



TEXTO DIGITAL

Revista de Literatura, Linguística, Educação e Artes

Narradores de si — artistas, criadores e leitores, dos poemas impressos às criações digitais

Self-narrators — artists, creators and readers, from printed poems to digital creations

Alckmar Luiz dos Santos^a; Isabela Melim Borges^b

^a Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil - alckmar@gmail.com

^b Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil - isamelim74@gmail.com

Palavras-chave:

Subjetividade.
Literatura Digital.
Mallarmé.

Keywords:

Subjectivity. Digital
Literature. Mallarmé.

Resumo: O intuito do presente artigo é pensar e discutir a subjetividade na poesia contemporânea, partindo daquela que foi proposta pelo movimento dos poetas concretos até a que se apresenta nas obras das literaturas digitais. Tal argumentação tem como ponto de partida a “crise do verso”, estabelecida por Mallarmé. É a partir dos desdobramentos das ideias do poeta francês, sobretudo quando ele trata de uma dualidade entre a prosa e o verso, que leva a um deslocamento da subjetividade poética, é que tentamos traçar uma linha para orientar o debate acerca de como essa subjetividade se dá nas literaturas digitais.

Abstract: The purpose of this article is to think and discuss subjectivity in contemporary poetry, starting from the one proposed by the movement of Concrete poetry to the one that is presented in the works of digital literatures. This argument has as its starting point the “verse crisis”, established by Mallarmé. It is from this proposal of the French poet's, especially when he deals with a duality between prose and verse which leads to a displacement of poetic subjectivity, that we try to draw a line to guide the debate about how this subjectivity acts in digital literatures.



A poesia contemporânea é um complexo do feitio de um bricabraque, vai justapondo distintas tradições numa dinâmica certamente maior do que em poéticas anteriores (talvez o Barroco possa ser comparado à situação de hoje). Em consequência disso, ocorre um paradoxo muito curioso: se um poema atual, tomado apenas nele próprio, frequentemente é bastante simples, o conjunto em que ele pode ser inserido por uma leitura crítica é inequivocamente complexo. Como exemplo, podemos tomar uma criação curta, enxuta mesmo, como essa de Fabrício Carpinejar:

Liberdade na vida
é ter um amor
para se prender.¹

Na perspectiva artística, ou seja, na da poética, esse poema é, como já dito acima, muito simples, até simplório. Contudo, tomado do lado da estética, ele pode dar ao leitor a possibilidade de um grande percurso prévio pelas influências e afiliações possíveis, expandindo bastante a leitura, mesmo sem ultrapassar os limites do arbitrário. Das vanguardas modernistas ao poema-pichação, passando pela visualidade da poesia concreta, temos um conjunto de intertextualidades possíveis que se espalham por várias direções e trazem, para o presente da leitura, vários momentos da tradição múltipla e antitradicional da contemporaneidade. Nesse caso, podemos falar que haveria um certo abafamento do eu-poético diante da presença necessariamente ativa do leitor. Há duas consequências desse processo. A primeira delas, mais óbvia, é essa hipertrofia do leitor; outra é a criação de uma persona para o escritor². Em outras palavras, convocam-se e se hipertrofiam duas subjetividades, como consequência de um processo poético (textual, portanto) em que a voz do autor é quase que apagada. O eu-poético, nesse caso, conta, pelo revés, através do silêncio, a história de seu apagamento.

No caso, vale a pena enveredar pelas influências do Concretismo (logo mais adiante, quando entrarmos nas literaturas digitais, essa escolha estará plenamente justificada). Nesse movimento, também uma situação paradoxal se desenrola. Inicialmente, busca-se uma objetividade acachapante para o poema, que diminuiria bastante — se é que não

¹. Disponível em <https://www.culturagenial.com/incriveis-poemas-curtos/>. Acesso em: 14 set. 2022.

². É fundamental, aqui, distinguir autor, elemento da textualização, do escritor, ou seja, o intelectual de carne e osso. A respeito da persona do escritor, veja-se LUIZ DOS SANTOS, Alckmar & ESTEVES, Gabriel. “O intelectual das letras em sua ribalta”, in BURLAMAQUE, Fabiane Verardi & RETTENMAIER, Miguel. *Novas leituras do mundo. A literatura na ecologia das mídias*. São Paulo: Editora Cultura Acadêmica, 2017, pp. 221-240.

apagaria — a subjetividade do poeta (leia-se eu-poético) e a do leitor. Todavia, essa mesma objetividade é construída a partir de um intrincado tecido de intertextualidades das mais diversas. Para ficar em algumas: artes plásticas, publicidade, música dodecafônica ou estocástica, teoria literária e, claro, poesia experimental do século XX. Em consequência, temos um retorno da subjetividade do leitor — convocado a orquestrar essa miríade de referências intelectualizadas —. Também a subjetividade do escritor³ se afirma, se acentua: os mentores do Concretismo talvez tenham experimentado os primeiros sintomas do processo de construção da persona pública do poeta contemporâneo, usando os meios de comunicação da indústria cultural para publicizar seus nomes e sua produção poética. Não por acaso, dois deles, os irmãos Augusto e Haroldo de Campo, eram chamados, por quem não se afinava com suas ideias, de *irmãos bobagem*, um trocadilho com uma telenovela de sucesso nos anos 60, intitulada *Irmãos coragem*.

