

TECNOLOGIA DA COMPOSIÇÃO OU REFLEXÕES OFERECIDAS AOS CRÍTICOS LITERÁRIOS HOJE

Alckmar Luiz dos Santos

Doutor (Universidade Federal de Santa Catarina)

Pesquisador do CNPq

RESUMO: Este trabalho tenta apresentar e discutir algumas relações entre a leitura da obra digital e a leitura de reflexões sobre a obra digital realizadas por seu próprio autor. O que se quer é estabelecer como fundar melhor as perspectivas com que se podem fazer leituras críticas a esse tipo de criação.

PALAVRAS-CHAVE: literatura digital, crítica, criação, tecnologia

ABSTRACT: This paper intends to present and discuss some relationships between the reading of the digital work and the reading of reflections on the digital work proposed by its own author. Our aim is to investigate how to establish better perspectives to critical readings of digital creations.

KEY WORDS: digital literature, critics, creation, technology

I prefer commencing with the consideration of an effect.

Edgar A. Poe - *The philosophy of composition.*

Esse ensaio de Poe é dos mais instigantes escritos que algum poeta tenha deixado aos críticos e teóricos da literatura. E isso não advém da veracidade de suas observações ou do acerto da perspectiva crítica com que teria lido seu próprio trabalho de criação. Sabemos hoje com certeza o que leitores mais perspicazes devem ter reparado desde o início: havia toda uma mistificação encenada pelo poeta norte-americano, o que o levava a falar de seu processo de criação de maneira totalmente desvinculada do exercício efetivo da escrita. Com efeito, como dar conta de derivar, daquela racionalidade exuberante e dominadora, um poema tão melancólico, de ritmo assustadoramente singelo e, ao mesmo tempo, manipulando todos os lugares-comuns do romantismo gótico?! Poe não mencionou (e nem poderia!) os diversos rascunhos do poema (já ouvi falar em quinze!), até chegar à versão supostamente definitiva de *The raven*. Isso teria sido totalmente contraditório à linha de argumentação e, sobretudo, de mistificação (como apontei acima) que animava seu escrito crítico-teórico. A importância de **The philosophy of composition** não está, na verdade, em sua pretensa capacidade de ter enganado gerações de críticos, mas em ter criado uma mitologia da escrita poética, persistente até hoje e — o que é mais interessante — em tudo oposta à mitificação romântica então corrente com que se veiculava a imagem dos poetas (que seriam bardos com inspiração e sensibilidade especiais, inspirados diretamente por alguma esfera platônica onde residiria a verdade do Ser). Ora, com esse seu escrito, Poe propôs outro mito, o da razão criadora, como que anunciando um novo *zeitgeist*, o do Positivismo ou do Realismo da segunda metade do século XIX, utilizando para isso um novo gênero literário, a crítica ficcional (o que prova que os pós-modernos realmente chegaram atrasados!). Aliás, esse esforço de associar a racionalidade à escrita poética está presente em outras reflexões suas, como **The poetic principle** e, sobretudo, **The rationale of verse**. Em resumo, o esforço crítico-teórico de Poe foi no sentido de opor esse mito de uma razão humana criadora à mitologia dominante no Romantismo, que preconizava o primado da sensibilidade e da intuição (e que também resultava numa mistificação, mas de outro teor).

Nestes nossos tempos, temos pela frente uma empreitada semelhante àquela encetada pelo poeta norte-americano. Trata-se de confrontar uma mitificação que, no mais das vezes, é também

mistificação. Agora, é a tecnologia todo-poderosa, que, pretensamente, tem a capacidade de resolver todos os nossos problemas atuais em curto prazo, produzindo incessantemente novos artefatos que deveríamos comprar ou utilizar sem hesitação. Mas esse confronto não poderia cair na facilidade do luddismo. Não há aqui recusa ingênua e simplista da tecnologia: esse confronto pode e deve ser feito pela abertura de espaços inéditos de expressão literária justamente dentro das ferramentas e dos processos da tecnologia digital. E, assim como no caso de Poe, isso pode ser feito também propondo novos modos de expressão literária. Em nosso caso, quero-me referir à criação poético-digital; poderia também ter mencionado outro possível novo gênero literário (se ainda é possível falar de gêneros literários!), uma espécie de *ficção digital literária*, mas isso já foi assunto de outro ensaiozinho meu¹.

