conteúdo veiculado ser indissociável das linguagens que as compõem. Longe de proporem experimentalismos gratuitos, as obras do autor revelam-se como composições que necessitam de uma leitura sinérgica, holística. Constituem-se, em razão disso, como obras exigentes, que demandam do leitor a capacidade de articular diferentes linguagens e ter assim ampliado não apenas o seu repertório literário, mas também o visual, tátil, material. Uma leitura que empodera e encoraja o leitor a assumir o controle, a decidir, criar, configurar, emergindo como uma figura ativa no processo de (re)construção da narrativa.

Referências

Do autor

Piqueira, Gustavo (2013). *Seu Azul*. São Paulo: Lote 42.

——— (2017). *De novo*. São Paulo: Lote 42.

——— (2018). *Ar condicionado*. São Paulo: Veneta.

Gerais

Alaca, Ilgim Veryeri (2015). Materiality in picturebooks. In Kümmerling-Meibauer, B. (ed.), *The Routledge Companion to Picturebooks* (pp. 59-68). London/New York: Routledge.

——— (2019). Materiality in Picturebooks: An Introduction. *Libri & Liberi*, 8 (2), 243–255.

Do Rozario, Rebecca-Anne (2012). Consuming Books: synergies of materiality and narrative in picturebooks. *Children's Literature*, 40, 151–166.

Haslam, Andrew (2006). *Book Design*. New York: Harry N. Abrams Books.

Kümmerling-Meibauer, Bettina & Meibauer, Jörg (2019). Picturebooks as Objects. *Libri & Liberi*, 8 (2), 257–278.

Mackey, Margaret (2008). Postmodern Picturebooks and the Material Conditions of Reading. In Lawrence R. Sipe & Sylvia Pantaleo (ed.), *Postmodern Picturebooks: Play, Parody and Self-Referentiality* (pp. 103-117). New York: Routledge Research in Education.

Santaella, Lúcia (2005). *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal: aplicações na hipermídia*. São Paulo: Iluminuras e FAPESP.

Yannicopoulou, Angela (2013). The materiality of picturebooks: Creativity activities. In T. Kotopoulos (ed), *1st International Conference on "Creative Writing"*. <https://www.semanticscholar.org/paper/The-materiality-of-picturebooks-Creativity-Yannicopoulou/e97e203a3f450bc6551e0847cb886641a4cc1c76>

Tensão, ruptura e continuidade

A literatura infantil e juvenil digital e o cânone literário

Ana Albuquerque e Aguilar*

Introdução

A literatura infantil e juvenil digital (LIJD), caracterizada pela heterogeneidade, aporta algumas dificuldades de demarcação ontológica (Ramada Prieto, 2017), pois, se, por um lado, é herdeira da literatura infantil e juvenil (LIJ) impressa, o meio em que é criada e fruída possui especificidades que expandem as possibilidades e os modos de leitura. Deste modo, passaremos a uma breve caracterização da literatura eletrónica, em particular a criada para ou apropriada por um público mais jovem.

Scott Rettberg define literatura eletrónica como “new forms and genres of writing that explore the specific capabilities of the computer and network – literature that would not be possible without the contemporary digital context” (Rettberg, 2019, p. 2). Giovanna di Rosario, Nohelia Meza e Kerri Grimaldi (2021, p. 9) também sublinham que esta “is a form of literature that started to appear with the advent of computers and digital technology”, reforçando ainda o que já havia sido estabelecido por Katherine Hayles (2008), no que respeita à diferença ontológica entre a literatura digital e a literatura digitalizada: “[i]t is a digitaloriented literature, but the reader should not confuse it with digitized print literature” (Rosario *et al.*, 2021, p. 9). Por outras palavras, não podemos imprimir literatura digital porque, com a perda de uma ou mais modalidades semióticas, perdemos a unidade do ecossistema que constitui uma obra digital.

No entanto, o meio digital e as suas possibilidades, como diria Célia Turrión, “muestran una variedad de opciones abrumadora” (Turrión, 2014a, p. 101), que obriga a uma síntese. Esta investigadora está, justamente,

* Centro de Literatura Portuguesa – Universidade de Coimbra.

ligada ao GRETEL (Grupo de Investigación de Literatura Infantil y Juvenil y Educación Literaria), da Universidade Autònoma de Barcelona. Este grupo, fundado por Teresa Colomer, foi pioneiro na investigação em LIJD, tendo contribuído para a definição do campo (Torres *et al.*, 2019).

Partindo da análise de centenas de obras, o grupo GRETEL identificou três características principais, que podem, ou não, ser combinadas, nomeadamente, a multimodalidade, a interatividade e a não-linearidade (Manresa & Real, 2015; Ramada Prieto, 2017). Chamam, no entanto, a atenção para a sua grande diversidade:

[...] la literatura digital no tiene un patrón universal, sino que depende del tipo de dispositivo para el que esté pensado – tableta digital, ordenador, teléfono inteligente, internet – e incluso de las meras intenciones estéticas de sus creadores – obras que busquen imitar al libro, historias presentadas en forma de videojuego, etc. – de manera que el resultado final será totalmente diferente de una obra a otra. (Colomer *et al.*, 2018, p. 49)

Na verdade, os meios digitais vieram ampliar as possibilidades de experimentação com a materialidade que a literatura infantil e juvenil impressa já vinha fazendo, através do livro *pop-up*, do livro álbum ou de livros de escolha de caminhos narrativos, de tipo *Choose Your Own Path* (CYOP) (Turrión, 2014b).

A LIJD e o cânone

Tendo estabelecido que os meios digitais, utilizados como ferramentas literárias, oferecem diferentes linguagens e plataformas para criar e recriar, e para contar e recontar histórias, atentaremos no diálogo entre a literatura eletrónica e o cânone literário, fixado pelo meio impresso ao longo dos últimos cinco séculos, um processo de retroação que produz novas obras potencialmente canónicas.

No que concerne à LIJ Digital, muito provavelmente, o caso mais conhecido deste processo retroativo é *Inanimate Alice*, uma narrativa serial interativa transmédia, criada por Ian Harper e desenvolvida por uma equipa

de escritores e artistas digitais, desde 2005, que, inspirada na personagem de Lewis Carroll, é já considerada um clássico, tendo recebido variados prémios e tendo sido traduzida para seis línguas diferentes, incluindo o português (Albuquerque e Aguilar, 2018; Machado *et al.*, 2018; Machado & Albuquerque e Aguilar, 2020)^[1].

Uma vez que a LIJD é um campo muito prolífico para a remediação de obras canónicas, iremos focar-nos no seu diálogo com i) os clássicos greco-latinos, com ii) a tradição oral e com iii) a ficção do século XIX. Deste modo, atentaremos em exemplos selecionados de obras digitais criadas para crianças e jovens adultos que, através da remediação (Bolter & Grusin, 2000) de conhecidos poemas, narrativas ou personagens, apelam a uma memória coletiva, criam tensão com o cânone literário e também levam o leitor a pensá-lo.

Diálogo da LIJD com os clássicos greco-latinos

Tal como sucede com a literatura impressa, encontramos, na literatura eletrónica, variadas formas de intertextualidade com a Antiguidade Clássica. Do modo como estes textos fortemente canónicos continuam a ser produtivos hipotextos, são exemplo obras como *Eliza and Andromeda*, de Anastasia Salter e Deena Larsen (2017)^[2], que, através do mito de Andrómeda, nos leva a refletir sobre a escolha e a agência a partir da condição feminina; como *Hotel Minotauro* (2015), de Doménico Chiappe^[3], em que, para escaparmos, temos de navegar por um novo labirinto dedálico; como *12 Labors of the Internet User* (2008), de Serge Bouchardon^[4], ou *Let's Play: Ancient Greek Punishment – CPU Edition!* (2018), de Pippin Barr^[5], obras em que a nossa relação com a tecnologia,

¹ A tradução portuguesa foi realizada por uma equipa da Universidade de Coimbra, coordenada por Ana Maria Machado e constituída por Ana Albuquerque e Aguilar e António Oliveira, no âmbito do projeto “*Inanimate Alice: Tradução de Literatura Digital em Contexto Educativo*” (<https://www.uc.pt/fluc/clp/inv/proj/meddig/iatld>).

² <http://selfloud.net/ElizaAndAndromeda/>

³ https://www.domenicochiappe.com/minot_ES/index.html

⁴ <http://www.utc.fr/~bouchard/works/12-labors-presentation.pdf>

⁵ <https://pippinbarr.github.io/letsplayancientgreekpunishmentcpuedition/>

com o computador ou a *internet* são ironicamente metaforizadas através dos mitos de Hércules, no caso da primeira, e de Sísifo, de Tântalo, de Prometeu, das Danaides e da filosofia de Zenão de Eleia, no que concerne à segunda.

Pensando especificamente na literatura infantil e juvenil digital, a intertextualidade com os clássicos greco-latinos é, por vezes, implícita, como no caso do vencedor do Bologna Raggazzi Digital Award de 2018, a narrativa interativa *Old Man's Journey* (2017)^[6], da Broken Rules, ou na espécie de trilogia criada por Daniel Merlin Goodbrey, cujo protagonista dá pelo nome de *Icarus*^[7].

Deter-nos-emos, contudo, na obra *Salt Immortal Sea*, cuja intertextualidade explícita com a Odisseia se anuncia logo no próprio título, tradução do hemistíquio (“ἄλα δῖαν”), do Canto XI do poema homérico, por Robert Fitzgerald (1965). Esta obra, criada por Mark Marino e John Murray, com ilustrações de Joellyn Rock e música de Ken Joseph, foi apresentada, pela primeira vez, na Electronic Literature Organization Conference de 2017, no Porto, como parte de uma instalação artística (Torres & Baldwin, 2017). Posteriormente, em 2018, foi disponibilizada gratuitamente, em linha, apenas a componente de narrativa jogável^[8], tendo sido entretanto criada, em 2021, uma versão francesa (*Mère Immortelle Mer*) e estando a ser preparada uma tradução portuguesa^[9] (cujo título será *Ó Mar Salgado*).

⁶ <http://oldmansjourney.com>

⁷ <http://e-merl.com/hypercomics>

⁸ <https://jtm.io/static/saltimmortalsea/>

⁹ A tradução portuguesa, por Ana Albuquerque e Aguilar, conta com o apoio técnico de Mark Marino e John Murray.



Figura 1. Imagem de apresentação de *Salt Immortal Sea* (2017).
Ilustração de Joellyn Rock¹⁰.

Nesta nova revisitação da *Odisseia*, o leitor/utilizador, devido à explosão e naufrágio da sua embarcação, é socorrido por um barco misterioso, onde seguem outros oito passageiros. Surgem, então, nove das mais importantes personagens da obra, agora anônimas, à deriva, em pleno Mar Mediterrâneo. Estes homens, mulheres, deuses e heróis partilham aqui da condição de refugiados, fugitivos de territórios fustigados por conflitos armados, em busca de acolhimento na costa, após a deriva no mar. É o leitor, qual Ulisses, quem navega pelo texto ergódico (Aarseth, 1997) e lúdico-literário (Ensslin, 2014), fazendo escolhas determinantes para o sucesso da missão: salvar-se a si próprio e a todos os passageiros da ira dos deuses, provocada pela *hybris* que um dos tripulantes terá cometido. Este ergodismo é justamente verificado desde o início, quer na escolha da personagem que o leitor/utilizador pretende encarnar (um repórter, uma líder nobre ou um combatente pela liberdade), quer na seleção dos passageiros a quem se quer dirigir e o tipo de interação que pretende desenvolver com eles. E aqui a inteligência, a manha e versatilidade do utilizador são fundamentais, pois é através das palavras e do diálogo que enceta que tenta descobrir o segredo que salvará ou arruinará

¹⁰ <https://joellynrock.com/portfolio/salt-immortal-sea/>

a embarcação e todos os seus ocupantes, não fosse esta a recriação da narrativa do herói *polytropos*. Nestes diálogos, são recontados alguns dos episódios da *Odisseia*, sempre na perspectiva do outro que não Ulisses. Aqui, as guerras antigas fundem-se e confundem-se com as contemporâneas e as personagens da *Odisseia* são ressignificadas à luz da contemporaneidade. Polifemo, por exemplo, torna-se uma torre panóptica de controlo e distribuição de energia.



Figura 2. Polifemo. Ilustração de Joellyn Rock para *Salt Immortal Sea*¹¹.

Por sua vez, as Sereias são *drones* que percorrem as águas, numa reconceptualização de valores, mantendo a estética clássica e, simultaneamente, as questões que são transversais ao texto homérico e ao presente que vivemos. À semelhança do que sucede com a literatura infantil e juvenil impressa, este é um exemplo de como um tema difícil e complexo, como é o da crise dos refugiados no Mar Mediterrâneo, pode ser abordado numa obra digital destinada a um público mais jovem.

¹¹ <https://joellynrock.com/portfolio/salt-immortal-sea/#jp-carousel-2625>



Figura 3. Ulisses e as Sereias.
Ilustração de Joellyn Rock para *Salt Immortal Sea*^[12].

Díálogo da LIJD com a tradição oral

Antes de mais, será importante referir que os contos de fadas são extremamente populares entre as aplicações para crianças, sobretudo nas versões de Charles Perrault e dos Irmãos Grimm. Destas, a história do Capuchinho Vermelho surge na linha da frente, com múltiplos tipos de adaptações e adequações ao meio digital, da simples emulação do códice na transposição do texto, à apropriação dos dispositivos específicos do digital. Basta, aliás, efetuarmos uma pesquisa na App Store (Apple) ou na Play Store (Google) para verificarmos que, no digital, encontramos o mesmo fenómeno que Sara Reis da Silva identifica na LIJ impressa: “as the target of interest of many creative writers and illustrators, and belonging to the collective literary memory, *Little Red Riding Hood* is one of the most widely ‘recycled’ and read texts in formal and non-formal contacts with literary reading” (Reis da Silva, 2015, p. 169).