Um dos elementos imediatos mais preponderantes da poética do Concretismo é a visualidade. Na tradição literária brasileira anterior ao século XX, esse recurso praticamente não foi empregado, ao contrário do que se pode ver no Barroco ibérico⁴. No que concerne, então, aos elementos visuais, a Poesia Concreta teve que buscar suas raízes em outras tradições literárias, mas que fossem contemporâneas ou, no máximo, que recuassem às raízes das Vanguardas do início do século XX. Como poética agudamente atual que queria ser (estamos falando dos anos 1950 e 1960), não seria o caso de voltar ao século XVII ou ao XVIII, evidentemente! Nesse caso, o nome mais proeminente foi Stéphane Mallarmé — na visão dos concretos, quase um São João Batista do Concretismo. E o poeta francês foi importantíssimo para eles, não apenas pela estratégia visual do seu muito famoso *Un coup de dés*, mas pelas deambulações teóricas que desenvolve tanto em poemas, quanto em suas *Divagations* (entre as quais o também bem conhecido ensaio “Crise de vers”)⁵. A importância de Mallarmé para o Concretismo fica,

3. Não a do autor, que, sendo um elemento textual, não teria subjetividade, ou teria uma subjetividade fingida ou ficcional. Nesse caso, ela pode ser chamada simplesmente de eu-poético.

4. Veja-se, a esse respeito, HATHERLY, Ana. *A experiência do prodígio*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983. Na literatura brasileira, uma das raras exceções é um soneto de Gregório de Matos (*Douto, prudente, nobre, humano, afável*). Disponível em: http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/gregorio_de_matos.html. Acesso em: 15 set. 2022.

5. “Un coup de dés”. In: *Cosmopolis*. Nº 17. Paris : Armand Collin, 1897. *Divagations*. Paris: Bibliothèque Charpentier - Eugène Fasquelle, Editeur, 1897.

assim, bem evidente, quando examinamos o diálogo que o poeta propõe entre a) visualidade, b) teorização do fazer poético, c) tentativa de superação do verso como unidade constitutiva do poema. No caso desta última, o ápice está certamente nos rascunhos que foram organizados e publicados somente em 1957 por Jacques Scherer sob o título de *Le « livre » de Mallarmé*⁶.

Segundo Marcos Siscar⁷, o Concretismo usou essa ideia de esgotamento do verso para justificar o apelo à visualidade. Contudo, um não conduz necessariamente ao outro. Partir do pressuposto de que o verso não tem mais viabilidade numa poética que se quer renovada e renovadora, não implica necessariamente que essa poética seja visual. Em certa medida, *Un coup de dés*, de 1897, é mais radicalmente visual do que *Le « livre »*, sendo este mais radicalmente anti-verso do que o outro. Dito de outro modo, o visual *Un coup de dés* não abre mão totalmente do ritmo do verso tradicional; o anti-verso *Le « livre »* não é tão radicalmente visual quanto aquele poema. Se, assim, em Mallarmé, visualidade e negação do verso podem andar separados, o mesmo não ocorre na Poesia Concreta, ao menos em seus primeiros anos, até meados dos anos 60. De outro lado, no que concerne ao eu-poético, o espaço dado a ele, em *Un coup de dés*, já não aparece em *Le « livre »*. Pode-se dizer que, naquele, o eu-poético encontra ainda guarida na visualização que se impõe aos elementos verbais; neste, há uma objetivação que pouco espaço deixa para a voz do autor. Basta ver o uso frequente de algarismos e de outros elementos de notação algébrica que impersonalizam ao extremo essa voz e reduzem a zero a expressão verbal. Entre essas forças (visualização, objetivação, negação do verso e redução do componente verbal) se agita a Poesia Concreta, muitas vezes tentando dar conta simultaneamente dessa pletora de elementos, sem lograr êxito.

Apesar do impacto do Concretismo, a poesia brasileira não deixou de ser escrita em verso. As deambulações pelos caminhos da visualidade, ainda hoje presentes aqui e ali, não conseguiram tomar para si a cena da produção poética brasileira. Mesmo se examinamos aquele que talvez seja o nome mais importante, Haroldo de Campos, seus primeiros versos publicados, de pendor claramente parnasiano, assim como suas produções

6. Organização e apresentação de Jacques Scherer. Paris: Gallimard, 1957. Ele foi pensado desde início dos anos 1870 e realizado aos poucos até a véspera do falecimento do poeta, em 1898.

7. Em “A cisma da poesia brasileira”, in *Poesia e crise*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010, pp. 149-168. Disponível em: https://www.germinaliteratura.com.br/sibila2005_acismada_poesia.htm. Acesso em: 20 set. 2022.

derradeiras (em especial a excelente *A máquina do mundo repensada*) fazem do verso tradicional seu elemento fundante.

Tomando novamente o ensaio de Siscar, a *crise de vers* se refletiria fortemente na poesia contemporânea, ao admitir que versos de poemas atuais seriam um “delicioso quase”. Eles seriam “quase” um verso tradicional, ao se afastarem ou se aproximarem tangencialmente deste. Haveria assim um inacabamento poético que se perceberia pela dificuldade da forma e, também, pela dificuldade de discutir esse inacabamento como tal. Exercendo bem frequentemente a metalinguagem, a poética contemporânea, acaba expressando a dificuldade da forma, fazendo dela um tema constante, quase obsessivo. A poesia de Paulo Henriques Britto, por exemplo, segundo o que diz Siscar, apresentaria uma espécie de claustrofobia: o eu-poético se debateria dentro dos limites da forma fixa tradicional, vindo, assim, a conviver com o verso tradicional num tangenciamento aproximativo. Dito de outro modo, a poesia de Britto remeteria à bem conhecida expressão de uma subjetividade ficcional, o eu-poético, por meio de uma poética que ainda se ligaria à da palavra cantada; contudo, de outro lado, não teria como ignorar a tradição antiverso que se inicia com Mallarmé. Com isso, esse eu-poético expressaria indiretamente a angústia de não sair dos limites do verso tradicional, ao mesmo tempo em que teria consciência de seu esgotamento. Como a conhecida orquestra do Titanic, trata-se de um eu-poético a que resta apenas a possibilidade de seguir entoando a lira tradicional, mesmo sabendo que o naufrágio é inevitável.