Contudo, em algo, este escrito é contrário ao sentido que Poe aponta em seu **The philosophy of composition**. Aqui se faz necessário opor-se à mistificação empulhante da tecnologia, sem criar uma automistificação ou, pura e simplesmente, qualquer tipo de mistificação que seja. De fato, é preciso pensar em minhas criações sem colocá-las a excessiva distância (sublinhe-se: **excessiva**) de minhas reflexões. Sem fazer com que os leitores destas não possam ser leitores daquelas. Se fosse assim, a entrada no espaço das reflexões obscureceria e distorceria a leitura das próprias criações. Esse efeito de distorção também ocorre com o ensaio e o poema de Poe, quando lidos juntos: não há como leitores exclusivos de um serem leitores de outro. Contudo, sua estratégia foi genial, sob todos os aspectos! Ele criou exatamente uma impossibilidade de lugar estável de leitura, para quem se dispõe a ler a ambos (poema e ensaio); de fato, tentar lê-los a partir de uma única perspectiva resulta num objeto desfocado. Nesse caso, só resta ao leitor assumir uma dinâmica instável de leitura, com o que pode obter um efeito semelhante às imagens deslocadas que, olhadas juntas, dão a sensação da visão tridimensional. Ou seja, nesse caso, não vemos nem a imagem A, nem a imagem B, mas uma terceira, espacialmente diversa das duas originais; do mesmo modo, não temos como ler distintamente o poema e o ensaio, se os examinamos em conjunto; a única possibilidade de leitura conjunta passa por uma terceira perspectiva, única, do fenômeno literário. Posso estar equivocado (e até gostaria de estar), mas, no nosso caso, penso que a heterogeneidade e a pluralidade das criações poético-digitais já trazem por eles mesmos essa (bem-vinda) instabilidade para a leitura da própria criação digital; estabelecer ainda outro nível de instabilidade, associado agora à minha escrita (auto-) crítica, teria como consequência não mais uma multiplicação das possibilidades de leitura, mas uma intensa confusão, uma obscuridade de

¹ *Novos processos de criação literária?* a ser publicado no próximo número da revista **O eixo e a roda**.

sentido tanto para as reflexões, quanto para a criação. Quero dizer com isso que este meu ensaio não busca produzir nenhum efeito de perda de foco, quando confrontado à criação poético-digital de que vou falar. Repetindo: no caso de Poe, essa perda de foco é a origem, justamente, da automistificação genial que ele propõe a seus leitores; em nosso caso, seria apenas (julgo eu!) fonte de ruído. A própria criação digital é que deve ter força suficiente para colocar-se como contraponto à mistificação tecnológica. Poe, ao contrário, necessitava de algo mais, pois apenas a criação poética, realizada nos limites relativamente clássicos em que ele ainda se movia, não seria suficiente. No nosso caso, diferente do poeta norte-americano, o efeito antimistificador não se daria na leitura conjunta de crítica e criação, mas já na leitura desta última apenas. Ao menos é o que espero que aconteça!