Focar-nos-emos, então, em duas obras que partilham o mesmo hipotexto, *Little Red Riding Hood*, da Nosy Crow, e *Lil’ Red*, de Brian Main, aplicações desenhadas para *tablet* (e também *smartphone*, no caso da

¹² <https://joellynrock.com/portfolio/salt-immortal-sea/#jp-carousel-2629>

primeira), ambas de 2013. A versão do coletivo Nosy Crow é uma narrativa não-linear, em que o caminho de leitura vai sendo criado à medida que os leitores fazem as suas escolhas, o que altera o final da história. Nesta aventura de tipo CYOP, a protagonista vai experimentando diferentes estratégias para enganar e derrotar o Lobo Mau. Trata-se de uma obra multimodal, em que tanto o narrador como as personagens comunicam através de texto verbal, apresentando um elevado grau de interatividade e utilizando as especificidades do hardware de forma criativa, recorrendo à mecânica lúdica (Latorre, 2014, *apud* Ramada Prieto, 2017). Para além de se poderem realizar ações como arrastar, gravar, deslizar e fazer *zoom* nas imagens, pode-se, por exemplo, deitar mel num frasco se se inclinar o dispositivo, soprar sobre dentes-de-leão, num apito ou tocar flauta se se soprar no microfone do dispositivo digital, num desenho de participação que “se nos pide, como lectousuarios, que soplemos al micrófono del iPad [...] imitando de esta manera las ‘exigencias del guión’ en lo que supone otro uso natural de los interfaces periféricos (IPM) del iPad” (Ramada Prieto, 2017, p. 133).



Figura 4. Pormenor de *Little Red Riding Hood* (Nosy Crow, 2013)^[13].

¹³ <https://nosycrow.com/blog/little-red-riding-hood/>

Por sua vez, *Lil' Red* (Brian Main, 2013), embora seja também uma remediação do conhecido conto, é bastante diferente de *Little Red Riding Hood* (Nosy Crow, 2013), tanto do ponto de vista visual, como do ponto de vista narrativo. Embora se possa explorar e interagir com quase todos os elementos da interface, é uma narrativa linear. Trata-se de um álbum ilustrado digital (Al-Yaqout & Nikolajeva, 2015) universal, pela não utilização de código verbal e recurso a ícones e símbolos facilmente compreendidos e interpretados pelas crianças. À semelhança de *Pedro e o Lobo*, de Prokofiev (1936), cada personagem é caracterizada pelo seu próprio instrumento e melodia.

A exploração das características visuais e gráficas utilizadas para cada personagem e o seu significado na narrativa é outro elemento a ter em conta em *Lil' Red*. Tanto a protagonista como o pequeno pássaro que a segue, qual duplo, são vermelhos com grandes olhos negros. Contudo, o Lobo e os corvos, que representam os perigos da floresta, são pretos com olhos vermelhos, estabelecendo um paralelo entre estas personagens, o que permite às crianças identificar visual e cromaticamente as características e a associação entre personagens.

Na interação das crianças com ambas as remediações da referida narrativa, é bem visível que:

[e]l juego intertextual ofrece experiencias lectoras que propician el placer de la exploración y el reconocimiento. El placer aumenta en los niños por la conciencia de alcanzar un secreto compartido colectivamente por el que pasan a ser partícipes del imaginario colectivo. (Colomer *et al.*, 2018, p. 162)

No panorama criativo português, a relação com a narrativa e a poesia de tradição oral também se tem manifestado bastante profícua. Exemplo desse diálogo é *Oráculo, do coletivo Wreading Digits* (2019)^[14], uma narrativa combinatória disponível em linha, baseada na lenda da Bruxa de Arruda, que obteve uma Menção Honrosa no I Prémio de Artes Visuais Bruxa d'Arruda, promovido pelo Município de Arruda dos Vinhos.

Esta obra revela uma extraordinária compreensão dos processos de tradição oral, na medida em que emula a performatividade do ato de

¹⁴ <http://www.wreading-digits.com/bruxa/>

contar uma lenda. Como nos dizem dois dos seus autores, Diogo Marques e Ana Gago (2020), num artigo justamente intitulado “(Re)Ler o passado, (re)escrever o futuro: literatura digital e património imaterial”,

[p]artindo de um dos feitos mais conhecidos da Bruxa d’Arruda – a estória da cura da filha de um médico de Setúbal de um estranho mal da barriga – *Oráculo* proporciona uma experiência de leitura interativa, na medida em que, a cada leitura, a narrativa é alterada, através da introdução por recombinação de determinado vocabulário. Dentro das variáveis introduzidas encontram-se o nome da Bruxa, o local de origem do médico, os instrumentos e ingredientes utilizados na preparação da cura e o resultado, a purga e consequente cura da paciente. (Marques e Gago, 2020, p. 99)

Ora, como diz o povo português, “Quem conta um conto acrescenta-lhe um ponto”, e é justamente isso que esta obra faz, além de que, a cada leitura, podemos enviar uma cristalização textual específica numa mensagem de *e-mail*, num gesto de partilha, à qual a tradição oral não é alheia. Por outro lado, a obra possui uma componente imersiva, sublinhada pelos estímulos auditivos (de sons de água), mas também por estímulos visuais e tácteis. Transformando a interface num recipiente de água, numa referência a uma das técnicas oraculares da protagonista da lenda, que deitava azeite sobre a água nas suas leituras, quando experienciada num *tablet*, *Oráculo* leva-nos a nós, leitores, a performatizar uma dessas sessões, na medida em que é o gesto háptico de movimentação das águas que traz as palavras até nós, criando e recriando a lenda, religando o passado, o presente e o futuro.



Figura 5. Ecrã inicial de *Oráculo* (Wreading Digits, 2019).

Embora não tenha sido pensado especificamente para um público infantil ou juvenil, o que acontece muito frequentemente neste campo, o facto de o trabalho do coletivo Wreading Digits ser referenciado no Plano Nacional de Leitura – PNL 2027 facilmente levará à sua apropriação pela comunidade educativa e, conseqüentemente, pelos jovens leitores.

No que concerne à intertextualidade com formas poéticas da tradição oral, está a ser criada, no âmbito do projeto “Murais e literatura: a criação digital em contexto educativo”^[15], do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, uma obra digital pensada para um público infantil. Este projeto é coordenado por Ana Maria Machado, com consultoria de Rui Torres, sendo a equipa constituída também por Ana Albuquerque e Aguiar, Júlia Zuza Andrade, Thales Estefani e Luís Lucas Pereira. Partindo de três pinturas murais (1958) de Costa Pinheiro, no jardim infantil do Instituto Maternal Byssaya Barreto, em Coimbra, a obra será constituída por três partes distintas, orientadas para diferentes faixas etárias e habilidades leitoras. Focar-nos-emos nas *Oralengas* que, como a equipa descreveu num dos artigos do projeto,

[...] tem como objetivo cultivar o património e a memória das lengalengas e de versos infantis, ao mesmo tempo que, através da geração textual, se criam novos textos, mais ou menos próximos do original, dependendo da quantidade de variantes introduzidas no editor de poesia combinatória, o “Poemário”, concebido por Rui Torres e programado por Nuno F. Ferreira, que é uma *lib* em JavaScript que permite programar textos (poemas, narrativas, cartas, *etc.*) seguindo procedimentos combinatórios. (Torres *et al.*: 2019, p. 56)

¹⁵ <https://www.uc.pt/fluc/clp/inv/proj/meddig/murlit/>



Figura 6. Ecrã inicial das *Oralengas*^[16]. Projeto “Murais e Literatura” (2019-).

Assim, numa conjugação do património artístico dos murais com o da rica tradição das rimas infantis portuguesas e com a música, partindo de uma base textual que facilmente reconhecem, as crianças podem aceder a outras leituras e a outros sentidos, gerados por um processo aleatório de substituição de elementos-chave na fórmula inicial. Deste modo, por exemplo, o dístico “Papagaio loiro do bico dourado / leva-me esta carta ao meu namorado”, pode surgir como “Papagaio claro de bico esverdeado / leva-me este beijo ao meu namorado”, ou “Elefante moreno de bico alado / leva-me este poema ao teu enteado,” ou “Pássaro moreno de bico amarelado / leva-me este poema ao meu desejado”, num processo contínuo, com tantas iterações possíveis quantas a estrutura combinatória o permitir. Tratando-se de um trabalho que ainda está em curso, a equipa vai dando conta dos desenvolvimentos à medida que vão ocorrendo.

¹⁶ <http://luislucaspereira.net/costapinheiro>

Diálogo da LIJD com a ficção do século XIX

A ficção oitocentista tem sido objeto de uma tendência crescente no domínio da literatura digital, sobretudo nas obras vocacionadas para a adolescência, devido a um certo revivalismo gótico e ao crescimento do movimento *steampunk*. Neste universo, há três autores com cujas obras verificamos um diálogo particularmente intenso, nomeadamente, Edgar Allan Poe (1809-1849), Mary Shelley (1797-1851) e Júlio Verne (1828-1905).

Relativamente ao primeiro, os três volumes de iPoe (2012-2015), da iClassics Productions, constituem uma mediação multimodal dos contos do autor americano. A aplicação, desenvolvida para iOS e Android, permite ler os textos em inglês, francês, espanhol e português. Embora haja uma predominância do código verbal e a narrativa seja linear, respeitando a original, a escolha de fontes, a música, os sons e as ilustrações marcam o ambiente do ato de leitura, proporcionando uma experiência imersiva que define a receção do texto canónico. Do mesmo modo, a estética alcançada pela multimodalidade, de cariz retrodigital, vem destacar as marcas genológicas dos contos de Poe, adensando o suspense e o terror (Ramada Prieto, 2017). O desenho da interface, pela emulação do códice, quer nos seus constituintes (capa, páginas, índice, capítulos, etc.) quer no seu modo de funcionamento (o gesto háptico no ecrã mimetiza a passagem da página em papel), sublinha a relação com o impresso e, simultaneamente, o facto de a leitura de Poe em iPoe ser ampliada pela multimodalidade.

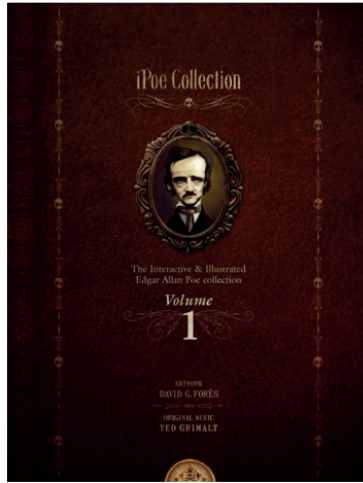


Figura 7. Ecrã inicial de *iPoe Collection – Vol. 1* (iClassics, 2012)^[17].

Curiosamente, a iClassics Collection é maioritariamente constituída por obras criadas no século XIX ou no início do século XX, tais como *iDickens*, *iWilde*, *iLovecraft* ou *iDoyle*, com uma linha editorial que privilegia a aventura, o mistério e o terror.

O monstro de Frankenstein, criado por Mary Shelley (por sua vez, também num movimento de intertextualidade com a Antiguidade Clássica, pela associação a Prometeu^[18]) é a figura central de obras como *Frankie for Kids* (2014)^[19], da StoryMax, ou de *The Wanderer: Frankenstein's Creature* (2019)^[20], da Arte e da La Belle Games. A primeira, criada para *smartphones* e *tablets* iOS e Android, e disponível em português e inglês, é uma adaptação textual interativa do texto de Mary Shelley destinada a ser lida por crianças a partir dos nove anos. Em 2014, venceu o Prix Jeunesse Iberoamericano e o Prémio Hipertexto de Tecnologias na Educação, tendo a obra sido adotada pelas escolas norte-americanas, estando integrada nos *Common Core State Standards*. Por sua vez, *The Wanderer*,

¹⁷ <http://iclassicscollection.com/en/project/ipoe1/>

¹⁸ *Frankenstein, or the modern Prometheus* (1818).

¹⁹ <https://www.storymax.me/frankie>

²⁰ <https://frankenstein.arte.tv/en/>

jogo de cariz narrativo, disponível na plataforma Steam, para Nintendo Switch e, também, para dispositivos iOS, venceu o Bologna Ragazzi Digital Award 2020. A obra é caracterizada pela sensibilidade artística das ilustrações, na sua relação com o texto verbal, bem como pelos elementos e ambientes sonoros, sendo recomendado pelos criadores que a sua experimentação seja feita através de fones, potenciando a experiência imersiva.



Figura 8. Menu principal de *The Wanderer: Frankenstein's Creature*. Arte & La Belle Games (2019).

A relação com o corpo, a desadequação, a solidão, o abandono ou a dificuldade de integração num grupo são temas que continuam a instigar os jovens leitores e com os quais eles se identificam, o que talvez justifique a pervivência desta personagem em obras juvenis. O diálogo com a obra de Mary Shelley, por intermédio da famosa criatura, não é, no entanto, uma novidade no campo da literatura eletrónica. *Patchwork Girl*, de Shelley Jackson (1995), um dos mais reputados clássicos da ficção hipertextual, tematiza as partes do corpo reconfiguradas numa referência quer à objetificação do corpo feminino, quer à própria construção textual – narrativa não-linear, composta por lexias autónomas, “costuradas” pelo ato/gesto de leitura.

