

“Criar as imagens com a pele”: o gesto como processo de leitura háptica na experiencição de obras literárias digitais

Diogo Marques
FLUC – Universidade de Coimbra

Resumo

A gradual substituição de interfaces mecânico-electrónicas pelo contacto tátil-háptico com o ecrã, através de mãos, dedos e, em determinados casos, todo o corpo biológico, acarreta consigo uma série de toques e gestos literais com influência evidente no modo como lemos e escrevemos em ambientes multimodais digitais. Fazendo uso de uma retórica com base em qualidades perceptivas como “transparência” e “suavidade”, esta redução protética parece dar continuidade a um desejo ancestral imediato e não mediado de acesso ao conhecimento. Por outro lado, e de modo paradoxal, ela acaba por reforçar aquilo que à primeira vista parece contrariar: o domínio secular da visualidade propulsionado pelo paradigma de Gutenberg e um entendimento de leitura enquanto processo mormente visual. É com base nas aproximações e afastamentos que paradoxos como o acima referido despoletam que me proponho analisar neste artigo as noções de toque e de gesto, na sua relação com os processos de escrita e leitura. Como forma de sustentar o argumento delineado utilizar-se-á como exemplo particular o caso do Experimentalismo Português, cujas preocupações intermediais, cibertextuais e intersensoriais continuam hoje a despoletar renovadas leituras nas transações e interseções entre literatura e digital. Por fim, dar-se-á especial destaque à confluência de gestos “analógicos” com gestos “digitais”, enquanto característica singular dos processos de leitura háptica que decorrem de manipulações atuais e virtuais do texto na obra literária digital.

Palavras-chave: poesia experimental portuguesa; gesto; processos de leitura háptica; tato háptico; ciberliteratura.

Abstract

The replacement of mechanical-electronic interfaces for tactile haptic contact with the screen, using hands, fingers and, in some cases, biological bodies, brings to the fore a series of literal gestures with obvious influence on the way we read and write in digital multimodal environments. Making use of a rhetoric based on perceptual qualities such as “transparency” and “softness”, this prosthetic reduction seems to give continuity to an ancestral desire of immediate and non mediated access to knowledge. On the other hand, it ends up by paradoxically reinforcing the domain of visuality propelled by Gutenberg’s paradigm as well as an understanding of reading as a visual process. Based on approaches and departures that paradoxes like these are able to trigger, I propose to examine notions of touch and gesture, in relation to writing and reading processes. Namely, taking into account the way it was understood by artistic vanguards such as the Portuguese Experimentalists – whose intermedial, cybertextual and intersensory concerns are still able to give birth to renewed readings when it comes to transactions between literature and digital. Fur-

thermore, a special emphasis will be given to confluences of both analog and digital gestures, as one of the central characteristics of haptic reading processes produced by actual and virtual manipulations of the text in digital literary artworks.

Keywords: Portuguese experimental poetry; gesture; haptic reading processes; haptic touch; digital literature.

*Penélope tece com os fios tirados da memória. Diariamente inventada.
Quando ela se deita esquece. No dia seguinte tem de recomeçar a memória.
Tecer imagens com os dedos. Lembrar o mundo acumulando fios.
Criar as imagens com a pele.
(HATHERLY, 2010, p. 42)*