Assim, há condicionantes evidentes que se colocam ao poeta digital, quando vai falar de sua criação; é necessário um esforço seu para que, compondo sua mitificação criativa, não vá cair posteriormente em automistificação crítica. Isso para que não fique prejudicado um seu esforço que considero capital, o de opor sua mitificação caseira (essa da criação digital) à mistificação embusteira que os tecnólogos tentam nos fazer comprar. E, não bastassem essas perturbações e complicantes todos, há ainda outro elemento que não pode ser esquecido: de certa forma, estou falando, aqui, também por outras pessoas, ou a partir de outros criadores, embora à revelia delas! No caso das artes digitais, quase sempre se trata de criações coletivas. Pensemos bem: nesse elemento textual que é o autor suposto da obra poético-digital, quanto subsiste do conceptor do aplicativo usado para desenvolver a criação?! Impossível medir, é claro! Mas, seguramente, nunca será zero. Esse é apenas um exemplo mais radical. Ao nos fixamos em pessoas mais próximas, mais concretas, talvez fique fácil entender de que estou falando. Se é minha a responsabilidade principal pelos escritos, ela é de Wilton Azevedo no que diz respeito à composição musical e à concepção mais geral da concatenação das imagens; e estas se devem, na maior parte, à sensibilidade fílmica e aos vídeos de Rita Varlesi. Como dar conta de construir a perspectiva do autor implícito, a partir dessa pluralidade de elementos, alguns deles muito heterogêneos entre si? Essa operação é incontornável, inevitável. E é também interminável, seguramente! Mas nenhuma leitura mais profunda e mais rica se faria sem passar por ela. Mais uma vez, ficar restrito apenas à observação reduzida de uma perspectiva pretensamente privilegiada (ao afirmar, por exemplo, que o autor dos escritos seria o pólo organizador dos sentidos de todos os elementos da obra), traria distorções imensas a sua leitura! Temos aqui, então, exemplo da dinâmica incessante de leituras que a própria

criação digital já nos impõe, e que já é suficiente para opor suas técnicas (sua mitificação, enfim) ao discurso mistificador dos tecnólogos.

* * *

A criação a que nos propusemos, Wilton Azevedo e eu, intitulada **Volta ao fim**, partiu de uma obra cujo plano básico já havia sido traçado e realizado, antes de que pensássemos em sua instalação no meio digital. Explico melhor: sua matéria verbal foi iniciada e, na maior parte, feita, ainda antes de projetarmos o ambiente digital em que ela seria lida. Essa concepção verbal foi relativamente simples: a ideia era narrar a história de um personagem no final da vida, passando seus últimos dias em uma casa de repouso, obcecado em recontar a própria trajetória para mudar o sentido do que havia vivido desde o nascimento até então. O mote (e foi mesmo apenas isso, um mote) estava em romances como **Leite derramado** de Chico Buarque ou **A máquina de fazer espanhóis** de Walter Hugo Mãe. Ora, se o propósito, então, era glosar esse mote (e não uso essa expressão no sentido metafórico, mas no construtivo mesmo ou poemático), era evidente que eu teria de apelar à expressão em versos. É claro que, a partir disso, se poderia invocar um sem-número de possibilidades, incluindo as metafóricas (fazendo menção aos ritmos da vida etc.). Mas o fato é que minha intenção explícita e consciente era fazer algo próximo aos romances medievais em versos (mas sem imitar também a homogeneidade de seus versos isométricos, o que poderia resultar em uma expressão extremamente árida). Como resultado, obtive uma escrita cambaleante, híbrida, de ritmo fortemente marcado (inclusive visualmente), mas abrindo-se tanto para o período da prosa quanto para o pé métrico do verso. E sem deixar de lado as repetições sonoras, usando uma marcação rimática nada homogênea, mas suficientemente forte para não deixar de ser percebida pelo leitor. Vai aqui um exemplo tirado do primeiro capítulo:

Aos domingos, e em todos santos dias,
muito minto e faço não ver *the end*
que a visita propõe vendo esse tempo... que bem demais se estende,
na sua charla fria
e surda...
Arruma alguma ruga do lençol tropeça no urinol sob a m'ia cama diz que muito tudo o mais
não entende e que essa espera é bom sinal enfim,
sim!, de boa saúde, enquanto o olhar
seu escarra a evidente contradita,
a cobiça, a carniça,
essa liça cheirando a proxitane...
Adiante o passo, filho, estugue o passo... ponha suas mãos à obra e pés em rota,
não espere mais mesmo, é que o sereno está chegando e cai o dedinegro

crepúsculo, e imenso,
muito mais lento...
Volte à insana espera,
pois lhe espera a pequena morte em casa, que sua esposa se atavia e posa feito vestal de
César — ela despe-se... e sabe onde provocar essa espécie
de tédio...