Dos três autores referidos nesta secção, Júlio Verne será o mais frequentemente recuperado. *Frritt-Flacc* (2016)^[21], da StoryMax, desenvolvido para *smartphone* e *tablet*, foi inspirado no conto verniano homónimo. Esta versão, disponível em inglês, português e espanhol, foi premiada com o Opening Up Reading Digital Fiction Award e com o Mi Primer Festival, tendo ainda recebido o Selo Distinção da Cátedra UNESCO de Leitura.

Nautilus (2017)^[22], também da StoryMax, consiste numa adaptação interativa, para dispositivos digitais Android e iOS, em língua portuguesa, de *Vinte Mil Léguas Submarinas* (1869), permitindo, além da leitura, a audição do texto verbal. Esta aplicação foi galardoada com o Prémio Jabuti 2017.

Por fim, é de destacar a obra *80 Days* (2014)^[23], dos Inkle Studios, uma remediação de *A Volta ao Mundo em 80 Dias* (1872). Disponível para *smartphone*, Mac, PC e Nintendo Switch, este videojogo de base narrativa recebeu múltiplos prémios e distinções (e.g. Game of the Year da Time, 2014; quatro nomeações para os Bafta Games, 2015; Excellence in Narrative do Independent Games Festival, 2015), sendo já considerado um clássico da LIJD. Trata-se de uma narrativa CYOP, que apresenta um mapa tridimensional da viagem de Phileas Fogg como interface principal, orientando-nos no espaço e no tempo, pela indicação do dia, dos oitenta dias, em que a narrativa se encontra. Tendo Passepartout, o fiel camareiro, como avatar, o jogador-leitor vai atravessando o globo em múltiplas aventuras, fazendo escolhas que vão afetando o seu percurso. A ilustração da viagem por 150 cidades de variados países e a utilização de diversos meios de transporte, do comboio a vapor ao balão de ar quente, passando pelo submarino e pelo camelo mecânico, conferem a esta obra uma estética *steampunk* e de tecnofantasia, que tem apelado, sobretudo, ao público juvenil.

²¹ <https://www.storymax.me/frittflacc.html>

²² <https://www.storymax.me/nautilus>

²³ <https://www.inklestudios.com/80days/>



Figura 9. Pormenor de 80 Days. Inkle Studios, 2014^[24].

Conclusão

A literatura digital para crianças e jovens tem um diálogo muito prolífico com o cânone literário, enlaçando-se nesta corrente de leituras e de leitores ao longo dos séculos. A este nível, o curso de influências e de intertextualidade não é diferente do que vemos acontecer na LIJ impressa. O facto de estes textos populares ou de autor pertencerem ao domínio público não será, também, despiendo, visto que tal oferece uma maior liberdade, incluindo financeira, na sua recriação.

Como a maioria destas obras é criada para dispositivos digitais, como *tablets* ou *smartphones*, a sua história é muito recente. Contudo, quer por prémios, distinções, trabalhos curatoriais, investigação e reconhecimento académicos, que contribuem para a sua visibilidade e legitimação, quer pela escolha do público, algumas destas obras são já consideradas clássicas dentro do género. Esta velocidade, reflete, por um lado, as especificidades

²⁴ <https://www.inklestudios.com/80days/>

do nosso próprio tempo. Contudo, por outro, pode também ser uma tentativa de preservar estas mesmas obras da obsolescência material (Matsuda & Conte, 2020) e da volatilidade dos meios digitais.

Obras de literatura infantil e juvenil digital

Arte & La Belle Games (2019). *The Wanderer: Frankenstein's Creature*. Apple App Store.

iClassics Productions (2012). *iPoe 1 – Edgar Allan Poe Immersive Stories*. Apple App Store.

——— (2012). *iPoe 2 – Edgar Allan Poe Immersive Stories*. Apple App Store.

——— (2015). *iPoe 3 – Edgar Allan Poe Immersive Stories*. Apple App Store.

Inkle Studios (2014). *80 Days*. Apple App Store.

Main, Brian (2013). *Lil' Red*. Apple App Store.

Marino, Mark e Murray, John (2018). *Salt Immortal Sea*. <https://jtm.io/static/saltimmortalsea/>

Nosy Crow (2013). *Little Red Riding Hood*. Apple App Store.

Projeto “Murais e Literatura” (2019-). *Oralengas*. <http://luislucaspereira.net/costapinheiro>

StoryMax (2014). *Frankie for Kids*. Apple App Store.

——— (2016). *Frritt Flacc*. Apple App Store.

——— (2017). *Nautilus*. Apple App Store.

Wreading Digits (2019). *Oráculo*. <http://www.wreading-digits.com/bruxa/>

Referências

Aarseth, Espen (1997). Introduction: Ergodic Literature. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. The Johns Hopkins University Press. [https://is.muni.cz/el/1421/jaro2014/IM098b/aarseth_cybertext_Introduction.pdf]

Albuquerque e Aguilar, Ana (2018). Alice nos bancos da escola: o trabalho com a personagem em *Inanimate Alice*. In A. M. González (Ed.), *Encuentros Digitales: Escrituras, Colecciones, Aprendizajes en Español / Encontros Digitais: Escritas, Coleções, Aprendizagem em Português* (pp. 55-77). Madrid: Universidad Complutense de Madrid | Fundación BBVA. [<https://eprints.ucm.es/50544/>]

- Al-Yaqout, Ghada e Nikolajeva, Maria (2015). Re-conceptualising Picturebook Theory in the Digital Age. *Nordic Journal of ChildLit Aesthetics*, 6. [<http://dx.doi.org/10.3402/blft.v6.26971>]
- Bolter, Jay David e Grusin, Richard (2000). *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MIT Press.
- Colomer, Teresa, Manresa, M., Ramada Prieto, L. & Reyes López, L. (2018). *Narrativas literarias en educación infantil y primaria. Didácticas, recursos y aprendizaje*. Madrid: Síntesis.
- Ensslin, Astrid (2014). *Literary Gaming*, Cambridge: The MIT Press.
- Hayles, N. Katherine (2008). *Electronic Literature: New Horizons for the Literary*. Notre Dame: University of Notre Dame.
- Machado, A. e A. Aguilár (2020). Teaching digital literature: *Alice Inanimada* in Portugal. *MATLIT: Materialities of Literature* 8.1: 217-240. [https://doi.org/10.14195/2182-8830_8-1_12]
- Machado, A., Harper, I., Campbell, A., Albuquerque e Aguilár, A. & Oliveira, A. (2018). *Inanimate Alice: The Story of the Series and its Impact in Portugal*. *MatLit – Materialities of Literature*, vol. 6.3 – “Electronic Literature: Translations”, 93-104. [<http://impactum-journals.uc.pt/matlit/article/view/5279>]
- Manresa, Mireia e Real, Neus (ed.) (2015). *Digital Literature for Children – Texts, readers and educational practices*, Berna: Peter Lang.
- Marques, Diogo e Gago, Ana (2020). (Re)Ler o passado, (re)escrever o futuro: literatura digital e património imaterial. *MATLIT – Materialities of Literature*, 8.1, pp. 87-103. [https://doi.org/10.14195/2182-8830_8-1_5]
- Matsuda, Alice Atsuko e Jaqueline Conte (2020). App-book materiality and evanescence: interactive digital books for children and obstacles to digital education. *MATLIT – Materialities of Literature*, vol. 8.1 – “Teaching Digital Literature”. [https://doi.org/10.14195/2182-8830_8-1_4]
- Ramada Prieto, Lucas (2017). *Esto No Va de Libros. Literatura Infantil y Juvenil Digital y Educación Literaria*. Tese de Doutoramento, Universidade Autónoma de Barcelona.
- Reis da Silva, Sara (2015). The Grimm legacy in Portuguese children’s literature: the case of Little Red Riding Hood. *Tropelias – Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Saragoça, n. 23, 163–170. [https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2015231004]
- Rettberg, Scott (2019). *Electronic Literature*. Cambridge, UK / Medford, USA: Polity Press.

- Rosario, G.d., Meza, N., & Grimaldi, K. (2021). The Origins of Electronic Literature: An Overview. In J. O’Sullivan (Authors), *Electronic Literature as Digital Humanities: Contexts, Forms, & Practices*; 9–26. Nova Iorque: Bloomsbury Academic. [<http://dx.doi.org/10.5040/9781501363474.ch-001>]
- Turrión, Célia (2014a). *Narrativa infantil y juvenil digital. ¿Qué ofrecen las nuevas formas al lector literario?*. Tese de Doutoramento, Universidade Autònoma de Barcelona.
- (2014b). Narrativa digital para niños: otras formas de contar. *Leitura em Revista*, 5, pp. 47-60. Rio de Janeiro: Cátedra UNESCO de Leitura PUC-Rio.
- Torres, Rui; Machado, Ana Maria; Albuquerque e Aguilar, Ana; Andrade, Júlia; Estefani, Thales; Pereira, Luís Lucas (2019). Literatura eletrónica para crianças: o caso do projeto “Murais e Literatura: A Criação Digital em Contexto Educativo”. *Leitura: Teoria & Prática, Campinas*, São Paulo, v.37, n.75, 39-66. [<https://doi.org/10.34112/2317-0972a2019v37n75p39-66>]
- Torres, Rui e Baldwin, Sandy (eds.) (2017). *ELO 2017. Book of abstracts and catalogues*. Edições Universidade Fernando Pessoa: Porto.

Da multimodalidade narrativa

Uma leitura de *Chopsticks*,
de Jessica Anthony e Rodrigo Corral

Ana Margarida Ramos*

Introdução

No subsistema literário infantojuvenil, a multimodalidade é praticamente inerente à grande maioria das produções literárias, com relevo para a articulação do texto verbal com a linguagem visual, através da ilustração, por exemplo, construindo sinergias que têm inclusivamente servido de base para a definição de formatos editoriais específicos, como é o caso do livro-álbum, estruturado em torno da articulação da tríade composta por texto, ilustração e *design* gráfico (Linden, 2013). Muitas vezes apresentado como o mais original contributo da literatura para crianças para o sistema literário *tout court* (Hunt, 2001), o livro-álbum tem visto a sua influência alargar-se a outros públicos (Beckett, 2012), incluindo o adulto (Ommundsen, 2014), sobretudo em resultado das inovações e desafios da pós-modernidade (Sipe & Pantaleo, 2008).

O cariz omnívoro (Ramos, 2020) do livro-álbum contemporâneo, nomeadamente no que respeita à atenção dada à materialidade e ao suporte físico do livro, tem contaminado géneros e formatos contíguos destinados à infância e juventude, incluindo o romance juvenil, no qual se verifica uma cada vez maior atenção à componente visual e gráfica, com a introdução de várias linguagens, géneros e *media*.

Esta tendência, absolutamente dominante na ficção juvenil contemporânea, nomeadamente no romance, contudo, não é exclusiva das produções literárias para adolescentes e jovens e tem vindo a manifestar-se também em romances destinados ao público adulto. Os estudos sobre as práticas literárias multimodais (Hallet, 2009; Gibbons, 2012a; 2012b; Maziarczyk,

* Universidade de Aveiro.

2012) têm crescido, sugerindo que, não sendo uma realidade completamente nova e atual, a construção multimodal tem, todavia, aumentado a sua visibilidade e alargado as suas formas.

No caso da ficção juvenil, atendendo à prática mais ou menos generalizada e consolidada da multimodalidade, através da inclusão de ilustrações, imagens ou documentos, e da valorização do *design* gráfico como elemento integrante da narrativa, merece destaque o surgimento de obras que procuram outras formas e linguagens para narrar uma história.

No âmbito deste estudo, propõe-se uma análise do romance juvenil *Chopsticks* (Razorbill, 2012) (Fig. 1), de Jessica Anthony e Rodrigo Corral, através da identificação de alguns dos procedimentos multimodais mais relevantes usados na construção desta narrativa verbo-icónica, refletindo sobre o seu impacto em termos das competências alargadas e plurais de leitura envolvidas. A publicação do romance em papel foi acompanhada do lançamento de uma *app*¹ homónima para *iPhone*, que pode ser usada como complemento ou alternativa à leitura do volume em papel, uma proposta inovadora que apresenta afinidades com o romance transmedial, mas que, para este estudo, não será considerada, uma vez que o objetivo é a análise da integração de outras linguagens e *media* no contexto do livro tradicional impresso. A exploração não exaustiva de alguns recursos semióticos inscritos neste romance original pretende mostrar a forma como os vários códigos, para além do verbal, participam na lógica significativa da narrativa e desautomatizam o processo de leitura.

¹ Existe, ainda, em complemento a ambos os suportes, uma página do Tumblr: <https://chopsticksnovel.tumblr.com/>

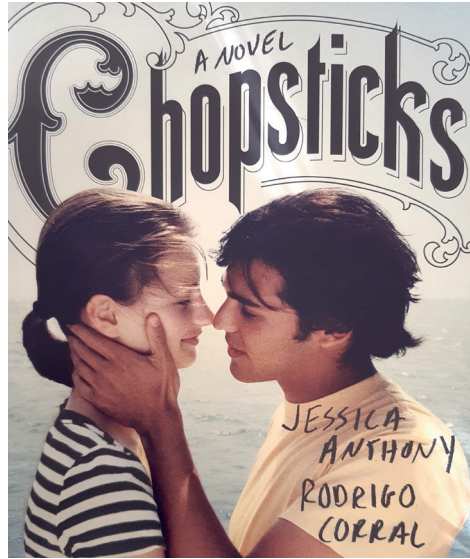


Figura 1. Capa do romance impresso.