Retomando o que diz Siscar, Mallarmé considera a nova poética que propõe como um momento “irritado”, em que se acentua uma dicção que busca expressar a hesitação entre prosa e verso, hesitação que constituiria o fundamento primeiro da poesia a ser produzida a partir daí. Ora, é justamente uma oscilação desse tipo, a oscilação entre o verso e a prosa, um dos elementos proeminentes da poesia atual. Mas não apenas é essa oscilação específica que a caracteriza; há outra, tão ou mais importante. Trata-se de uma poesia tensa que se encaixaria num desvão entre a poesia concreta, semiótica e até tecnológica, e aquela que busca inspiração na língua e na cultura popular. Em outras palavras, é uma poética que tenta reunir um alto grau de artificialismo intelectual (que, por vezes, beira o pedantismo) e o prosaico. Mas sem sucesso, no mais das vezes! Daí a tensão expressa pelo eu-poético, até mesmo quando fala apenas de temas imediatos do cotidiano, quando lança mão de uma expressão poética que frequentemente apela ao prosaísmo mais

simplório. Parece ser esse o caso de Ana Cristina César, cujo eu-poético dá mostras de hesitar entre a complexidade intelectual das referências indiretas que permite entrever, e o prosaísmo da dicção de seu verso. Vale insistir: é certo que Ana Cristina César se expressa através de uma simplificação na construção do verso. Contudo, há aí uma insuficiência, pois essa expressão não dá conta da extrema complexidade da vivência cotidiana que quer expressar. Em consequência, a simplicidade da expressão verbal afasta ou esconde a complexa subjetividade (ficcional, insistamos) do eu-poético; esta não encontra espaço e ocasião para se manifestar, a não ser na repetida e reencenada experiência de uma quebra, de uma distância irreduzível entre o que se quer dizer e o como se consegue dizer.

A simplicidade acima mencionada pode surgir de outra maneira, pode estar em outro elemento da poética contemporânea, o primitivismo, segundo ainda o que afirma Marcos Siscar no mesmo artigo. Uma das manifestações desse primitivismo se dá no aspecto verbal, como se pode ver em Arnaldo Antunes. Nele, parece que o eu-poético dá um passo para atrás, se despe de qualquer atavio verbal, parte em direção a um estado primitivo da linguagem, talvez ecoando o esforço de Mallarmé de “tornar mais puras as palavras da tribo”. De outro lado, a tentativa de aproximar-se desse primitivismo corresponderia ao propósito de objetivação da poesia. A matéria verbal, reduzida a uma expressão livre de enfeites desnecessários, limitaria drasticamente o espaço para o eu-poético exhibir-se. Essa estratégia de expressão poética também se funda na tentativa de desmontar os jogos de metalinguagem erudita: esta, a metalinguagem, quando aparece, vem revestida de uma autoironia que não só rebaixa sua própria argumentação, quanto também rebaixa o próprio eu-poético. Curiosamente, esse mesmo Arnaldo Antunes da limpeza da linguagem, da busca por um primitivismo linguístico e poético, também flerta com o uso das tecnologias, o que parece constituir um paradoxo interessante. Aliás, paradoxos como esse, muitas vezes, tornam a obra poética instigante para o leitor. Vale dizer: se o objetivo deste trabalho é chegar às poéticas digitais, tal flerte com a tecnologia indica um caminho interessante tanto para o fazer da obra poética, quanto para as estratégias de leitura.

Também é cabível falar de primitivismo com respeito à Manoel de Barros. Provavelmente, o maior destaque de sua obra está no uso de elementos regionais numa “máquina de sintaxe⁸” que produz sentido através de uma espécie de delírio. Pode-se dizer

⁸ Idem nota 7.

que temos aí um primitivismo quase ritualístico, que, a seu modo, igualmente se esforça para retomar a pureza das palavras da tribo. Há também um inacabamento, mas não mais da forma, nem, metalinguisticamente, do dizer sobre a forma. Inacabado, em Manoel de Barros, remete ao sentido de uma pureza das palavras, que buscam traduzir e expressar um estado originário, algo que foi recém-começado. Talvez se possa aproximar a poética de Manoel de Barros daquela de Alberto Caeiro: ambas tentam, como diz o heterônimo de Fernando Pessoa, ver o mundo com o espanto de quem o vê como se fosse sempre pela primeira vez⁹. É um novo sendo sempre retomado, como se o mundo e a visão dele ficassem num círculo eterno, enfeitados pelo momento originário. Primitivismo, nesse caso, se torna, então, uma negação do tempo, uma proposta de eterno retorno ao tempo mítico da origem. E para que isso se efetive, é necessário dar às palavras um efeito de magia, como se elas se tornassem originais, como se estivessem sendo ditas pela primeira vez, num ritual em que o eu-poético se coloca como um xamã que convoca o leitor a segui-lo. Se, em poéticas como as do Concretismo e de Arnaldo Antunes, a forma e os meios de publicação do poema são vistos como problemáticos, no primitivismo à Manoel de Barros há problema somente em pensar que há problema. Caeiro diria: “O único mistério é haver quem pense no mistério”¹⁰. A solução é aceitar a imediatez das palavras e, assim, recuperar a pureza que foi perdida pela artificialidade e pelo cerebralismo cada vez maiores das poéticas, a partir do século XX.

& & &

As literaturas digitais nascem também da visão de que o meio de divulgação é problemático ou insuficiente, o que as torna, nesse sentido, herdeiras das Vanguardas e do Concretismo, ainda que parcialmente. Com isso, temos um caminho sem volta em direção a meios de divulgação distintos do tradicional (ou seja, da página impressa). No

9. “O meu olhar é nítido como um girassol”. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/1463>. Acesso em: 28 set. 2022.