Do gesto digital ao gesto analógico

No livro *Gestures*, Vilém Flusser dedica uma série de ensaios de base fenomenológica aos modos como expressamos significados através de movimentos gestuais. Apelando à urgência de uma hipotética teoria do gesto, Flusser analisa este tipo de movimento enquanto forma particular de consciência capaz de mediar afeto entre o sujeito e o mundo. Tendo em conta o gesto específico de escrever, Flusser aponta para as materialidades da escrita que este gesto revela, referindo que “não existe pensamento que não tenha sido articulado por meio de um gesto” (FLUSSER; ROTH, 2014, p. 24, tradução nossa). Relembra, porém, que nos encontramos num momento em que a História do Ocidente começa a deixar de ser regida pela escrita, levando a um novo alfabetismo despoletado pelo aumento exponencial de uma elite que se expressa por meio da “programação de bancos de dados cibernéticos e infraestruturas computacionais” que nada têm que ver com o gesto de escrever (p. 25). Por esta razão, Flusser crê que uma necessária dialética apenas poderá surgir por meio de outros gestos e códigos mais refinados, que se debrucem, de igual modo, sobre outro tipo de materialidades, como as do “vídeo, modelos e programas analógicos e digitais [ou] códigos multidimensionais” (p. 25). E é com refinada ironia que termina o seu ensaio, ao denunciar o absurdo que caracteriza aqueles para quem o ato de pensar só é possível mediante um gesto unidimensional como o de escrever, acrescentando que, nestes casos, dá-se primazia ao escrever em detrimento do viver (p. 25). Perguntamo-nos, pois, ainda um pouco à margem do foco central deste artigo, que papel assumem as humanidades em confronto com os “novos” gestos expostos por Flusser? Assim como julgamos suficientemente válida a seguinte questão: não serão estes “novos” gestos, a montante e a jusante, análogos ao gesto de escrever, na medida em que pressupõem, de igual modo, uma leitura, ainda que muitas das vezes se encontrem fora do domínio exclusivo da “pura” visualidade? Por fim, se fenómenos como a ciberliteratura, com todas as suas variantes, dependem hoje destes mesmos gestos, que ajustes retóricos deverão ser levados a cabo para que o termo leitura possa ter aplicabilidade?

Por um lado, o processo de leitura passa a depender de uma série de toques e gestos resul-

tantes da interação física do leitor com o texto, na medida em que apenas pelo toque e pelo gesto pode o leitor aceder à informação contida nos dispositivos, efetuando, por exemplo, progressos espaciotemporais na leitura. Trata-se de uma “retórica da manipulação”, uma gramática específica de gestos, característica dos ambientes multimodais digitais, que extravasa as tradicionais linhas discursivas do domínio exclusivo da visualidade (BOUCHARDON, 2008, p. 2; 2014, p. 160). Sendo que, neste caso, as noções de toque e gesto, enquanto “figuras de manipulação”, abrem espaço para uma dupla estratégia de criação de significados e de afetos.

Por outro lado, a gradual intensificação na procura de tangibilidade imediata e de total emulação sensorial na investigação e produção de meios tecnológicos digitais acarreta outras ressignificações de toque e de gesto que ocluem, com frequência, o modo como o domínio secular da visão, em detrimento de outras modalidades sensoriais, influenciou, e influencia, fortemente, a nossa relação com os meios. Por exemplo, quando, nos processos de “remediação” de uns para outros, a tendência quase sempre consistiu na emulação transmedial, verificada, por exemplo, no ato de representar no ecrã digital a terminologia e códigos de tecnologias como o manuscrito ou o códice. Mas sobretudo a nível ergonómico, nomeadamente na forma como botões/teclas foram evoluindo da sua forma analógica para a atual configuração digital. Neste caso, tendo em conta a presente configuração virtual de interfaces como o teclado, por exemplo, ao nível de dispositivos digitais móveis como *tablets* e *smarphones*, o que se verifica é um legado vestigial de configurações precursoras, como o teclado digital mecânico-eletrónico, que, por sua vez, já emulava a estrutura puramente mecânica de meios como a máquina de escrever. Porém, com uma diferença fundamental. Pese embora a memória arqueológica da tecla puramente analógica, o toque na tecla de plástico de um teclado de computador pessoal implica uma “digitalização” prévia do impulso mecânico, na medida em que este mesmo impulso apresenta-se com a função exclusiva de fechar um circuito capaz de ativar um código representacional da escrita, de acordo com um determinado protocolo informático, e já não a representação física da letra.