E, aos poucos, outras referências foram sendo acrescentadas. Por exemplo, a figura da mãe do protagonista, morta logo após seu nascimento, que aparece em quase todos os capítulos sem se anunciar explicitamente, foi uma retomada de personagem (e mecanismo dramaturgicamente semelhante) do magnífico filme **O maior amor do mundo** de Cacá Diegues. E, assim como essa, muitas outras intertextualidades foram incorporadas à obra, especialmente quando ela foi passada para o ambiente digital. Diversas intratextualidades foram também arquitetadas, tanto na matéria verbal, quanto no ambiente digital de leitura: sempre um capítulo termina com a mesma expressão que inicia o capítulo seguinte; digitalmente, esse mecanismo de volteios foi pesando em termos de reiterações sonoras e imagéticas, tudo isso reenviando a um extrato da parte final da obra. No caso, vale um pequeno desvio, chamando a atenção para o fato de que esse mecanismo de produção textual — intertextualidade ou hipertextualidade, como preferirem — descreve bastante bem os mecanismos de incorporação de elementos outros a uma dada obra, ainda quando sejam semioticamente heterogêneos; e ainda que se trate de teoria (a da inter_ ou hipertextualidade) pensada originalmente para criações apenas verbais.

Dito isto, tenho que tomar, novamente, alguma distância da **Volta ao fim**. O motivo? É que, de fato, esse romance em versos simplesmente não existe no espaço de sentidos em que ele se dá atualmente, isto é, no meio digital. Como consequência de todo o processo de criação computacional, não importa mais a leitura exclusiva das palavras escritas. Nem sei se eu mesmo ainda posso ler as linhas do romance sem ter junto comigo sua visualidade dinâmica, sem ouvir sua música tão casada ao ritmo verbal. É curioso que, durante muito tempo, desde o início dessas criações poético-digitais, em 1995, eu me preocupei se não haveria uma cisão inevitável entre os poemas que eu escrevia na e, sobretudo, para a página bidimensional e sua posterior conversão para o meio digital. Agora percebo que isso realmente não importa mais, ou nunca deveria ter importado. Era, de fato, um falso problema! Ao forjar um ambiente, um entorno, algumas estratégias digitais para uma criação verbal, ao colocar efetivamente as palavras dentro das lógicas e tecnologias do digital, essa preocupação deixa de ser pertinente. Essa é agora a maneira, a única maneira, como a criação é dada ao leitor — dentro do meio digital. Na verdade, tal preocupação se colocava apenas para mim; nunca tive nenhuma observação ou pergunta de nenhum de nossos leitores quanto à

leitura exclusiva dos versos. Nenhum deles fazia abstração da concretude direta e imediata da interface digital. Em consequência disso, os leitores de *Volta ao fim* não precisam se preocupar com isso, o que eles têm de ver é se há suficiente concatenação entre o verbal, o sonoro, o visual, o interativo etc., dentro das lógicas digitais de expressão e de leitura que associam esses estratos uns aos outros. Ou, ao contrário, se cada um deles obstina-se em suas lógicas particulares e a criação digital fica incoerente e privada de uma organicidade mínima. Em outras palavras, o que tem de ser visto é se o objeto poético-digital aponta para uma totalidade coerente (não importando ainda se rica de sentidos ou não) ou se ele é desconexo, inabilmente desconexo.