.....
E o que vejo a cada momento
É aquilo que nunca antes eu tinha visto,
E eu sei dar por isso muito bem...
Sei ter o pasmo essencial
Que tem uma criança se, ao nascer,
Reparasse que nascera deveras...
Sinto-me nascido a cada momento
Para a completa novidade do Mundo...
.....

10. “Há metafísica bastante em não pensar em nada”. *Ibid.*

Brasil, há que se dar destaque, a partir dos anos 90, aos trabalhos de André Vallias, Álvaro Andrade Garcia, Alckmar Santos, Wilton Azevedo, Chico Marinho, Gilberto Prado, Marcelo Spalding, entre outros. Oriundos de distintas tradições artísticas e mesmo poéticas, todos têm em comum, como ponto de partida, o interesse em utilizar artisticamente as tecnologias, embora nem todos se coloquem como literatos digitais. De toda maneira, sendo literárias ou não, são poéticas tecnológicas que influem direta ou indiretamente as assim chamadas literaturas digitais. É, então, a partir das obras desses artistas que tecemos estas considerações, ainda que nossa análise, no final, vá examinar mais especificamente uma delas, *O cosmonauta*, de Alckmar Santos, Wilton Azevedo e Adir Filho¹¹.

Na primeira parte deste trabalho, buscamos resumidamente esboçar o pano-de-fundo das poéticas da literatura impressa do século XX, a partir das quais se desenvolvem as poéticas digitais. Evidentemente que ele não está todo aí, mas está certamente a parte mais importante, ao menos aquela que nos permitirá entender melhor como se dá a expressão do eu-poético nessas poéticas literárias tecnológicas, como ele dá voz a si e como, nesse movimento, chega a contar sua própria história.

Falar, assim, desses novos¹² meios de divulgação implica falar dos meios de materialização das obras digitais. Nesse caso, em vez de materialização, de fato é mais correto e mais específico dizer execução. A obra literária digital se materializa diante do leitor, quando ela é executada em um ambiente digital, através do processamento computacional. Em resumo, ambiente e processamento fazem, em conjunto, a materialidade das literaturas digitais, aquilo que vai ser, enfim, lido pelo leitor. É justamente esse duo composto por ambientes de processamento e ferramentas computacionais que é apropriado e posto a funcionar pelos artistas¹³. Contudo, podemos indagar, quais ambientes e quais ferramentas são escolhidos. E qual das maneiras de pôr a ambos em diálogo e, a seguir, postos a funcionar em conjunto, será escolhida? É claro que a escolha e a concertação dos ambientes e das ferramentas podem ser entendidas como estratégias de expressão indireta das subjetividades dos artistas. Afinal, a seleção e

11. Disponível em: <https://nupill.ufsc.br/nproducao/o-cosmonauta/>. Acesso em: 21 set. 2022.

12. Novos com relação à época de que estamos falando (início dos anos 90).

13. É importante esclarecer que estamos entendendo que “artista” é, para as literaturas digitais, o mesmo que “escritor”, para as literaturas impressas. Nesse caso, “criador” seria o equivalente de “autor”. Este é uma instância textual, não se deve confundir com o indivíduo empírico, de carne e osso, o escritor.

o uso de um determinado tipo de tecnologia já implicam uma marca própria, pessoal. Não é um gesto que diga respeito apenas à praticidade, à imediatez, ou à facilidade. Essas escolhas são talvez da mesma ordem das pinceladas de Matisse na tela, como descreveu Merleau-Ponty. Vale nos determos sobre essas suas considerações. Segundo o filósofo francês, filmaram o pintor, pincel à mão, que parecia hesitar diante de uma certa quantidade de opções e, depois de alguma indecisão, refletiu e escolheu a melhor. Porém isso é só uma aparência. Diz Merleau-Ponty:

Filmaram o trabalho de Matisse em câmera lenta. A impressão foi prodigiosa, a tal ponto que se diz que o próprio Matisse se comoveu com ela. Esse mesmo pincel que, visto a olho nu, pulava de um ato para outro, parecia meditar, em um tempo dilatado e solene, numa iminência de começo do mundo, tentar dez movimentos possíveis, dançar diante da tela, roçar nela várias vezes e finalmente cair como um relâmpago no único traço necessário. Há, é claro, algo de artificial nessa análise, e Matisse se enganou se acreditou, com base no filme, que realmente havia escolhido, naquele dia, um entre todos os traços possíveis, e resolvido, como o Deus de Leibniz, um imenso problema de mínimo e máximo. Ele não era um demiurgo, ele era um homem. Ele não submeteu todos os gestos possíveis ao olhar do espírito, e não precisou eliminá-los todos, exceto um, justificando sua escolha. É a câmera lenta que enumera os possíveis. Matisse, instalado em um tempo e na visão de homem, olhou para o conjunto aberto de sua tela já pintada em parte e levou o pincel para o traço que o chamava para que a pintura fosse finalmente o que estava prestes a se tornar. Com um gesto simples, ele resolveu o problema que, apenas depois parece implicar um número infinito de dados...¹⁴