Ainda, no que diz respeito à virtualização do teclado em dispositivos móveis ou ecrãs/mesas táteis, também nos damos conta de uma acentuação do processo de virtualização da letra que o teclado do computador pessoal já incluía. De resto, é esta intensificação do virtual que acaba por, de modo paradoxal, reforçar a visualidade que existe na configuração espacial do alfabeto. Por esse mesmo motivo, os três gestos distintos de escrita, nas suas diferentes concretizações ergonómicas, apresentam o traço comum de sintetização da natureza combinatória do código alfabético (logo, do princípio diferencial que possibilita a linguagem verbal humana).

Assim, se é certo que a dicotomia entre analógico e digital pode ser problemática, na medida em que nem o gesto analógico é totalmente analógico, por via da virtualidade que os processos cognitivos implicam, nem o gesto digital é completamente digital, pois a sua materialização implica sempre uma forma de atualidade, optamos por reconhecer esta distinção, fazendo-se uso do último com referência a uma série de “maquimanipulações” atuais e virtuais que o leitor produz no contacto com os meios digitais.

O que determinadas ressignificações de toque e de gesto parecem também ignorar na sua pretensa recuperação de uma tatilidade dita “primordial” é toda uma tradição haptológica de linhas filosóficas, que remonta, pelo menos, a Aristóteles, e que permite pensar as noções de gesto e de toque para lá das suas imediatas e “superficiais” conotações (MARQUES, 2015, p. 84). Por exemplo, com Jacques Derrida, que, partindo da ideia de “escrita como corpo” explorada por Jean-Luc Nancy, nos dá conta de uma longa “tradição ‘tatilista’ ou ‘haptocêntrica’ que se estende, pelo menos, até Husserl e que o inclui [...]” (DERRIDA, 2005, p. 41, tradução nossa), entendendo “tato, não no sentido comum de tátil, mas no sentido de saber como tocar sem tocar, sem tocar demasiado, onde tocar é já demasiado” (p. 67).

Investigações haptológicas como as acima referidas, para além de validarem uma linha filosófica frequentemente designada como “estética háptica” (que diverge, portanto, da tradicional estética visual regida pela noção de Belo) não devem ser dissociadas das objeções a uma cultura ocularcêntrica exploradas de modo autorreflexivo pelas diversas vanguardas e neovanguardas artísticas que se foram encadeando ao longo de todo o século XX.

Num artigo intitulado “A arte da estética”, Edmundo Balsemão Pires analisa o modo como, na arte tecnológica contemporânea, uma Estética da medialidade assente nas condições de consciência háptica e observadores de segundo grau veio sobrepor-se a uma estética do belo associada a uma cultura predominantemente “visual” (PIRES, 2013, p. 180-181). Na leitura feita a partir de Pires, a viabilização de uma estética intermedial e poética metamedial que caracterizam uma boa parte da arte tecnológica contemporânea – na qual se inclui, com as devidas fronteiras, a ciberliteratura – surge, assim, em contacto estreito com a “cadência” entre a auto e heterorreferencialidade que caracterizam a percepção háptica. Sendo também através de formas artísticas como a ciberliteratura que se torna possível identificarmos o que Pires define como o culminar de uma busca de “perturbação estética” assente numa crescente “proximidade entre objecto industrial e objecto artístico” (p. 182).

Para uma melhor compreensão do paradigma estético explorado por Pires torna-se necessário realçar, uma vez mais, a relação dialética das artes com a evolução tecnológica dos meios. Especificamente, no modo como a produção artística metamedial acompanha o já referido interesse por parte da indústria tecnológica digital pelo processamento da informação tátil/háptica. Mas fá-lo – e não sem risco de espetacularização da arte, sobrevalorização da técnica e normalização por parte da cultura – de um modo geralmente subversivo e contracultural que não se coaduna com as conhecidas agendas de ubiquidade de ambientes multimodais digitais.