O romance multimodal e suas características

Nos últimos anos, os estudos sobre o romance multimodal têm crescido, muitas vezes enquadrados numa reflexão mais abrangente sobre multimodalidade, aplicada a várias áreas e objetos, como a banda desenhada, o romance gráfico, o cinema, os videojogos, entre outros. Curiosamente, no universo mais específico da literatura juvenil, as análises das obras à luz desta questão são consideravelmente limitadas, sobretudo quando falamos de obras impressas, que seguem um modelo tradicional de edição. Mesmo alargando a busca de modo a incluir designações sinónimas, como *hybrid novel*, os resultados continuam a ser muito circunscritos. Merece destaque, por isso, a reflexão sistemática de Alison Gibbons (2012a) sobre esta questão, resultante da análise de vários romances multimodais, alguns mais próximos do universo juvenil (Gibbons, 2016). Para esta autora, “multimodality refers to the multiplicity of semiotic resources within a particular artefact or event” (Gibbons, 2012a, p. 5), seguindo genericamente a proposta de Wolfgang Hallet, segundo a qual “multimodal novels incorporate a whole

range of non-verbal symbolic representations and non-narrative semiotic modes” (2009, p. 129). Nesta medida, a narrativa multimodal passa a ser

an integration of the narrative novelistic mode along with other written modes, as well as various non-verbal modes such as (the reproduction of) visual images like photographs or paintings, graphics, diagrams and sketches or (the reproduction of) handwritten letters and notes. (Hallet, 2009, p. 129)

Wolfgang Hallet (2018), perante a constatação do aumento de propostas literárias conotadas com o romance multimodal, incluindo as dirigidas a jovens, chamava a atenção para a necessidade do seu estudo sistemático. No seu entender, o crescimento deste tipo de romances resulta do desenvolvimento das tecnologias digitais e do recurso sistemático a formas de comunicação que incluem, para além do texto verbal, imagens e sons. A passagem da “monomodalidade” da página impressa para a multimodalidade, que resulta da integração de uma multiplicidade de linguagens, tem implicações não só na forma como a história é contada, mas também no modo como é lida e interpretada, colocando desafios de vários tipos. Nesta medida, este autor sublinha a necessidade de uma “more systematic comprehension and analysis of the modes involved in multimodal novelistic narration and of the textual meaning that the interplay of different semiotic modes in the novel evokes and constitutes” (Hallet, 2018, p. 25).

A sua definição de romance multimodal como um género que “integrates nonverbal modes^[2] of meaning-making such as, e.g., photographs, cartographic maps, handwritten letters and all sorts of other artefacts into the narrative discourse of the novel and in which such artefacts represent semiotic resources that are produced, circulated or displayed in the fictional world” (Hallet, 2018, p. 26) permite distingui-lo de outras propostas que, podendo também conter elementos visuais adicionais, não necessitam deles como parte integrante da diegese. A “sistematicidade” e a “recurrência” (Hallet, 2009, p. 130) (para além da própria quantidade) do seu uso são

² Este autor distingue “modos” e “*media*” e chama a atenção para o facto de que o *medium* do romance impresso estabelece limites aos modos e *media* que nele podem ser integrados, recorrendo, em vários casos, a representações visuais desses *media*, por exemplo, através de fotografias. Para mais reflexões sobre esta questão, ver Hallet, 2009.

aspetos a ter em conta, tal como o cariz não narrativo (e em alguns casos não textual) desses “modos”, como é o caso de mapas e plantas de edifícios, sinais de trânsito, envelopes, diagramas e esquemas, fórmulas matemáticas e algoritmos, por exemplo. A sua inclusão na narrativa transforma-os em parte integrante da mesma, sendo a sua leitura necessária como parte do processo de construção do sentido. Entre os elementos mais recorrentes trazidos para o contexto do romance multimodal, Wolfgang Hallet enumera as fotografias (ou a sua reprodução), documentos de vários tipos, obras de arte e outros objetos, desempenhando diversas funções narrativas, ligadas à contextualização da ação, à construção do enredo ou das próprias personagens, entre outras.

Uma leitura de *Chopsticks*, de Jessica Anthony e Rodrigo Corral

Chopsticks é um romance multimodal singular, que resulta de uma narrativa predominantemente visual, dominada pela fotografia, um pouco à semelhança, em alguns momentos, do registo da fotonovela. Fazendo uso, com algumas variações, da dupla página como unidade de sentido, e tirando partido da dimensão e formato de maiores dimensões do suporte material, o resultado final é particularmente impactante do ponto de vista visual, sobretudo atendendo ao surpreendente e inesperado desenrolar da intriga. O título remete para uma valsa infantil muito popular que a protagonista toca de forma ininterrupta e obsessiva, e cujas inúmeras variações e interpretações são partilhadas – sob a forma de ligações para o Youtube – ao longo da narrativa, funcionando como uma espécie de banda sonora implícita, transversal a todo o romance.

A história centra-se no percurso de Gloria Fleming, uma adolescente dotada na área musical, com várias fragilidades emocionais e alguma falta de competências sociais, em resultado da perda da mãe e de uma educação rígida, realizada em casa, pelo pai, centrada na intensa prática de piano. A história, contada em 10 capítulos numerados^[3], é narrada em analepse,

³ A própria numeração dos capítulos é sempre feita de forma diferente, surgindo a indicação incluída em algum elemento da imagem, sendo, às vezes, quase impercetível, como acontece com a indicação do capítulo 4, inserida numa fotografia, ou do 5, num carimbo de um postal.

iniciando-se com a notícia do desaparecimento de Gloria e retrocedendo, depois, 18 meses, para dar conta dos seus antecedentes. Nessa analepse, são introduzidos ainda outros recuos temporais, com recurso ao álbum de fotografias da família de Gloria (Fig. 2), através do qual é possível obter informações sobre o namoro e o casamento dos seus pais, bem como sobre o próprio nascimento da protagonista e a perda trágica da mãe. A narrativa acompanha, depois, o processo de chegada ao bairro de uma nova família e a aproximação afetiva de Gloria e Francisco Mendoza, o novo vizinho da casa ao lado. Em resultado das exigências da carreira musical de Gloria e da oposição do pai ao namoro da filha, a protagonista viaja para a Europa e afasta-se de Francisco, mas o seu precário equilíbrio emocional é severamente afetado e ela regressa, sem conseguir concluir a *tournée*, para ser internada numa instituição de recuperação da saúde mental. É neste momento que a narrativa sofre um desvio inesperado, porque a figura de Francisco deixa subitamente de parecer real, à medida que o tratamento progride, surgindo aparentemente como um produto da imaginação ou da perturbação mental de Gloria, uma espécie de refúgio para superar a solidão e a falta de afeto. É também por esta altura que o leitor descobre que a personagem vem sendo sucessivamente internada, ao longo dos anos, na referida instituição de apoio, em datas coincidentes com atividades anteriormente narradas, o que afeta fortemente a credibilidade do relato, tal como vinha sendo apresentado.

No final, são deixadas pistas sobre a fuga de Gloria (de barco) e o seu destino (América do Sul), mas também sobre os indícios que levaram à criação de Francisco, com base nas memórias da personagem da própria figura materna e no próprio processo de enamoramento dos pais, além de alguns objetos marcantes, herdados da mãe, obsessivamente retomados em novos contextos.



Figura 2. Exemplo de dupla página do romance e uso de fotografias.

Ao contrário da maioria dos romances multimodais, em *Chopsticks*, o discurso verbal não é o modo dominante, uma vez que a narração é realizada através da justaposição de imagens, que se sucedem ao longo das quase 300 páginas do livro. Nessa medida, a fotografia ocupa um relevo assinalável na narrativa, não só pela presença efetiva de fotografias (da família, de Gloria e de Francisco), mas porque é através da fotografia que outros elementos podem ser incluídos no romance, como é o caso de vários objetos de escrita e de desenho, roupas e bens pessoais, objetos de uso comum, provas forenses, livros, discos, etc. Assim, a componente verbal, que se apresenta sob várias formas e tipologias textuais, não assegura a coesão dos outros elementos presentes no romance, mas institui-se como mais um desses elementos. Presente, por exemplo, nas trocas de mensagens de *chat* entre os protagonistas, mas também em apontamentos pessoais de vários tipos, não substitui a voz do narrador enquanto organizador da narrativa, função que parece ficar a cargo do leitor, encarregado de juntar e confrontar todas as informações de modo a que estas façam sentido.

Nessa medida, a exigência do processo de leitura é, a todos os níveis, assinalável. Compete ao leitor não só decodificar todo o tipo de informações

presentes nas páginas do livro, que integra fotografias de família, notícias de jornais, pautas de música, páginas *web*, cartas e postais, mas também os mais variados tipos de objetos, desde roupas a material escolar, passando por rótulos, mapas, programas de concertos ou informações acadêmicas, entre muitos outros. A profusão e variedade de elementos é tal que seria impossível listá-los de forma exaustiva ou proceder à análise de todas as suas funções. Contudo, o seu relevo para a construção de sentido é determinante, ainda que, em alguns casos, só uma releitura do livro permita perceber o seu efetivo interesse para a história, atendendo às variações e desvios que ocorrem.

Em todo o caso, é significativo perceber que há uma série de documentos que estão associados ao reforço da credibilidade e do realismo do relato, funcionando como comprovativos e assegurando um certo “efeito de real”, o que, no contexto desta narrativa, onde o conceito de “verdade” é questionado, se revela particularmente determinante. É o caso, entre outros, dos certificados de casamento de Maria e Victor e de nascimento de Gloria, dos relatórios de avaliação escolar de Francisco e de progresso de recuperação de Gloria, dos talões de embarque de viagens de avião e de barco ou das provas forenses, recolhidas pela polícia, ligadas ao desaparecimento da protagonista.

Com uma funcionalidade diferente, colaborando na construção da personagem, permitindo conhecer a sua personalidade, os seus gostos e interesses, surgem, no caso de Gloria, as notícias e críticas da imprensa sobre os seus concertos musicais, os programas dos concertos, mas também os registos dos seus internamentos na instituição de saúde mental. A identidade da personagem tem muito a ver, num primeiro momento, com os antecedentes familiares e a afinidade com a música, seguindo-se, depois, a relação amorosa com o vizinho e, finalmente, o período de internamento, com a revelação da inexistência de Francisco, percebendo-se que se trata de uma construção mental de Gloria. São os elementos multimodais que contam a história deste percurso, colaborando na reconstrução das memórias da infância, através das fotos de família e de alguns documentos e objetos da mãe, passando, depois, para a troca de correspondência com Francisco (escrita e por mensagens de *chat*) e para as suas ofertas, que incluem desenhos, livros e discos, mas também fotos que cristalizam o tempo passado em conjunto. Serão também, em vários casos,

os mesmos objetos, com variações nas assinaturas^[4], por exemplo, ou a inclusão de informação adicional, que permitem ao leitor perceber – ou, pelo menos, suspeitar – da veracidade da história que lhe é apresentada, constatando os desvios que decorrem da perspectiva subjetiva de Gloria, à qual tem acesso até ao capítulo 10, quando a personagem é já apresentada na instituição “Golden Hands Rest Facility”. Desta forma, confirma-se a ideia de que

physical objects and visual art objects, which can of course only be incorporated in a narrative via photographs or reproduction, are existents that contribute to the construction of the storyworld and are related to the story’s actants in a particular way, in terms of being representative of their way of life or belonging to their identity, history, or memory. (Hallet, 2009, p. 137)

O universo artístico, musical^[5], visual e literário ocupa um relevo assinalável no romance, mas também na construção da personalidade de Gloria, possivelmente dividida entre a pressão familiar para se dedicar à música, dado que o pai era professor de piano, e o seu gosto pessoal pelo desenho e pela pintura, primeiro atribuído a Francisco, essa espécie de *alter ego* que lhe permite viver fora dos limites impostos pelo pai.

No caso das referências literárias, elas traduzem elementos relativos à personalidade da personagem, mas também aos temas centrais do romance, como acontece com o clássico *The catcher in the rye* (1951), de J. D. Salinger, que surge, numa edição em espanhol, e cuja leitura pode ter servido de inspiração para a construção da personagem de Francisco, atendendo a algumas semelhanças existentes entre ele e Holden. Além disso, este romance norte-americano, habitualmente lido por adolescentes, tem

⁴ Como acontece com os desenhos e pinturas que passam a ter a assinatura de Gloria em vez da de Francisco.

⁵ Para além da presença de ligações para vídeos do Youtube, a música surge ainda aludida nos vários CD de música aparentemente trocados entre as personagens, acompanhados das respetivas *playlists*, mas também nos discos em vinil, com relevo para a discografia de Julio Iglesias, remetendo para a herança musical da mãe, que a protagonista parece recuperar. A este propósito, refira-se que, no baú onde ela descobre pertences da mãe, surge um gravador. No livro, não temos mais informação sobre ele, mas na versão *app* de *Chopsticks*, esse gravador permite aos leitores-utilizadores ouvir a voz de Maria, a mãe de Gloria, a cantar uma canção de embalar.

outras afinidades temáticas com a obra em análise, ao nível do tratamento da questão da revolta juvenil, mas também da inocência, da construção identitária e da própria depressão.