14. Une caméra a enregistré au ralenti le travail de Matisse. L'impression était prodigieuse, au point que Matisse lui-même en fut ému, dit-on. Ce même pinceau qui, vu à l'œil nu, sautait d'un acte à l'autre, on le voyait méditer, dans un temps dilaté et solennel, dans une imminence de commencement du monde, tenter dix mouvements possibles, danser devant la toile, la frôler plusieurs fois, et s'abattre enfin comme l'éclair sur le seul tracé nécessaire. Il y a, bien entendu, quelque chose d'artificiel dans cette analyse, et Matisse se trompait s'il a cru, sur la foi du film, qu'il eût vraiment opté, ce jour-là, entre tous les tracés possibles et résolu, comme le Dieu de Leibniz, un immense problème de minimum et de maximum ; il n'était pas demiurge, il était homme. Il n'a pas tenu, sous le regard de l'esprit, tous les gestes possibles, et pas eu besoin de les éliminer tous sauf un, en rendant raison de son choix. C'est le ralenti qui énumère les possibles. Matisse, installé dans un temps et dans une vision d'homme, a regardé l'ensemble ouvert de sa toile commencée et porté le pinceau vers le tracé qui l'appelait pour que le tableau fût enfin ce qu'il était en train de devenir. Il a résolu par un geste simple le problème qui après coup paraît impliquer un nombre infini de données... MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signes*. Paris : Les Éditions Gallimard, 1960, p. 47.

É certo que a escolha de uma estratégia de criação digital é uma decisão que se faz também de maneira racional, pesando prós e contras, avaliando as capacidades dos artistas participantes, a disponibilidade dos recursos computacionais etc. Há um evidente investimento reflexivo (e até financeiro ou comercial, por vezes). Poderíamos dizer que, nesse caso, os artistas vão mapear pragmaticamente o tecnológico: eles optariam por um certo ambiente de programação, por uma dada linguagem, por tal ou tal ferramenta através de um ato guiado pela razão pragmática, selecionando a melhor possibilidade entre as disponíveis. Negar isso seria absurdo, é evidente que a razão pragmática tem papel importante nesse processo de criação tecnológica. Porém, há também esse gesto de interação não racionalizável, como descreve Merleau-Ponty com relação às pinceladas de Matisse. Dito de outro modo, há também uma relação direta e imediata deles, artistas, com os recursos tecnológicos. Eles, artistas, não só **mapeiam**, mas também **habitam** o tecnológico. Isso significa que os recursos escolhidos não são os melhores somente por questões objetivas, que dizem respeito apenas a si próprios. Não são os melhores **para** os artistas, são os melhores **com** eles. Explicando de outro modo: os artistas já começam a se expressar através dos elementos tecnológicos que utilizam, ainda antes de se porem a construir sua obra. Através dessa escolha, que não é explicada unicamente por critérios objetivos, já dizem algo, já imprimem alguma marca de sua subjetividade que vai subsistir, ainda que bem escondida, no resultado final, isto é, na obra literária digital dada ao leitor.

Em suma, o tipo de literatura digital que se vai fazer está ligada a essas escolhas não completamente racionalizáveis. A opção por um deles revela, mais do que o domínio de ferramentas e processos computacionais específicos, uma maneira de fazer-se artista dentro do espaço tecnológico, uma maneira de habitar esse espaço. Tomemos alguns exemplos. Um primeiro: utilizando a imensa capacidade de processamento de dados dos sistemas computadorizados, os artistas se colocam dentro das poéticas combinatórias. Dão origem aos geradores de texto, através dos quais eliminam a evidência de qualquer expressão verbal direta que tenha origem neles; criam a ilusão (ressalte-se, ilusão) de uma linguagem que se produz por si própria, a de um verbo sem sujeito. O resultado disso é um criador (ou um eu-poético) sem voz, ressaltando um processo informático que, como um moto-contínuo verbal, produz sentido ao se dar ao leitor. Um segundo exemplo: ao explorar as estratégias mais próprias ao HTML, chega-se à hiperficcção. Rebaixando a subjetividade do criador, transfere-se ao leitor a responsabilidade de dar concretude

material à sequência de fatos, tornando-se este, o leitor, o responsável pelo enredo da narrativa. Quando ao criador, este fica limitado ao papel de ter proposta a trama inicial da obra, ou seja, a quantidade limitada de linques. Já a quantidade possivelmente ilimitada de percursos entre os linques vai para a conta do leitor. Em outras palavras, da trama ao enredo, se constrói a hiperficção, sobressai o papel do leitor e o criador se esconde por trás das passagens de um hiperlinque a outro. Um terceiro exemplo: quando a opção é feita pela expressão literária em ambiente tridimensional, acentuam-se a interatividade e a imersibilidade. Nesse caso, a subjetividade do criador se exhibe de modo mais evidente: cenários, cores, formas, sons, pontos de interatividade, tudo, à moda de um vídeo-jogo, vai mostrando muito dele, vai contando indiretamente uma sua história. A esta se superpõe aquela que se conta através de, com, e para o leitor. No final, há uma conjunção entre as duas narrativas e o efeito é como se a subjetividade do leitor se deixasse possuir ou contaminar pela do criador.