Do gesto analógico ao gesto digital

Em “Digital gestures”, Carrie Noland argumenta que o corpo biológico e as suas energias cinéticas são postos em destaque por parte da poesia digital, por exemplo, na replicação da energia corporal canalizada pelo gesto de escrever à mão (NOLAND, 2006, p. 217). Dito de outro modo,

o que os poemas digitais expõem nos movimentos e metamorfoses das letras que compõem uma parte substancial deste tipo de ciberliteratura é uma vontade manifesta em “expressar os impulsos cinéticos do corpo” (p. 218, tradução nossa), intensificando, e não contrariando, a produção de “sensações conscientes” num corpo que não pode ser inteiramente modificado (p. 221). Para o seu argumento de viabilização da poesia digital como forma gestual, Noland faz referência a dois artistas visuais do século XX, Robert Morris e Cy Twombly, que, durante os anos 1940 e 1950, e através da pintura, focaram parte da sua criação artística em torno das “origens gestuais da inscrição”. Ao fazê-lo, Noland acaba também por salientar que, nesta busca artística de uma “protoescrita”, quanto maior se torna a exposição do ato cinético da inscrição, menor a sua legibilidade (p. 219).

O entendimento de gesto digital por meio da recuperação do gesto analógico operada por Noland permite a constatação de um paralelismo com algumas das preocupações mais relevantes do movimento de vanguarda hoje conhecido como Poesia Experimental Portuguesa (ou simplesmente Po-Ex.). Por ser um dos maiores expoentes do Experimentalismo Português, importa destacar, na nossa análise, o nome de Ana Hatherly, cuja “metáfora da mão inteligente” reflete de modo singular a tentativa incessante de perder o sentido da escrita e da linguagem para encurtar a distância em relação ao ato originário da inscrição, na busca de potenciais resquícios de um ato inaugural da escrita. Com respeito ao “movimento inteligente da mão” que a metáfora hatherliana expressa, afirma Manuel Portela:

De toda a obra de Ana Hatherly – poesia, ficção, ensaio, tradução, performance, cinema e artes plásticas – se poderia dizer que manifesta o movimento inteligente da mão. O desejo profundo do artista é entregar-se à inteligência da mão, a esse sistema cognitivo expandido, apenas parcialmente consciente, que o seu corpo explora na relação com a matéria. [...] Na mútua imbricação da mão e da escrita, a matéria do mundo e a matéria dos signos podem encontrar-se. Através das inscrições da mão, da mecânica fina dos seus movimentos musculares, o sujeito torna-se capaz de enfrentar a linguagem. De inventar-se através do gesto impensado da mão. No traço quase originário – quase fonte da linguagem e quase fonte da poesia – emerge o desenho da escrita. (PORTELA, 2015, ¶2-3)

Dito de outro modo, na exploração do gesto subjacente ao exercício da escrita, ato que pressupõe, portanto, o abandono, ainda que temporário, do sentido do texto, apenas mediante uma perda consciente do elemento considerado essencial para uma possível compreensão do poema (sobretudo no campo da visualidade), se torna possível “traçar novos significantes”, por meio de uma “retroalimentação exploratória entre movimentos e inscrições” (PORTELA, 2014, p. 53). Consequentemente, o que a “retroalimentação” identificada por Portela coloca em evidência é uma tensão produtiva entre a atividade cognitiva e sensorio-motora que o gesto da escrita pressupõe, passível de ser associada quer ao entendimento begsonianiano de matéria e memória quer às mais recentes teorizações em torno da noção de “cognição corporificada” (*embodied cognition*).