Já a inclusão de uma dupla página da obra *The bell jar* (1963), de Sylvia Plath, também se reveste de importância narrativa, uma vez que o livro em questão, o único romance da poeta norte-americana, apresenta uma protagonista com um problema de saúde mental, relacionado com um transtorno bipolar ou uma depressão crónica que a conduziram ao suicídio. Neste caso, para além da referida página incluir referências à valsa “Chopsticks”, encontra-se completamente preenchida por registos manuscritos⁶ (Fig. 3) de Gloria, que aludem à sua paixão por Francisco. Outro intertexto relevante é o poema “The Kraken”, de Alfred Tennyson, que surge incluído dentro de um postal, com o desenho de um polvo, elemento visual obsessivamente convocado na narrativa, surgindo numa *t-shirt* cor-de-rosa, que não só aparece entre os pertences da protagonista, como Gloria surge com ela vestida em várias fotografias e uma pintura. Para além da simbologia do animal, ligada ao monstruoso e aos espíritos infernais (Chevalier & Gheerbrant, 1994, p. 533), no caso do poema de Tennyson, sugere-se que cada pessoa guarda no seu universo mais profundo algo que, eventualmente, acaba por se partir e vir à superfície, passando a estar visível e não mais escondido, o que pode ser associado à fuga de Gloria, uma espécie de revelação do seu mundo interior.

⁶ A questão da caligrafia e dos registos manuscritos merecia uma análise mais detalhada que não cabe nos limites deste estudo, atendendo a que as variações apresentadas servem para identificar as diferentes personagens, nomeadamente para distinguir Gloria e Francisco. No final, percebemos que, também aí, terá havido uma manipulação, mas a relevância deste elemento é assinalável, até pelos indícios que dá, por exemplo, ao nível do estado de espírito das personagens, exprimindo afeto e revolta com recurso a diferentes tipos de caligrafia.

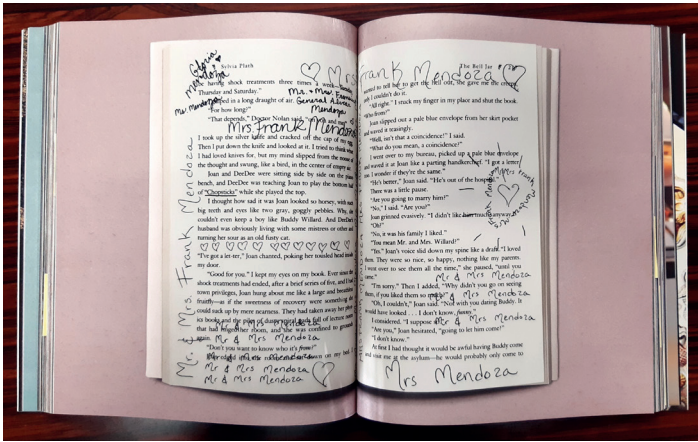


Figura 3. Página dupla do romance *Chopsticks*.

A presença de inúmeros elementos simbólicos, objetos, imagens, referências, que surgem de forma insistente e repetida, como o polvo, já mencionado, também colabora na construção da personalidade de Gloria, permitindo identificar as suas obsessões e determinar a origem ou motivação das suas fantasias. É o caso da origem latino-americana e das referências hispânicas (música, literatura, língua); da presença do vinho, atendendo a que a sua mãe trabalhava no negócio da sua importação; das alusões a Coney Island, onde Gloria foi com os pais (e com Francisco); ou dos dentes-de-leão⁷ (Fig. 4) e outras flores que vão surgindo em diferentes momentos. Mas ainda que alguns destes elementos colaborem na confirmação de algumas hipóteses, a ausência de uma versão oficial sobre o que aconteceu efetivamente a Gloria tem implicações na leitura e interpretação das informações, criando dúvidas e interrogações sobre não só o que se passou depois do seu desaparecimento, mas sobre a própria existência de Francisco. Esse silêncio obriga à releitura atenta de todos os documentos, à tentativa de descoberta de indícios e pistas que poderão ter escapado numa primeira leitura, mais atenta a outros pormenores.

⁷ O dente-de-leão surge como um nome carinhoso que Francisco usa com Gloria, mas é também a imagem final do romance, seja na fotografia que fecha o livro, seja nos grafismos que acompanham as biografias dos autores, surgindo como uma metáfora da própria Gloria, simultaneamente frágil e de destino imprevisível.

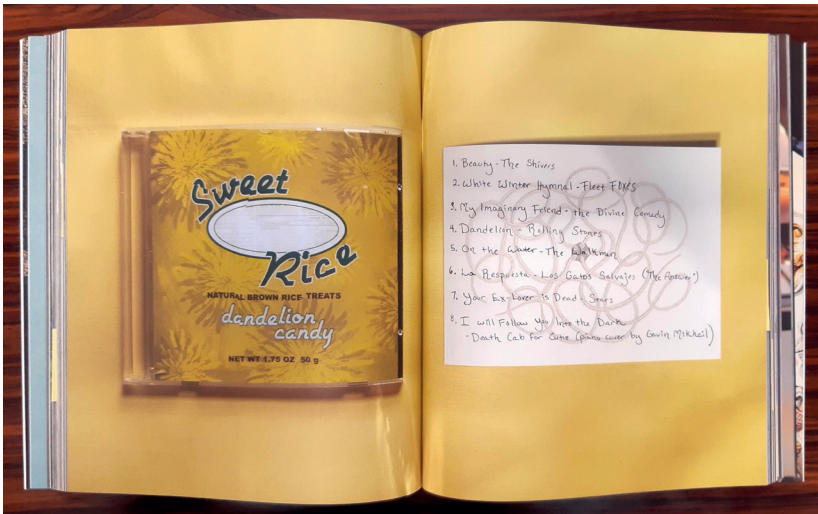


Figura 4. Exemplo de uma página com o CD e a respetiva *playlist* e com a alusão ao dente-de-leão.

A dúvida final, com implicações no cariz aberto e ambíguo do romance, apesar da presença de inúmeros elementos visuais de cariz documental, como fotografias, relatórios ou cartas, por exemplo, habitualmente associados à consolidação de um efeito de verosimilhança, também resulta do próprio questionamento da veracidade dos documentos apresentados, uma vez que parecem forjados pela mente perturbada de Gloria. Alguns deles surgem inclusivamente em momentos diferentes da narrativa, com informações diferentes ou variações mínimas entre si, sugerindo alterações que permitem ao leitor assumir a perspetiva de Gloria, para melhor compreender o seu estado mental, numa transposição para este romance multimodal de uma focalização narrativa interna.

Desta forma, as coincidências no uso do mesmo logótipo e morada para a escola de Francisco e para a instituição na qual Gloria é internada, e o uso de papel timbrado semelhante por Francisco e Gloria para expressarem a sua revolta pelas instituições onde estão inseridos são alguns dos elementos que sugerem que Francisco é uma construção mental de Gloria, uma espécie de *alter ego* que lhe permite assumir outra personalidade, outros gostos e preferências e até outra língua e cultura, recuperando algumas

das memórias e heranças maternas. O próprio nome da personagem junta a designação de um vinho – Francisco – que aparece no rótulo de uma garrafa, com uma região vinícola argentina “Mendoza” – que surge assinalada no mapa com um coração – com a qual a mãe de Gloria, também de origem sul-americana, trabalhava no negócio de importação de vinhos. Outros indícios são o roupão do *boxeur* Sergio “The Marvel” Martinez com que Francisco surge numa fotografia e que Gloria costura na casa de repouso (e com o qual foge, abandonando-o depois); a garrafa de vinho que surge com duas datas de nascimento diferentes, a de Francisco e de Maria; as repetidas referências a Jo Ann Castle, que acaba por dar um concerto na casa de repouso a 5 de dezembro, o dia da fuga de Gloria. O mural de recortes (Fig. 5) do quarto de Gloria que aparece no final do romance é uma espécie de *puzzle* que resulta da combinação das muitas pistas e peças dispersas pelas páginas do romance, e que está na origem da revelação sobre a identidade de Francisco.



Figura 5. Dupla página contendo o mural no quarto de Gloria.

Hallet (2018, pp. 141-148) considera relevante, numa análise do romance multimodal, o impacto e a função dos elementos que o compõem ao nível da constituição da ação e da intriga; da construção das personagens; da representação do conhecimento; da contextualização, através da recriação dos espaços ou cenários; da indexação; da definição da perspectiva; da mitigação dos limites da narração verbal; para além da construção de mundos possíveis.

No caso de *Chopsticks*, atendendo à centralidade dos vários *media* e modos presentes no romance, eles respondem praticamente a todas as funções elencadas por Hallet, sendo cruciais não só para fazer a ação avançar e para a caracterização física das personagens e reconstrução dos cenários, sem esquecer as práticas socioculturais e comunicativas, mas sobretudo para a compreensão dos dilemas existenciais da protagonista, permitindo ao leitor aceder ao seu mundo pessoal e subjetivo, inclusivamente perturbado e confuso, conduzindo-o num percurso semelhante ao da própria personagem, uma vez que ele também é levado a acreditar na existência de Francisco Mendoza e na relação amorosa que desenvolve com Gloria. O facto de esta intriga encaixada na ação principal ser igualmente contada com recurso a elementos visuais, alguns até documentos oficiais, parece corroborar a sua veracidade, atestando a sua credibilidade, mas, na verdade, eles servirão sobretudo para confirmar a perturbação de Gloria, o que não deixa, no final, de surpreender o leitor, obrigando-o a reequacionar toda a informação anterior. Este facto tem ainda um impacto em termos do próprio subgénero deste romance, que parecia enquadrar-se no âmbito da narrativa cor-de-rosa, contando a história de um amor proibido entre adolescentes, sendo, já em fase muito adiantada da história, reconduzido para uma linha diferente, que permite que seja lido a uma luz diferente, de cariz mais intimista e existencial, relacionada com perturbações mentais e problemas de relacionamento pessoal e familiar.

Dessa forma, não só o romance se constrói através dos elementos multimodais (Fig. 6), como também acaba por questionar a validade desses mesmos elementos, atendendo a que, neste caso, eles parecem não assegurar algumas das funções principais às quais surgem comumente associados, o que, de acordo com Hallet, é também uma característica destas propostas narrativas: “novels that display different semiotic modes often thematise or question their representational potential or reliability” (2018,

p. 37). O cariz metaficcional deste romance está, assim, intimamente ligado à questão da veracidade do relato, o que, de acordo com o mesmo autor, é também um traço comum da multimodalidade romanesca: “Fictionality and fake stories may even form the core of the whole narrative (Hallet, 2018, p. 37). Mas também não deixa de estar presente nas associações de cariz intertextual e interartístico (Gibbons, 2010) que o percorrem, seja através das referências constantes à música, seja pelas recorrentes alusões literárias, a Pablo Neruda ou Tennyson, por exemplo.



Figura 6. Exemplo de dupla página contendo objetos que depois são revisitados.

Considerações finais

Os desafios da leitura de um romance como *Chopsticks* são imensos^[8], atendendo, em primeiro lugar, ao relevo que os elementos multimodais têm na obra, construída quase exclusivamente com base na justaposição de imagens de vários tipos, mas, em segundo, ao questionamento desses mesmos elementos, em termos de legitimidade e validade. O leitor é, assim,

⁸ Para outras leituras possíveis do romance, ver Cowdy, 2020.

não só chamado a ler e a interpretar cada um deles e a estabelecer relações de sentido entre eles, procurando nexos lógicos, mas também lhe é solicitado que os compare e confronte e que verifique a sua autenticidade e credibilidade, descobrindo “falhas” no relato visual. Nessa medida, como afirma Hallet, “Being multimodally literate would therefore be defined as the ability to decipher, decode and ‘read’ various semiotic modes and their combination in a single act of representation or communication” (2018, p. 28).

Assim, no seguimento do que foi referido anteriormente, para além da quantidade e diversidade dos vários elementos multimodais convocados, exigindo observação e leitura atenta de todos eles, é ainda necessário proceder à sua análise em diálogo, não só porque alguns deles se modificam ao longo da narrativa, como acontece com os desenhos e pinturas, revelando que, além dos dons musicais, a protagonista também tem dotes para as artes visuais, mas porque eles estabelecem relações entre si, complementando-se ou contrariando-se, exigindo uma postura crítica do leitor, sobretudo a partir do momento em que percebe que teve acesso a uma perspetiva deturpada da realidade, ou pelo menos filtrada por uma subjetividade particular. Nessa medida, os documentos não perdem a sua validade, mas veem-na limitada a um ponto de vista especial e particularmente subjetivo e enviesado. A questão da manipulação dos elementos visuais, tidos como verdadeiros, como fotografias e documentos, mas também as assinaturas, leva o leitor a questionar todas as informações, instituindo dúvida sobre a “verdade” da narrativa. O romance também levanta questões ligadas à “intensidade da experiência de leitura” (Gibbons, 2010), atendendo a que, do ponto de vista cognitivo, o processo de leitura assenta em competências diferentes, que são também processadas em partes diferentes do cérebro. A relação com a experiência de leitura através da *app* prevê ainda uma imersão mais profunda na dimensão multimodal, através do estímulo de outros sentidos, nomeadamente através da música, por exemplo.

Enquanto objeto singular, mesmo do ponto de vista físico e material, este romance multimodal, na sua vertente de livro impresso, tira amplo partido da experiência de leitura visual, decorrente do predomínio da fotografia e da sequencialidade das imagens, às quais não faltam relações com o universo fílmico, outro aspeto que ficou aqui por explorar. A aparente rapidez que caracteriza o processo de leitura, sobretudo atendendo a que

existem páginas onde praticamente não existe texto para ler, é contrabalçada pela necessidade de releituras, de comparações, avanços e recuos sucessivos que transformam a leitura num processo detetivesco de recolha de indícios, de modo a descobrir o mistério (ou parte dele). A atenção dada a cada um dos elementos multimodais presentes no livro permite concluir que não se trata de escolhas aleatórias ou inocentes e que cada um deles contribui, de alguma forma, para o sentido global da história e da interpretação a construir. Ainda assim, há elementos contraditórios e margem suficiente de ambiguidade para várias leituras possíveis e é, talvez, aí que reside a especial novidade desta proposta literária, o facto de as imagens, sobretudo as fotografias, com todo o realismo que as caracteriza, permitirem a construção de uma narrativa com tantos espaços em branco destinados a serem completados pelo leitor.