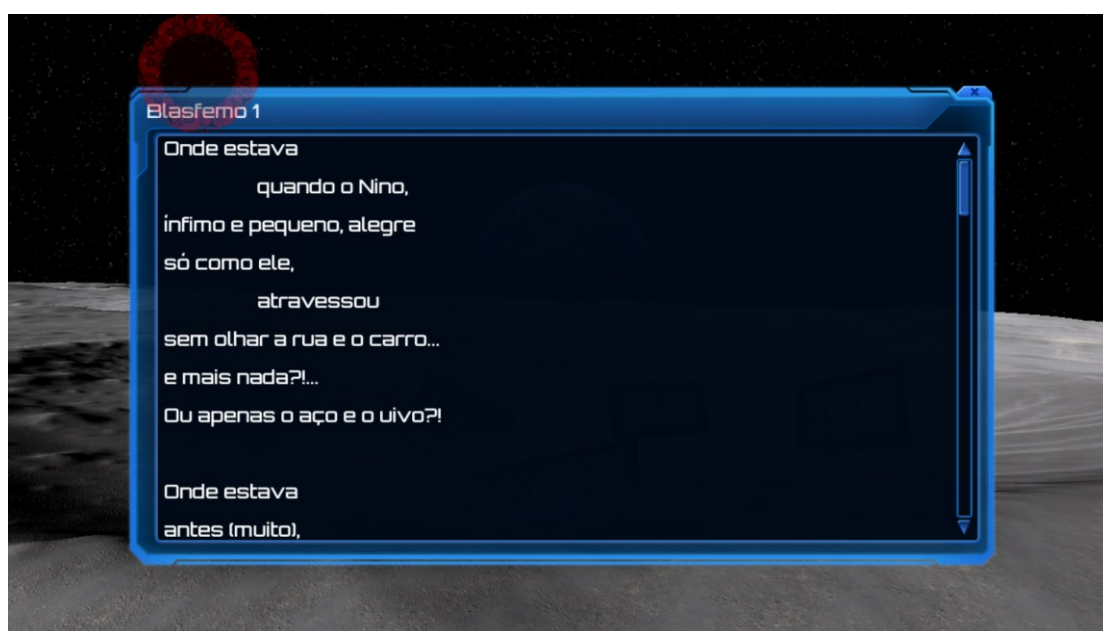
A expressão indireta ou o mascaramento das subjetividades dos artistas e do criador resulta de características bem próprias das literaturas digitais. O primeiro e mais importante é o fato de que a subjetividade do leitor passa a ser ainda mais proeminente, sendo constantemente convocada para fazer avançar a própria construção e a leitura da obra. Nas literaturas impressas, o papel do leitor se encerra dentro da textualização; já nas literaturas digitais, a essa se pode acrescentar a instância de construção da materialidade das obras. Nos exemplos acima, isso não ocorre apenas nos geradores de texto.

Em suma, não se pode mais identificar, com precisão, a subjetividade do criador, ou seja, do que seria um eu-poético próprio às literaturas digitais. Em função das características próprias a estas, esse novo eu-poético demanda do leitor métodos de análise ainda não definidas de forma minimamente clara. Há aí um longo trabalho de teoria e de crítica a ser feito. Em outras palavras, essas subjetividades estão na obra digital, expressam-se dentro e através dela, porém, teremos que ir além das estratégias tradicionais de leitura para indicar onde e como aparecem. De fato, há ainda um longo caminho para os estudos literários, até que consigam delimitar o papel das subjetividades poéticas nas criações digitais.

& & &

Quando se conjugam elementos tradicionais da literatura (como poemas em verso) à criação digital, tanto surgem possibilidades de renovação, como de equívoco. Quando se obtém um diálogo enriquecedor para ambos (aquilo que pertence à tradição impressa e aquilo que está ligado ao digital), o tradicional literário supera sua mesmice e o tecnológico escapa de seu pragmatismo redutor. Ao contrário, quando não se obtém nenhum diálogo, ambos seguem caminhos paralelos e, postos a significar na mesma obra, um pode até atrapalhar a leitura do outro. No primeiro caso, temos um Frankenstein que ganha vida; no segundo, um bricabraque totalmente confuso.

As literaturas digitais que funcionam dão boas respostas às dificuldades e aos impasses do Concretismo, no que diz respeito ao embate entre visualidade e verso tradicional. Um poema de forma tradicional, colocado num ambiente imersivo, convida, é claro!, à leitura tradicional; de outro lado, a possibilidade de lidar interativamente, faz dele também um objeto. Neste caso, semioticamente falando, não se trata mais de um objeto unidimensional, como é o caso das literaturas exclusivamente verbais; ele agora se torna multidimensional: é verbal, é imagético, é sonoro; é concreto e abstrato ao mesmo tempo. Em consequência, ele pode ser lido, mas, também, manipulado; ele é texto e é objeto; pode ser abstraído ou pode ser tocado e movido concretamente. Pode até acontecer que o ritmo dos versos se intrometa no ritmo das interatividades. Na impossibilidade de trazer para esta página bidimensional a dinâmica em três dimensões de uma obra literária digital, podemos, ao menos, mostrar como um poema aparece no ambiente d'*O cosmonauta*:



A matéria verbal do poema, privilegiada pela inserção em primeiro plano, não esconde totalmente o cenário que a envolve. Em suma, ela pode tanto ser lida, apagando momentaneamente os demais elementos, quanto pode ser vista e manipulada junto com estes. Aos poucos, o leitor percebe que a leitura verbal e a manipulação digital atravessam uma à outra. As significações de uma perturbam e deslocam as da outra. Ambas se enriquecem mutuamente.

Outra característica importante das literaturas digitais é que elas podem dar um sentido conjunto à multiplicidade de elementos semióticos que, no Concretismo, parece abrir caminho apenas a reflexões intelectualizantes e, por vezes, pernósticas. A poética tecnológica que dá substrato a obras como *O cosmonauta* funciona como o choque elétrico que, no romance de Mary Shelley, dá vida ao protagonista. Tentemos dizer isso de outro modo. É evidente que criações como *O cosmonauta* são muito saturadas de tecnologia, embora ela não apareça sempre explicitamente. Há como que uma sombra dela que fica por trás dos elementos da obra (visuais, sonoros, verbais, interativos, imersivos) e que, mesmo nunca sendo visível ao leitor, é aquilo que os sustenta em seu conjunto. É o que dá unidade à criação. Em outras palavras, o leitor se vê diante de uma iminência do tecnológico, escondida por detrás da interface visual, interativa e imersiva que se dá à leitura. Não é uma interação pragmática com o digital, mas um encantamento com esse duplo gesto de esconder (o processamento) e mostrar (os resultados) do tecnológico.