Esse processo é completamente distinto daquele em que poemas, escritos e já lidos antes exclusivamente no meio impresso, ganham nova roupagem e são adaptados (ou mesmo traduzidos) para o ambiente digital. É o caso, entre muitos outros, de algumas obras do Concretismo, de Haroldo ou de Augusto de Campos, ou de certos poemas de Paulo Leminski². De outro lado, esses problemas de intersemioticidade (na falta de outro melhor, vá lá este termo!) não são exclusivas do meio digital ou, dizendo melhor, não derivam da incorporação de elementos da tradição impressa às lógicas do digital. Há um sem-número de exemplos, inclusive dentro do impresso, em que a criação se dá evidentemente a partir de estratos heterogêneos, mas cuja leitura não precisa e nem deve estabelecer uma separação artificial entre eles. Um caso é o de Guimarães Rosa. Em sua obra, não se ganha muito, não se aprofunda a leitura, quando se tenta separar o que vem do popular e o que vem do erudito. Claro que é perfeitamente possível fazer uma leitura assim, mas o que resulta dela? Ficamos apenas com componente inertes e silenciosos, restos frios do que foi a totalidade rica e sofisticada da obra. Ora, esta, a totalidade, se dá justamente na intersecção irreduzível, indecomponível entre um estrato e outro. Novamente: é claro que a análise pode separá-los e exibir suas partes desconexas. Todavia, quando não se perde de vista que esses estratos SÃO juntos (e não apenas que ESTÃO juntos), a leitura ganha, e ganha muito.

De modo semelhante, em Graça Aranha, no *Canaã*, o ficcional e o filosófico SÃO juntos. Separando-os, até poderíamos enxergar algumas qualidades numa obra que é defeituosa justamente pela incapacidade de seu todo (filosófico e ficcional ao mesmo tempo) funcionar adequadamente. É assim que, em certo sentido, para que qualquer procedimento analítico funcione, ele tem de ser minimamente cindido, talvez tenha que desenvolver uma estratégia aparentemente (apenas aparentemente!) esquizofrênica. Explico melhor: Merleau-Ponty fala amiúde da análise

² No caso, me parece extremamente útil estabelecer uma distinção clara e evidente entre criação digital e adaptação ao digital.

intelectualista. Entre muitas afirmações, ele diz que “l'analyse ne trouve dans l'objet que ce que nous y avons mis” (PONTY, 1960, p. 97). A análise, então, só nos dá algo novo, quando, ao separarmos elementos de um fenômeno único, por meio de uma reflexão intelectualista, nós pomos um pé nesses elementos separados e outro neles juntos. Com isso, fazemos com que, na análise, haja sempre uma fímbria, uma latência, uma suspeição da totalidade anterior à separação analítica artificial. É a única maneira de torná-la, a análise, possível, isto é, capaz de produzir sentidos mais profundos a partir de nossa leitura. Novamente, é Merleau-Ponty quem afirma: "Le sens même de la chose se construit sous nos yeux, un sens qu'aucune analyse verbale ne peut épuiser et qui se confond avec l'exhibition de la chose dans son évidence." (PONTY, 1989, p. 373). Esse foi o erro de Poe (se seguimos obedientemente sua encenação e lemos sua *philosophy of composition* como uma descrição crítica do poema) e estaria sendo o meu: o erro de estabelecer uma totalidade dupla (falsa, portanto), baseada apenas na análise que nos faz ver elementos heterogêneos (no caso, os que vêm do verbal e os que derivam do digital) onde deveria aparecer a totalidade do poema, sua especificidade orgânica irreduzível a uma adição desses elementos heterogêneos uns aos outros. Ora, se a criação forma uma totalidade (e é isso que deve ser perguntado), as especificidades de cada um de seus diversos elementos já foram levadas ou reduzidas às especificidades de cada um dos outros, o que inclui o verbal, o digital, o imagético, o sonoro etc.