Referências

- Anthony, Jessica & Corral, Rodrigo (2012). *Chopsticks*. New York: Razorbill.
- Beckett, Sandra (2012). *Crossover picturebooks: A genre for all ages*. London: Routledge.
- Chevalier, Jean & Gheerbrant, Alain (1994). *Dicionário dos símbolos*. Lisboa: Editora Teorema.
- Cowdy, Cheryl (2020). Grammars of new media: Interactive trans-sensory storytelling and empathic reading praxis in Jessica Anthony's and Rodrigo Corral's *Chopsticks*. In Anna Kérchy & Bjorn Sundmark (Eds.), *Translating and transmediating children's literature* (pp. 213–224). Cham: Palgrave Macmillan.
- Gibbons, Alison (2010). "I contain multitudes": Narrative multimodality and the book that bleeds. In Ruth Page (Ed.), *New perspectives on narrative and multimodality* (pp. 99–114). London/New York: Routledge.
- (2012a). *Multimodality, cognition, and experimental literature*. London/New York: Routledge.
- (2012b). Multimodal literature and experimentation. In Joe Bray, Alison Gibbons & Brian McHale (Eds.), *The Routledge companion to experimental literature* (pp. 420–434). London/New York: Routledge.

- (2016). Multimodality, cognitive poetics, and genre: Reading Grady Hendrix's novel *Horrorstör*. *Multimodal Communication*, 5(1), 15–29. <https://doi.org/10.1515/mc-2016-0008>
- Hallet, Wolfgang (2009). The multimodal novel: The integration of modes and media in novelistic narration. In Sandra Heinen & Roy Sommer (Eds.), *Narratology in the age of cross-disciplinary narrative research* (pp. 129–53). Berlin: Walter de Gruyter.
- (2018). Reading multimodal fiction: a methodological approach. *Anglistik*, 29(1), 25–40.
- Hunt, Peter (2001). *Children's literature*. Oxford: Blackwell.
- Linden, Sophie Van der (2013). *Album[s]*. Paris: Éditions De Facto.
- Maziarczyk, Grzegorz (2012). Towards multimodal narratology. *Interfaces: Image, Texte, Language*, 32, 111–125.
- Ommundsen, Åse Marie (2014). Picturebooks for adults. In Bettina Kümmerling-Meibauer (Ed.), *Picturebooks. Representation and narration* (pp. 35–54). New York: Routledge.
- Ramos, Ana Margarida (2020). Hibridismos e contaminações: a propósito do livro-álbum como formato omnívoro. In Paulo Pereira, Emanuel Madalena, & Inês Costa (Eds.), *Mix & Match: Poéticas do Hibridismo* (pp. 173–194). Vila Nova de Famalicão: Húmus Editores.
- Sipe, Lawrence & Pantaleo, Sylvia (Eds.) (2008). *Postmodern picturebooks: play, parody and self-referentiality*. New York: Routledge.

Tela, ecrã e página: janelas que refletem (sobre) o mundo

Um mix-and-match dos verbos ver, ler e pensar a propósito de 1.º Direito de Ricardo Henriques e Nicolau

*Cláudia Sousa Pereira**

Em princípio

Se há princípio que se adequa, quando aplicado à infância e juventude, é o de que este é um período da vida em que se está a aprender a viver. Ultrapassadas estas fases de crescimento biológico, poder-se-ia persistir na afirmação, mas não sem algum desconforto e até risco de mal-entendidos. Exemplos de vidas, ações, discursos, formas de pensar são talvez o instrumento mais óbvio para educar por imitação ou rejeição, não sem, porém, encontrar razões que levem a imitar ou rejeitar certos padrões, ou atos únicos, alheios, que queremos perto ou longe do percurso de vida que se estende no friso cronológico ou na reiteração do quotidiano, diante de nós.

Por outro lado, o lado da ficção e do jogo permite assistir e participar, simulando situações em doses certas de verosimilhança, mesmo com alguma fantasia, ensaiando a precavermo-nos contra o inesperado. Este não se resolve pelo acaso, já que o acaso nunca traz nada de seu, antes encontra cada um como está, bem ou mal preparado. Uma boa obra literária, independentemente da época e do género em que se materialize, permite, como à personagem homónima do romance de John Williams *Stoner* (1965), que de agricultor vai para professor de literatura, “a epifania de conhecer pelas palavras algo que não se podia traduzir em palavras” (Williams, 2014, p. 81).

* Universidade de Évora / CIDEHUS.UÉ (Centro Interdisciplinar de História, Culturas e Sociedade).

Colocados assim os termos iniciais, este texto abordará um caso concreto de destinatário híbrido – leitor e espectador, de tempos/gerações diferentes, mas também adulto e/ou infantil –, ocupando-se da educação do leitor literário a partir de uma gramática que funciona melhor porque também é híbrida e aciona códigos de referência mistos. Fomos averiguando o contributo de um género considerado preferencial para pré-leitores, ou leitores principiantes, impulsionado pela transformação de um suporte literário convencional, um livro-álbum, em evocação de outros contextos e pretextos, e com isso, considerando-os leitores desafiados acima de tudo a pensar. E a continuarem a pensar também outros suportes artísticos, criativos, e não menos importante, os suportes informativos. Encontramo-nos assim com a filosofia, num relacionamento entendido a partir do que nos explicou Kohan:

A filosofia se caracteriza por ter duas dimensões, uma crítica e outra criativa. Como tarefa crítica, a filosofia questiona os valores, ideias e crenças que permeiam as práticas socialmente dominantes. Ao mesmo tempo, como tarefa criativa, ela pensa as condições de possibilidade de outras ordens, alternativas às vigentes. As disposições e métodos da filosofia se exercem sobre toda prática significativa para desvelar seu carácter ordinário, rotineiro ou cotidiano. Estabelecem-se, assim, condições de possibilidade para novos estados de coisas. (Kohan, 1999, p. 60)

Estes códigos de referência, como padrões e *passwords*, não precisam de pôr a funcionar, ou de ser ativados por, ferramentas tecnológicas quando da sua receção. Aliás, o que se pretende mesmo demonstrar é que antes de usar qualquer suporte, mais ou menos sofisticado, o mais importante é aproveitar a arte, e a literatura em particular, para pensar com ela o melhor uso do mundo e da nossa vida nele. Mesmo quando estamos entretidos e, normalmente, a manipular objetos que nascem e renascem mais da *techne* do que da *poiesis*. Acontece se nos educarmos a ler literatura para além do ato de emular outros leitores, talvez percebendo o quanto do prazer será mais proveitoso se, quase sem querer, estivermos a construir saber. Estaremos, ao longo deste texto, a pensar na filosofia, nesse conceito com tantas indefinições quantas tem a resposta à pergunta “isto é literatura?”, porque o objeto livro que nos guiará assenta todo ele

na curiosidade e na procura de respostas. Da criatividade nasce a inquietação e, como afirma Kohan, é “na inquietação que gera em nós uma certa ordem social” (1999, p. 60) que nasce a filosofia. E, acrescentamos nós, a literatura ajuda.

Ver e observar, ouvir e escutar, tocar e sentir, decifrar e ler literatura: é neste sentido que os estudos literários são legitimamente um lugar central a partir do qual se inicia a educação literária de alguém alfabetizado. Conversando com outras áreas de conhecimento que atuam e se envolvem na leitura ao incentivar o sentido estético quando os outros sentidos já estão (quase) conquistados, este texto assume-se como resultado de um estudo de caso, atento ao jogo que a linguagem literária revela, exercício de leitura aqui deixada em *backup* e de que se mostram praticamente só as conclusões, por se ter julgado preferível esmiuçar os vários enquadramentos – contextualizações e perspectivas teóricas – para os quais os conceitos de hibridismo e transmaterialidade nos estimularam.

Escolhemos um livro-álbum com uma protagonista de oito anos, detalhe meramente indicativo de eventual leitor-modelo previsto, para nos focarmos na condução da leitura por prazer, fazendo dessa leitura, já literária, um objetivo em si, mas sobretudo não isolada do contexto das ciências sociais e humanas. Assim, é também à intermodalidade nas relações, mais ou menos evidentes, dos pares livro/filme, texto verbal/texto visual, arquitetura do livro/*design* literário, que, em nosso entender, podemos pedir ajuda para a leitura literária se definir e ganhar expressão na abordagem de obras que realmente valham a pena.

Esta vontade de definição, ou redefinição, de leitura literária, a que poderemos sempre apontar alguma insistência desnecessária, nasce de uma convicção, que de resto o professor sul-americano de filosofia e infância da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, discípulo de Matthew Lipman, Walter Kohan nos ajuda a assumir: filosofia e literatura, ambas para a infância, são um par que proporciona um *mix-and-match* importante nas ciências sociais e humanas.

Quando a janela volta a ser distância

Questionar a normalidade das coisas é o que faz o pensamento filosófico. E é o que faz Graça de *1.º Direito*, foi o que fez Jeff, personagem de Hitchcock, e já era o que fazia Hal, personagem de Cornell Woolrich no conto *It had to be murder* (1942), inspirador do filme. Estas três pessoas da ficção têm três situações em comum: estão obrigadas a ficar fechadas em casa, têm uma janela através da qual acedem ao quotidiano das traseiras ou de uma rua de um bairro, que é já um herdado cenário hollywoodesco, e têm um olhar curioso amparado por outros vidros: o das lentes da câmara cinema (fo)tográfica ou dos ecrãs que constituem presenças constantes das crianças de hoje:

I didn't know their names. I'd never heard their voices. I didn't even know them by sight, strictly speaking, for their faces were too small to fill in with identifiable features at that distance. Yet I could have constructed a timetable of their comings and goings, their daily habits and activities. They were the rear-window dwellers around me. (Woolrich, 1942, p. 1)

Ao contrário de Hal de 1942 e de Jeff de 1956, Graça de 2020 conhece bem os seus vizinhos e as suas rotinas são confirmadas a partir de uma janela que dá para a rua principal. A janela do 1.º esquerdo já não é janela de traseiras, esse lugar quase íntimo, em que não se espera que o que lá se passe possa ter ou ser público. Esta diferença é uma atualização que, de forma aparentemente contraditória, serve a cultura das redes sociais e encaixa no comportamento desejável para a criança que reaprende a respeitar a intimidade dos outros, porque também quer a sua respeitada. Já no conto de Woolrich esta devassa é mencionada: “Sure, I suppose it was a little bit like prying, could even have been mistaken for the fevered concentration of a Peeping Tom” (Woolrich, 1942, p. 1).

Sendo o desconhecido que desperta a curiosidade de Graça e parece tornar-se o ponto central do livro-álbum, e não deixando de o ser também pelas intertextualidades enciclopédicas que não podemos ignorar, será noutros pontos que devemos centrar a nossa atenção: são estes os detalhes do quotidiano que usamos para ativar alguns dos princípios da leitura proporcionada pela relação da literatura com a filosofia. A título de

exemplo, chamamos a atenção para três desses momentos que começam no texto verbal e cuja conversa se pode prolongar na ilustração: a Dona Camomila, que bem podia ser Miss Lonelyheart envelhecida, alcunha inventada pelo protagonista para uma personagem de Hitchcock e já vinda de 1942, que o texto nos diz ter feito uma tatuagem homenageando, tetricamente (uma caveira com bigodes), o gato desaparecido, e que Graça vê no mesmo momento em que alguém faz um *graffiti* de um gato numa carrinha estacionada, pondo à discussão a convenção e a transgressão; o reaparecimento do gato na penúltima dupla página em que tudo e todos parecem contribuir para o *happy end*, mantendo a vontade de consolo atávico que a cultura popular providencia; e, finalmente, as referências às eternas emoções provocadas pelo uso(fruto) da arte e das suas especificidades, relativamente ao suporte em que se criam e se recebem, ou do lugar onde acontecem (a música ao vivo, em vinil ou em EP, e as fotografias exibidas, sem sucesso, no café). E este dinamismo leva ainda a uma outra questão pertinente, expressamente lançada à discussão a propósito destes exercícios de memória: a questão do direito ao esquecimento que, entre outros direitos, como o do autor, o texto também aborda.

Ao que apurámos foi a dupla de investigadoras Ana Margarida Ramos e Diana Navas (2020) quem, até ao momento, melhor apresentou, interpretou e deu a conhecer este recente livro-álbum da editora Pato Lógico. Concluem a proposta de leitura, enquadrada num artigo sobre a relação do livro-álbum com o cinema, assim:

Convidados a acionarem os seus repertórios literário e cinematográfico, aos leitores são apresentadas as ténues fronteiras entre os discursos artísticos na contemporaneidade e a potencialidade que emerge do diálogo interartes, o que pode ser claramente observado na análise aqui proposta do livro-álbum *1.º Direito*. Ainda que a obra possa ser lida independentemente da relação que aqui estabelecemos com o filme *Janela Indiscreta*, de Alfred Hitchcock, fica evidente que a leitura vê os seus sentidos ampliados à medida que o diálogo interartes é proposto. Isto porque, além dos sentidos já gerados pela tríade multimodal texto-ilustração-projeto gráfico que constitui o livro-álbum, se estabelece ainda um diálogo intertextual e arquitetónico adicional com o referido filme, promovendo a (re)construção de outros possíveis significados, o que demanda, certamente, um leitor ativo e capaz de apreender e concatenar

as diferentes linguagens que, simultaneamente, compõem o livro. (Ramos & Navas, 2020, p. 142)

Os detalhes da arquitetura do livro, com o elencar de todas as técnicas da linguagem visual ao serviço da narrativa, na criação de várias emoções, são cuidadosamente apresentados: o ritmo a que se sucedem cenas, o efeito de apressar ou demorar determinados detalhes da ação que se vertem no uso de uma gramática visual própria, e que não nos merece nenhuma proposta alternativa de comentário ou crítica, quanto ao efeito num leitor particularmente consciente das referências ao mundo da sétima arte.