Acima falávamos do inacabamento associado ao verso do século XX. Essa dimensão artística que se coloca sobre o tecnológico também não deixa de remeter a uma espécie de inacabamento. Ao associar às tecnologias digitais uma significação artística para que não foram pensadas, o artista volta a abrir o sentido cultural delas. Em outras palavras, o gesto artístico com que se constroem as poéticas literárias digitais inaugura nas tecnologias um espaço aberto de sentidos, uma precariedade de processos, uma fragilidade na obtenção de resultados certos, uma lacuna na segurança do processamento. Se elas não fazem mais aquilo para o qual foram concebidas, se não realizam as operações cotidianas e automáticas a que nos acostumamos, elas se tornam, em certo sentido, inacabadas. Com isso, os leitores podem dar um passo atrás em sua relação com o tecnológico. Podem vê-lo, agora, não mais como algo fechado à compreensão e totalmente pronto para o uso, mas como um processo que voltou a ser inconcluso, aberto

à utilização criativa por artistas e por leitores, capaz de adquirir sentidos novos e completamente inesperados. Acima, dissemos, com relação ao verso do século XX, que seu “eu-poético dá um passo para atrás, se despe de qualquer atavio verbal, parte em direção a um estado primitivo da linguagem”. Nesse sentido pode-se falar de um primitivismo no uso do tecnológico. A criação literária digital, quando bem sucedida, dá ao leitor a sensação de que ele pode quebrar a lógica acumulativa e evolucionista da tecnologia. Pode, assim, fazer com que esta volte a um estado primeiro, em que a incompreensão dela por parte dos usuários não implica submissão, mas encantamento.

Aqui entramos nas conclusões finais deste trabalho. O primitivismo que discutimos no parágrafo precedente pode associar ao tecnológico uma dimensão ritualística. Não por acaso falamos acima em encantamento. Encantamento no sentido mais comum de espanto, mas também no de enfeitiçamento. Não é por acaso que várias criações tecnológicas têm explicitado sua dimensão xamânica. Entre muitos, podemos citar o projeto *Rede Xamânica*, coordenado por Roy Ascott e integrado por Tânia Fraga, Maria Luiza Taunay, Gilberto Prado e Diana Domingues¹⁵. O próprio Ascott enfatiza a necessidade de combinar, “dentro do domínio artístico, da sabedoria perene de xamãs e gnósticos com as intuições contemporâneas de cientistas, engenheiros e filósofos”¹⁶. Numa das criações digitais mais interessantes das últimas décadas, Gilberto Prado, em *Desertesejo*¹⁷, propõe, tanto nos elementos visuais, quanto nas estratégias imersivas e interativas, uma espécie de xamanização do tecnológico.

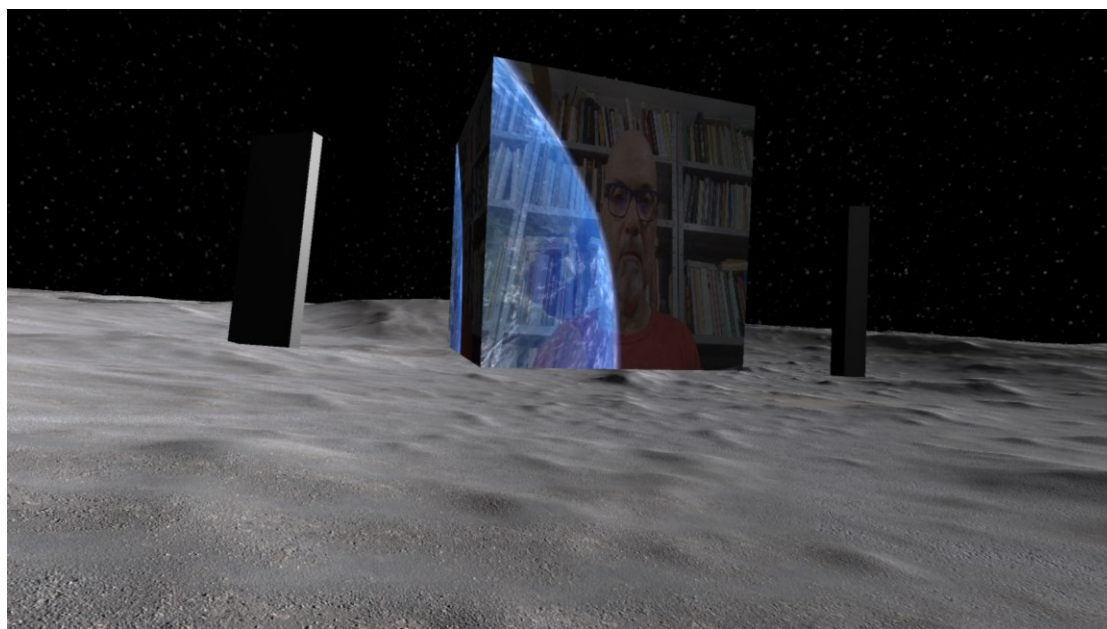
Em *O cosmonauta* também há isso, a sua maneira. Nessa obra, torna-se possível que o leitor construa uma experiência de si, a partir da experiência ficcional do personagem sem nome que, paradoxalmente, dá título à obra. Em poucas palavras, *O cosmonauta* conta a história de alguém que, sozinho no espaço sideral, tem uma epifania e passa por um profundo processo de reconversão religiosa. De modo especular (com a tela do computador funcionando de espelho meio distorcido), o leitor também é chamado a construir uma experiência de si, chegando a um mergulho concreto em si mesmo, como não é possível na literatura impressa. De outro lado, essa expansão da subjetividade do

15. Vide ASCOTT, Roy. "The Shamantic Web: art and mind in emergence". Disponível em: <http://archive.rhizome.org/ds/textbase2/ascott.html>. Acesso em: 27 set. 2022.