Em suma, uma vez que essa nossa criação já tem sua totalidade instalada e funcionando no meio digital, não há sentido algum em manter uma distinção entre sua origem na matéria verbal e sua pretensa posterior adaptação ao digital. Se a matéria verbal foi associada a imagens, sons e movimentos, se ela ganhou coerência e organicidade com esses outros elementos não verbais, é essa totalidade que temos diante de nós; é dela que pretendo falar; é ela que vou ler, a meu modo, como criador não exclusivo, mas olhando-a diretamente como uma totalidade já dada, como se ela me houvesse aparecido assim desde o início (**pois é dessa maneira que ela se dará a seus leitores**). Seguir o primeiro caminho e investigar sua misteriosa origem verbal seria o mesmo que tentar encontrar uma essência na oralidade, naquele ritmo íntimo e psíquico do autor, para poemas já produzidos diretamente na escrita.

A busca por essências é sempre perigosa, sobretudo quando propõe percursos de leitura em tudo distintos e distantes de nosso contato direto, corporal, imediato com a obra sendo lida. E ainda, manter a busca por essa origem no verbal teria o desagradável inconveniente adicional de jogar para mim o impossível papel de dono da verdade essencial da obra, já que sou o único que poderia ter acompanhado essa gênese. Assim, a crítica que pode ser feita à obra não é se houve suficiente

cuidado e concatenação na passagem do verbal ao digital; essa passagem já pertence à pré-história da obra, não pode nem mesmo ser vista como um de seus hipotextos ou genotextos, pois está no mesmo plano das intenções do autor (e sabemos bem o quão distante da obra finalizada está e é a intenção inaugural de seu criador!). O que pode ser cobrado é se há coerência suficiente entre os componentes semióticos que fazem da obra esse esboço e esforço de totalidade com que ela tenta se dar a seus leitores. É claro que se poderia escolher realizar uma leitura apenas da parte verbal. Contudo, aí, teríamos outra obra e não essa de que estou falando, que se dá completa a seus leitores apenas no meio digital. Para dar um exemplo mais concreto: é possível vislumbrar um estranhamento, entranhado à obra e que se manifesta em praticamente todos os seus estratos, estabelecendo uma possível linha de coerência ou de continuidade, uma base a partir da qual se podem firmar as leituras que forem sendo feitas e que permitiria vislumbrar a organicidade da obra. Em seu estrato verbal, esse estranhamento se dá justamente pela tensão entre a expectativa do gênero anunciado (romance), de um lado, e, de outro, o ambiente (digital) em que ele está e a linguagem verbal (extremamente rítmica) que nele aparece. Na trilha sonora, está na contraposição entre o ritmo evidente e até fácil de algumas frases melódicas e, em outras, a sucessão quase atonal de pequenas células rítmicas³.

No que diz respeito à programação, tivemos que improvisar vários artifícios durante a construção do ambiente digital de leitura, para conseguir uma comunhão de esforços entre diferentes aplicativos para tratamento de som, imagem, vídeo e palavra (e quero deixar bem claro que isso se deve exclusivamente à competência tecnológica de Wilton Azevedo). No final das contas, todo esse aparato de programação fica disfarçado e a criação, por vezes, dá a impressão de uma apavorante banalidade, por ser tão próxima de nós e, aparentemente (apenas aparentemente!), tão distante do tecnológico. Assim, é o próprio tecnológico que sofre um processo de estranhamento. Quando, subitamente, tentamos entender o que é isso que estamos vendo, lendo, ouvindo, experimentando, nos sentimos impossibilitados de definir que gênero é esse, ou que arte é essa. Só aí nos damos conta de que temos diante de nós um objeto intensamente mergulhado em tecnologia digital, completamente realizado e percebido no meio digital. E que estranha tecnologia é essa, que deixa de lado sua aparência de docilidade e de conveniência, para ser a transmissora de incômodos e de impossibilidades?!

³ Diga-se claramente: esse é juízo exclusivamente de minha responsabilidade; meu amigo e co-autor da criação digital, Wilton Azevedo, responsável pela trilha sonora, não é obrigado a compartilhar esse juízo, se ele se mostrar muito disparatado.

Referências bibliográficas

MERLEAU-PONTY, M. **Signes**. Paris: Gallimard, 1960.

MERLEAU-PONTY, M. **Phénoménologie de la Perception**. Paris: Gallimard, 1989.