A nossa perspetiva de abordagem prende-se com um passo seguinte, que as investigadoras deixam em aberto: feitas todas as leituras resultantes de cruzamentos eruditos, chamemos-lhe assim, queríamos perceber o que resta ao objeto livro-álbum como obra literária na relação quer com a cultura infantojuvenil, invadida por ecrãs, quer com o ambiente social e político em que cidadãos já não tão jovens, nem muito menos crianças, parecem mover-se, sem questionamentos exigentes sobre o que a contemporaneidade nos faz também chegar por diversos tipos de ecrãs. São janelas sobre o mundo, o que esta janela indiscreta nos dá, para discutirmos esse mesmo mundo.

Já esclarecidas por Ramos e Navas as opções arquitetónicas do livro, em que se realçam as questões estéticas mais próximas do discurso bidimensional visual, voltar-nos-emos para as intenções, ou *design*, onde articulando forma (aparência) e conteúdo (significados) se realçarão as opções multidimensionais literárias. Um *design* pensado sobretudo numa das partes do destinatário duplo deste subsistema literário: o leitor infantil. Sem nunca esquecer que a outra parte estará sempre por perto, disponível para ajudar a leitura, depois e para além da primeira reação individual, emotiva e sensorial, às vezes tão imprevisível, quando não existe esse acompanhamento, deixando a meio a leitura de uma obra integralmente lida.

Pensando na criança leitora, tal como o formato do livro-álbum não deixa de sugerir, é ao mediador adulto que dirigimos a nossa abordagem, de forma a entenderem-se as janelas já em sentido figurado, mesmo no uso denotativo da designação que a metáfora foi banalizando, até na informática. Janelas a partir das quais parece que o mundo se desvenda todo, mas que mantêm truques disfarçados de técnicas que convém conhecermos

para as usarmos, lendo tão literariamente quanto filosoficamente. As janelas da tela e do ecrã têm um lugar central e incontornável na contemporaneidade, como tal, aproveitarmos o papel do livro para refletir sobre o que delas podemos esperar torna-se, diríamos, uma oportunidade a não desperdiçar.

No livro-álbum, desde a ilustração da capa em que se vislumbra uma estante com livros, atrás de Graça, até ao desfecho com o lançamento do livro inspirado nela, o papel e a janela-ecrã convivem harmoniosamente. No filme de Hitchcock, a leitura aparece apenas nas escolhas superficiais da namorada de Jeff. E Hal, personagem-narrador de 1942, parece mesmo projetar no nosso tempo, o seu futuro, muito do que leva as redes sociais e outras plataformas que usam ecrãs como suporte de comunicação, entretenimento, mas também (in)formação, a serem usadas como o são hoje:

The bay window was about the best feature my rear bedroom had in the warm weather. It was unscreened, so I had to sit with the light out or I would have had every insect in the vicinity in on me. I couldn't sleep, because I was used to getting plenty of exercise. I'd never acquired the habit of reading books to ward off boredom, so I hadn't that to turn to. Well, what should I do, sit there with my eyes tightly shuttered? (Woolrich, 1942, p. 1)

Mais do que uma paródia a *Rear window* em formato álbum infantil, *1.º Direito* é uma homenagem a quem gosta de ver e observar para pensar e agir. Tudo ações banais, quando se tem em conta que a consciência e as linguagens se predispõem ao uso pelo ser humano na convivência social e na construção individual. Até no conto da *pulp fiction* de 1942, esta reflexão sobre o que se vê e como se interpreta o que se vê aparece mencionada, como se vislumbra nesta frase proferida por Hal ao inferir o crime: “In other words, the rational part of my mind was far behind the instinctive, subconscious part. Delayed action. Now the one had caught up to the other. The thought-message that sparked from the synchronization was: He's done something to her!” (Woolrich, 1942, p. 4). Falta a Hal descobrir quanto a leitura literária também lhe proporcionaria esta agilidade, quase nos apetece concluir.

A lição de Graça relativamente ao ponto central do enredo, a misteriosa personagem do 1.º andar direito do prédio em frente, para além

de todas as outras aprendizagens possíveis de que o texto nos dá conta em modo de perguntas com resposta fora do livro (sobretudo as que são próprias de gerações e num tempo em que já “nada é como dantes”), permitiu-nos regressar ao cinema e aos seus truques. Quando a preocupação com a reação emotiva primária de um espectador desenvolve a técnica que confere ao todo da obra uma economia na utilização dos meios certos para provocar essas reações, desmontar essa técnica, apontando-a como um truque que, se ainda nos emociona, já não nos distrai da nossa tarefa de pensarmos antes de concluirmos com emoção, pode proporcionar-se pela leitura literária. E permite que se procure mais truques, também no texto visual.

Os efeitos *wimmelbooks* e Kuleshov e a leitura literária

A contaminação com imagens abundantes, propriedade dos *wimmelbooks*, parece-nos pertinente na opção ilustrativa deste livro-álbum. Se nos colocarmos na pele de ouvintes, concentrados em ler atentamente as ilustrações, estaremos, em muitas duplas páginas, a ser os olhos de Graça e a tornarmo-nos tão curiosos como a protagonista. E como no filme de Hitchcock, em que a câmara narra na primeira pessoa, o espectador assume o papel de uma espécie de “papagaio de pirata” no ombro de Jeff, não deixando de ser curioso pensar na inclusão da arara Rara de Graça entre as personagens de quem esta diz “Enquanto eu observo pessoas, ela observa os pássaros do bairro.”

E é este tipo de opção de leitura que, de uma certa forma, nos faz recentrar a atenção no texto deste álbum que tanto nos convoca para ver e ler com atenção o quotidiano. E, dessa atenção, relevar o estranho no sentido de, ainda assim, não deixar o espectador/leitor de pensar no que está antes ou para além da imagem e do outro lado da janela. Ou do ecrã, se pensarmos nos outros pretextos, éticos e políticos, deste livro-álbum, para além da magnífica homenagem ao cineasta do *plot twist*. E é também homenagem na transformação de Graça em protagonista de livro, por duas vezes e em *mise-em-abîme* (ou talvez também espelhamento): a do livro-álbum *1.º Direito* e a do escritor Hal Pereira, diretor artístico de dezenas de filmes de Hitchcock reencarnado *as himself* em vizinho de Graça, e autor

do livro lançado, no surpreendente final, cujo título não deixa margem para dúvidas nesta possibilidade de leitura, *1.º Esquerdo – História de uma janela indiscreta*.

Fazemo-lo, na perspectiva dos estudos literários, por ser um livro-álbum que qualificamos como literatura, com a particularidade de ter, como desígnio, cativar leitores infantis, depois de já ter cativado por razões extratextuais (porque contextuais e paratextuais) leitores adultos. O que nele se mistura e se faz coincidir – *to mix and to match* – é simulação e representação, imagem e texto, imaginação e criatividade, prazer e pensamento. Concentrámo-nos nestes quatro pares de conceitos e deixámos de lado todos os outros cruzamentos de conceitos, ativados pelas linguagens verbal e icónica, que poderíamos continuar a fazer: o uso de representações que materializam questões raciais, questões de género, questões geracionais. A discussão a propósito de como estas questões acontecem neste álbum permitiria confirmar que a questão geracional do duplo destinatário, que ajuda a definir epistemologicamente o campo de estudos da literatura infantojuvenil, qual “questão *pivot*”, distribui todos os exercícios de interpretação de um livro como este. Aliás, fica desde logo muito por dizer numa especificação tão vaga, oxímoro propositado, na referência a “livro como este”, mas avancemos.

Para que se entenda a nossa insistência em destacarmos a atenção dada ao texto verbal, depois de referirmos o *wimmelbook* como modelo para método, ou atitude, de leitura de *1.º Direito*, importa termos em conta o que nos diz Cornelia Rémi:

The images in search books are usually designed around the search objects as their hidden centers and are therefore full of somewhat repetitive visual distractors to divert the reader’s attention, [...] while the characters in wimmelbooks tend to appear all equally interesting. The typical perspective of wimmelpictures enhances this impression, because it combines elements of both distance and proximity (Palluch 1998: 4). On the one hand, it evokes a bird’s-eye view from a highly elevated vantage point, with little or no visible horizon and spatial depth, so that the scenery appears vast and impossible to scrutinize at a glance. On the other hand, the characters are not shown from above, but seen at eye-level from the front or the side. Since the visual elements are arranged in a paratactic pattern and distributed planarly across

the page rather than presented in central perspective, all scenes appear to be equally important. This perspective offers a privileged overview, superior to the point of view of any of the characters, and also challenges the viewer to develop a coherent understanding of all the details. Another characteristic feature that points to such hidden layers of meaning is the occasional use of cross sections, which echoes the aesthetics of an open-front dollhouse and grants the beholder views into the otherwise inaccessible interiors of some houses. Since all or most of the characters appear to be of equal size, wimmelbooks direct the beholder's gaze only little. Their images lack a clearly defined center and indicate next to no visual hierarchy, so that the decision about what to look at and think about poses an essential challenge. (Rémi, 2018, p. 224)

Esta proposta permite-nos que se liguem, em várias duplas páginas do livro-álbum, as duas gramáticas visuais evocadas – ilustração e cinema, uma bidimensional, outra pluridimensional por se cruzar, entre outras, com a linguagem musical. De facto, sobre a relação seminal do livro-álbum com o filme de Hitchcock, nada é subtil e tudo parece óbvio para o leitor adulto. Já para o leitor infantil não preparado para esta celebração, ainda que leitor habitual e habituado a livros-álbum, todos os qualificativos e todas as classificações que se possam fazer sobre a obra – mistério, curiosidade, imaginação criativa, enredo detetivesco – concretizam-se na leitura inocente, chamemos-lhe assim, para além da referência obrigatória a *Rear window*.

O que abre para o mundo na leitura deste álbum é o que está para além dele, mas que ele evoca, ou melhor, convoca, para se transformar num livro de qualidades literárias. Foi destas que nos importou falar, pois assentam em questões de *techne* que têm impacto na *poiesis*. E se da técnica oriunda dos *wimmelbooks*, destacando a declaração de Rémi quando diz “the decision about what to look at and think about poses an essential challenge” (2018, p. 224), podemos acrescentar sentidos à leitura, não menos importante será darmos atenção às técnicas do cinema de Hitchcock, uma personalidade histórica que passou inúmeras fases e revoluções tecnológicas aplicadas ao cinema, usando-as, nas obras que nos deixou, para contar enredos e enriquecer a gramática audiovisual. E se é inquestionável que as obras de Hitchcock convocam mistério, curiosidade, imaginação criativa,

enredo detetivesco, as técnicas que manipulam a emoção sentida pelos espectadores ampliam a receção e a percepção dessas obras. E se neste livro-álbum sugerimos, do mesmo campo cultural, a técnica do *wimmel-book*, mencionaremos a que nos pareceu sua equivalente na sétima arte: o efeito Kuleshov.

O efeito Kuleshov é uma técnica que permite afirmar a edição como sendo tão ou mais importante do que o argumento e a representação dos atores, pois, através deste efeito de montagem, podem sugerir-se emoções, sentimentos e ideias até certo ponto independentes ou diferentes das que os atores transmitem nas filmagens. Na indústria do cinema, esta técnica oferece vários recursos que permitem a apreensão não intelectual da história. Ou seja, ao transmitir-se uma ideia por meio de *voice over* ou diálogos apela-se ao lado racional do espectador, enquanto a apresentação de cenas em sequência, como nesta técnica, permite dar andamento ao enredo de um modo mais intuitivo e contemplativo. As ideias são formadas na cabeça dos espectadores pelo que veem e não pelo que ouvem ou leem, mesmo sem se darem conta disso.

Se as primeiras reações a uma surpresa ou a um objeto estético são da ordem do emocional e talvez sensorial, a opinião e o argumento sobre essas reações são da ordem do intelectual. Ora, se, como afirma Nikolajeva a propósito de livros-álbum,

picturebooks are likely to be the first kind of books that emerging readers encounter, they may potentially offer a powerful tool for understanding one's own and other people's emotions, in particular for pre-literate readers with a limited ability to make connections between the experiencing of an emotion and its verbal signifier. The multimedial nature of picturebooks invites a contemplation of the difference in cognitive-affective responses to words and images, and thus of the potential synergetic effect of the two media (Nikolajeva, 2018, pp. 159-160),

como não entendermos o cinema enquanto arte que primeiro nos emociona e só depois nos interpela e como isso é atraente para muito mais pessoas do que um texto encerrado num livro? Mais: como não aproveitar essa reação emocional de efeitos sensoriais (arrepio ou tremor, por exemplo) para condicionar o passo seguinte da intelectualização do que

ali primeiro se vê e que, no fim, servirá de argumento para um desenlace baseado na lógica construída seguindo um discurso verbal?

Nesta espécie de guerra entre hemisférios do cérebro que condicionam emoção e razão, percebe-se que persiste vantagem em que não haja vencedores, mas sim um aproveitamento de cada uma das partes para crescer. É ainda Nikolajeva que aconselha: “Since emotional engagement with fiction is just as beneficial for our intellectual and social development as cognitive engagement, it is valuable to encourage older readers to peruse visual and multimedial texts rather than focus exclusively on verbal literacy” (2018, p. 163).