16. ASCOTT, Roy. "Beyond Boundaries. Edge-Life: technoetic structures and moist media". In ASCOTT, Roy (org.). *Art, Technology, Consciousness. mind@large*. Bristol & Portland: intellect, 2000, p. 5.

17. Disponível em: <http://www.gilberttoprado.net/desertesejo.html>. Acesso em: 27 set. 2022.

leitor, tem como base certo mascaramento da voz do criador pela do protagonista. Esta está nos versos que vão aparecendo ao longo da leitura; aquela se manifesta, mais sutilmente, nas combinações que faz o leitor dos elementos semióticos além do verbal: as imagens, as interatividades, os espaços de imersão, os sons, as cores etc. Contudo, se lemos separadamente uns e outros, caímos naquele bricabraque de que falamos ao início. É justamente a possibilidade de experimentarmos um ritual **com** o tecnológico que dá a ambos um conjunto possível de sentidos comuns. Trata-se, como vemos aqui, de um tipo de xamanismo, ou seja, de um modo de apropriação do tecnológico que passa ao largo da pragmática. É um ritual contemporâneo, mas com um firme olhar aos elementos primitivos da cultura humana, que dá ao eu-poético, isto é, ao criador, uma voz em que se deslocam os sentidos da tecnologia. Com isso, recuperamos uma visão ingênua, originária, até infantil, talvez, que permite que nos espantemos ativamente, que brinquemos com os efeitos tecnológicos como se eles fossem... magia, uma magia possibilitada pelos criadores e operada pelos leitores. Nesse caso, há um diálogo, se não uma confluência, entre criador e leitor. É esse efeito que pretendemos expor, quando, no final, fazemos aparecer no espaço sideral (isto é, na tela do computador) a imagem do leitor em tempo real:



De fato, a história que se conta em *O cosmonauta* é plural. Não só se conta a trajetória de vida de um protagonista inominado. Essa lacuna no nome pode ser entendida como um convite a que se descubra aí a voz silenciada do criador; que o leitor ponha, nesse vazio,

seu próprio nome; que leitor e criador se aproximem o quanto puderem já que foram postos a compartilhar o mesmo espaço digital, isto é, a tela do computador. E assim se contam várias histórias, dentro de uma mesma tela. A multidimensionalidade do espaço digital chega também à própria matéria narrativa.

REFERÊNCIAS

MALLARMÉ, Stéphane. **Divagações**. Tradução e apresentação Fernando Scheibe. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010.

MALLARMÉ, Stéphane. **Um Lance de Dados**. Introdução, organização e tradução Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2013.

SISCAR, Marcos. **Poesia e crise**: ensaios sobre a “crise da poesia” como *topos* da modernidade. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signes**. Paris : Les Éditions Gallimard, 1960.

NOTAS DE AUTORIA

Alckmar Luiz dos Santos (alckmar@gmail.com) - É natural de Silveiras, SP. Possui graduação em engenharia eletrônica, pela Universidade Estadual de Campinas (1983), mestrado em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (1989) e doutorado em Estudos Literários pela Université Paris VII (1993). Desde 1994, é professor de Literatura Brasileira da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e, a partir de 1995, coordenador do Núcleo de Pesquisas em Informática, Literatura e Linguística (NUPILL, núcleo de pesquisa de excelência do CNPq, financiado pelo edital PRONEX entre 2008 e 2016). Foi pesquisador convidado na Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle (2000-2001) e na Universidad Complutense de Madrid (2009-2010). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira e Teoria Literária, atuando principalmente com teoria do texto, literatura e filosofia, hipertexto e texto digital, poesia. É também poeta, romancista e ensaísta. Autor dos livros "Leitura de nós" e "Dos desconcertos da vida filosoficamente considerada" (ensaio e poema digital respectivamente; Prêmio Transmídia - Instituto Itaú Cultural), "Rios Imprestáveis"; (poemas; Prêmio Redescoberta da Literatura Brasileira da Revista Cult); "Ao que minha vida veio..." (romance; Prêmio de romance Salim Miguel), "Dos desconcertos da vida filosoficamente considerada" (poemas; menção honrosa no Prêmio de Poesia Cruz e Souza), além de outros. Foi homenageado como pesquisador-destaque da UFSC em 2011. É atualmente professor-titular do Departamento de Línguas e Literaturas Vernáculas da Universidade Federal de Santa Catarina.

Isabela Melim Borges (isamelim74@gmail.com) - Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Santa Catarina. Mestre em literatura brasileira também pela UFSC, assim como o

Bacharelado e a Licenciatura. Tem experiência na área de Letras, atuando, principalmente, nos seguintes temas: poesia, história literária, literatura brasileira, teoria literária, história das ideias, ensino/aprendizagem da literatura com uso de ferramentas digitais (DLNotes e Aoidos). Membro do Núcleo de Pesquisa em informática, literatura e linguística (NuPILL), editora- chefe da revista Texto Digital. Docente do Mestrado Profissional em Práticas Transculturais da UNIFACVEST. Membro do GT de História Literária da ANPOLL.

Como citar este artigo de acordo com as normas da revista?

SANTOS, Alckmar Luiz dos; BORGES, Isabela Melim. Narradores de si — artistas, criadores e leitores, dos poemas impressos às criações digitais. *Texto Digital*, Florianópolis, v. 18, n. 2, p. 168-184, 2022.

Contribuição de autoria

Não se aplica.

Financiamento

Não se aplica.

Consentimento de uso de imagem

Não se aplica.

Aprovação de comitê de ética em pesquisa

Não se aplica.

Licença de uso

Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.