Quer a propósito do efeito de Kuleshov, que Hitchcock usou com mestria em *Janela indiscreta*, quer a propósito do cuidado posto na construção de um livro-álbum como *1.º Direito*, percebemos que o que marca a genialidade dos grandes autores, onde se incluem realizadores, não é apenas o conhecimento e domínio de várias técnicas, mas a sabedoria em aplicá-las da melhor forma possível e nas situações certas: prender o espectador à cadeira, olhos pregados na tela ou no ecrã, leitores ansiosos por virar as páginas, saboreá-las e chegar ao fim do livro, talvez para recomeçar, já sem arrepios nem tremores, e perceber como tudo se construiu para que se chegasse àquele desenlace. Como faz quem está verdadeiramente interessado em conhecer mais.

Desenlaces

Picturebooks involving several characters encourage young readers to engage in a more complex mind-reading, or high-order mind-reading of the type: “A thinks that B thinks that A thinks...”. In this process, readers are asked not only to understand what characters think and feel but also what they think and feel about each other’s thoughts and feelings. In real life, the main incentive of mind-reading is predicting and anticipating other people’s actions and reactions through understanding their thoughts. (Nikolajeva, 2018, p. 169)

Será necessário fazermos mais esta abordagem, depois do jogo de referências que vota *1.º Direito* ao seu estatuto de obra interessante e inovadora? Não serão as abordagens a partir do género (Nikolajeva, 2018)

e do caso (Ramos & Navas, 2020) condição suficiente para o colocar na estante da literatura? Tudo o que possamos fazer com a obra, em termos de análise e interpretação, não será mais de outro domínio que não o destas leituras multimodais que o hibridismo de linguagens sugere ou reclama? Poderíamos estar já a cair na didatização, na proposta de encaminhar o leitor principiante a procurar fora do livro, também ele, o valor que lhe atribuirá, com exercícios de pesquisa sobre o realizador, os atores ou o género fílmico, por exemplo.

O que nos propusemos fazer foi usar este livro-álbum para pensarmos também, de outra forma e noutra perspetiva, o modelo ele próprio: o filme de Hitchcock. Ao fazê-lo poderíamos não apenas valorizar ainda mais este livro-álbum, e reafirmar a importância que damos à literatura infantojuvenil, como estaríamos a praticar uma atitude que confere ao estudo literário deste livro-álbum uma forma de acompanhar a receção de objetos culturais clássicos, interferindo no processo dinâmico de uma desejável permanência destes na centralidade do polissistema cultural. Centralidade para a qual contribuem subsistemas adjacentes e que se tocaram e relacionaram a partir dos seus lugares periféricos: o livro-álbum infantojuvenil – nas margens do literário – que toca e promove o cinema – a arte que tem direito ao sétimo lugar entre as artes.

Ao propormos este objetivo, usámos a relação deste livro-álbum com este filme pelas razões óbvias e sem explicações prévias necessárias, mas pretendíamos sobretudo integrar a literatura infantojuvenil como *lobby*, no sentido próprio e arquitetónico de lugar de entrada pelos estudos literários, que recentra, através da relação literatura e cinema, uma revalorização da imagem da literatura na cultura contemporânea, acrescentemos de massas. Para além da investigação em literatura e cultura para a infância – onde a par de folhas também atentamos em ecrãs e telas –, importou-nos seguir o caminho que considere outra ordem e outro sentido: o da literatura para a infância e cultura.

Fazemo-lo com a mesma intuição dos investigadores que, nos anos 70 do século passado, perceberam que o uso da Democracia enquanto sistema vigente estava a ser posto em causa pela falta de pensamento crítico, não sistematicamente promovido, nem na escola. Criando a Filosofia para/com crianças, os sucessores de Lipman permanecem (pre)ocupados em proporcionar às crianças e educadores essa oportunidade. Estamos

acompanhados por investigadores e autores como Kenneth Kidd (2020), para quem a literatura para a infância cumpre um lugar central nesse processo de intenções. O hibridismo de linguagens junta-se ao cruzamento de leituras para proporcionar ao leitor, ou espectador, a consciência de que a linguagem estética é motor de pensamento e portadora de, pelo menos, predisposição para a ação.

Lipman defendia que as crianças têm capacidades suficientes para pensar abstratamente e, propondo incluir-se a lógica na educação infantil, ajudaria melhorar-se essa capacidade e usá-la quotidiana, individual e coletivamente. Muito, neste livro-álbum como já no filme de Hitchcock, assenta em projeções feitas por personagens que, a partir de vislumbres reais, inferem contextos e desenlaces, imaginando cenários de um crime que a personagem principal se sente obrigada a deslindar e denunciar. Imaginar para lá do visto, pensar para lá do lido, foi o movimento que nos desafiou na abordagem a esta obra da literatura infantojuvenil portuguesa contemporânea.

Referências

- Henriques, Ricardo & Nicolau (2020). *1.º Direito*. Lisboa: Pato Lógico.
- Hitchcock, Alfred. *Hitchcock e o efeito Kuleshov*. Excerto de entrevista disponível em <https://youtu.be/DU4pTb-Epj0> (consultado a 14.06.2021).
- Kidd, Kenneth (2020). *Theory for beginners. Children's literature as critical thought*. New York: Fordham University Press.
- Kohan, Walter (1999). Filosofia e infância: possibilidades de um encontro. In Walter Omar Kohan & David Kennedy (Eds.), *Filosofia e infância: possibilidades de um encontro* (pp. 59-74). Petrópolis, RJ: Vozes.
- Kuleshov, Lev. Apontamento visual explicativo do efeito Kuleshov. Disponível em: https://youtu.be/_gGl3LJ7vHc (consultado a 14.06.2021).
- Nikolajeva, Maria (2018). Emotions in picturebooks. In Bettina Kümmerling-Meibauer, *The Routledge companion to picturebooks* (pp. 159–160). Taylor and Francis. Edição do Kindle.
- Ramos, Ana Margarida & Navas, Diana (2020). Livro-álbum e cinema: um diálogo interartes. *Elos. Revista de Literatura Infantil e Juvenil*, 7, 121–144. ISSN 2386-7620. DOI: <http://dx.doi.org/10.15304/elos.7.6950>

- Rémi, Cornelia (2018). *Wimmelbooks*. In Bettina Kümmerling-Meibauer, *The Routledge companion to picturebooks* (pp. 221–234). Taylor and Francis. Edição do Kindle.
- Williams, John (2014). *Stoner*. Alfragide: Publicações Dom Quixote. Edição do Kindle.
- Woolrich, Cornell (1942). *It had to be murder*. Disponível em: <https://pdf4pro.com/view/it-had-to-be-murder-cornell-woolrich-22e2f2.html> (consultado a 14.06.2021).

ANA ALBUQUERQUE E AGUILAR possui licenciatura, ramo de formação educacional, e mestrado na área dos Estudos Clássicos. Todos os graus foram obtidos na Universidade de Lisboa, com passagem pela Sorbonne Université. Professora, autora de manuais escolares e formadora de professores, é doutoranda em Materialidades da Literatura, programa para o qual obteve uma bolsa da FCT, sendo investigadora do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra. Desenvolveu parte da investigação para a sua tese na Universidade Autónoma de Barcelona, como investigadora convidada. Atualmente, desempenha funções de agente da cooperação portuguesa em São Tomé e Príncipe, num projeto de capacitação docente.

ANA MARGARIDA RAMOS é doutorada em Literatura e professora catedrática do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro. Foi professora visitante na Oslo Metropolitan University, na Noruega, e Research Fellow da Biblioteca Internacional de Munique.

Tem apresentado comunicações e conferências em congressos nacionais e internacionais na área da literatura para a infância, sobre a qual publicou vários livros, capítulos de livros e artigos em revistas em diferentes línguas.

CLÁUDIA SOUSA PEREIRA é doutora em Literatura Portuguesa pela Universidade de Évora (2000), onde é professora e investigadora no CIDEHUS (Centro Interdisciplinar de História, Culturas e Sociedades). Tem publicado e formado nas áreas da literatura e cultura para a infância e juventude, promoção da leitura e educação literárias. É membro de redes internacionais que investigam e publicam nestas áreas. O trabalho de laboratório e de extensão à comunidade é feito sobretudo com clubes de leitura, oportunidade para convencer bons leitores de que a literatura, para além do prazer de ler, tem um papel fundamental na sociedade e um lugar relevante nas ciências sociais e humanidades.

DIANA NAVAS é doutora pela Universidade de São Paulo e atua como coordenadora e professora do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP. Dentre suas principais publicações em livro mais recentes destacam-se: *Literatura juvenil dos dois lados do Atlântico* (2016); *Produção literária infantil e juvenil contemporânea: reflexões acerca da pós-modernidade* (org.) (2018); *Educação, Culturas, Artes e Tecnologias* (org.) (2019), além de diversos artigos publicados em periódicos especializados. Suas pesquisas recentes concentram-se nas tendências da literatura juvenil contemporânea brasileira e portuguesa.

EUNICE RIBEIRO doutorou-se na Universidade do Minho com a tese *Ver. Escrever – José Régio, o texto iluminado* (2000). É atualmente professora catedrática nesta universidade onde dirige o Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa e o Doutorado em Ciências da Literatura. Foi editora da revista *Diacrítica* e é codiretora da *Revista 2i*. As suas principais áreas de interesse centram-se na Literatura Portuguesa moderna e contemporânea e nos Estudos Comparados, Interartísticos e Intermediais, coordenando um Grupo de Investigação em Identidade/s e Intermedialidade/s. As suas publicações mais recentes têm contemplado

as teorias e as práticas da representação retratística, assim como casos de diálogo intermedial na literatura portuguesa contemporânea.

IDA ALVES é professora titular de Literatura Portuguesa do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense-UFF, Niterói. Docente permanente do Programa de Pós-Graduação Estudos de Literatura – UFF. Colidera os Grupos de Pesquisa *Estudos de Paisagem nas Literaturas de Língua Portuguesa* – UFF/CNPq – <http://www.gtestudosdepaisagem.uff.br/> e *Poesia e Contemporaneidade* – UFF/CNPq. É vice-coordenadora do Pólo de Pesquisas Luso-Brasileiras (PPLB), sediado no Real Gabinete Português de Leitura (www.realgabinete.com.br). É pesquisadora-bolsista do Conselho Nacional de Pesquisa – CNPq – Brasil e Cientista do Nosso Estado – FAPERJ. Coordena a Plataforma Páginas Luso-Brasileiras em Movimento (<http://www.paginas-movimento.com.br>).

MAGALI NACHTERGAEL é professora de Literatura Francesa, Teoria Crítica e Artes Visuais na Universidade Bordeaux Montaigne, em França. É também comissária de exposição e crítica de arte. Especialista em interações entre literatura, arte contemporânea e

cultura visual, é autora de vários artigos e números de revista. As suas principais publicações são *Les Mythologies individuelles, récit de soi et photographie au 20^e siècle* (Rodopi, 2012), *Roland Barthes contemporain* (Max Milo, 2015), *Poet against the machine, une histoire technopolitique de la littérature* (Le Mot et le reste, 2020), e dois volumes coletivos em coedição: *Danse contemporaine et littérature* (Centre national de la danse, 2015) e *Le Phototexte engagé, une culture visuelle du militantisme au XX^e siècle* (Dijon, Presses du Réel, 2021).

MANUEL PORTELA dirige o Programa de Doutoramento FCT em Materialidades da Literatura na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e é investigador do Centro de Literatura Portuguesa (CLP). Os seus projetos abordam a literatura digital e a edição eletrónica a partir da perspectiva dos estudos literários e das humanidades digitais. Os resultados mais significativos podem ser vistos em *Scripting Reading Motions: The Codex and the Computer as Self-Reflexive*

Machines (MIT Press, 2013), *Arquivo LdoD: Arquivo Digital Colaborativo do Livro do Desassossego* (2017-2021, com António Rito Silva, <https://ldod.uc.pt/>) e *Literary Simulation and the Digital Humanities: Reading, Editing, Writing* (Bloomsbury, 2022).

RUI TORRES (telepoesis.net) é professor na UFP (Universidade Fernando Pessoa), membro integrado do ICNOVA (Instituto de Comunicação da NOVA) e diretor na ELO (Electronic Literature Organization). Publicou livros, artigos e trabalhos de literatura eletrónica. É diretor da coleção “Cibertextualidades” (Publicações Fundação Fernando Pessoa) e membro do Editorial Board da Electronic Literature Series (Bloomsbury Academic Publishing). É investigador do projeto “Poéticas liminares no mundo contemporâneo” (Universidade de Barcelona) e foi Investigador Responsável do projeto “PO.EX’70-80” (FCT, UFP), coordenando o Arquivo Digital da Poesia Experimental Portuguesa que dele resultou (po-ex.net).



a esteira de Roland Barthes, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Michel Foucault e Jean-François Lyotard, entre outros, a desconstrução do humanismo iluminista foi-se impondo até se tornar afirmação de uma rutura ontológica radical. O pós-humanismo alimenta uma séria desconfiança em relação aos preceitos do Humanismo das Luzes e defende

que a essência do humano está, precisamente, na instabilidade, no hibridismo, na mistura, no entre dois, e que as ciências e as tecnologias definem o futuro do humano. Manipulado por algoritmos, acreditando em sequências genómicas e árvores probabilísticas e no neoliberalismo económico, o humano deixa-se levar pela esperança de uma perfeição domável, de uma imortalidade próxima, de uma felicidade acessível e de um enriquecimento fácil. Partindo de uma visão transmaterial, o presente volume procura enfatizar a continuidade das aproximações e das transposições, ultrapassando todo e qualquer limite, num movimento de criação ou de recriação.