Figura 1: “Ana Hatherly, “Metáfora da mão inteligente”, 1975. Desenho: tinta-da-china sobre papel, 15,9cm x 22,1cm. © Ana Hatherly e Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian

Trata-se, portanto, de entendimentos de toque e de gesto que extravasam a sua conotação exteroceptiva, e que devem ser tomados como fundamentais na compreensão de tensões que influenciam, por sua vez, entendimentos de noções complexas como escrita, linguagem, ou poesia. Estabelecendo as devidas pontes com o modo como o gesto de escrever se foi metamorfoseando ao longo de uma série de evoluções tecnológicas analógico-digitais, podemos ler, em Hatherly, a identificação de uma tensão gradual equivalente à que acima expressamos, desta feita entre texto e ato:

Os textos serão cada vez mais textos-atos. Ao texto-ato corresponde o poeta-ator, porque a obra será cada vez mais ação – opera/ação. A performance que atualmente se faz é já um passo nesse sentido. / Creio que a antiga ambição de realizar o espetáculo total (que foi ensaiada pela ópera, inventada no período barroco) poderá vir a ser concretizada pela ação do poeta-operador [...]. (HATHERLY, 2001, p. 388, *apud* DIAS, 2015, p. 383)

Na linha de Ana Hatherly, e enquanto representante de uma nova geração do Experimentalismo Português, Fernando Aguiar viria a dar continuidade, a partir dos anos 1970, a esta dimensão gestual da poesia, neste caso, por via de uma fusão entre a arte da performance e a “arte-linguagem”. Com recurso a técnicas “manuais” como a colagem, o “poeta-ator” posto em cena por Fernando Aguiar inclui, invariavelmente, o corpo biológico no campo semiótico do poema, sendo exemplo disso performances documentadas em obras como *A essência dos sentidos* (2001).

Mas também colagens como “Soneto digital” (1978), “Dois dedos de conversa” (1978), “Ensaio deste tamanho” (1980) ou, mais recentemente, “Caligrafias” (2006) –, textos visuais que, pelo seu caráter híbrido, se predispõem a uma apresentação em múltiplos contextos, como o códice, a galeria, a Arte Postal, o museu ou a página *web*. De resto, seria esta poética intersensorial que Fernando Aguiar apontaria, em 1985, como caminho possível do/para o poema:

Vivemos o tempo do signo. O tempo em que a poesia deixou definitivamente os discursos para entrar no domínio das formas, no terreno do audiovisual e na dimensão do tátil. Aliás, não poderia ser de outro modo, considerando que toda a nossa estrutura vivencial se baseia nos indícios, nos sinais, nos símbolos, nos códigos. / É numa floresta semiótica que existimos e comunicamos. (AGUIAR, 1985, p. 155)

Sendo que, por meio do “contacto háptico” entre *performer* e fruidor, o “poema-ato” estaria pronto a receber novos significados:

O fruidor deverá fazer uma leitura integral da intervenção poética, como um todo que ela na realidade é, e não se deve contentar em apanhar somente o significado daquilo que vê, pois este é apenas um dos componentes do acto poético. Para isso tem que haver um sincronismo no emprego dos sentidos, para uma decifração e compreensão do poema, e, conseqüentemente, uma participação crítica. (AGUIAR, 1985, p. 164)

Se é certo que a anterior observação não difere muito do que Espen Aarseth viria a apelidar, cerca de uma década mais tarde, de cibertexto e texto ergódico (AARSETH, 1997), a extensa atividade artística de Fernando Aguiar partilha o mesmo código genético de determinados precursores, no que Ana Hatherly designa, num outro contexto, como o “culto de certos valores formais e até emocionais do estilo barroco, histórico, que persistiu (e persiste ainda) em Portugal e no Brasil a partir dos anos 50 [...]” (HATHERLY, 1991, p. 190). Em primeiro lugar, no esforço feito pelo leitor no processo de desvelar os potenciais significados encriptados e codificados pelo autor. Em segundo, na forma como as mais variadas formas artísticas se relacionam no modo como colocam em destaque um duplo esforço cognitivo e corporal (e que o gesto articula).

Contudo, parece existir nesta dialética uma tensão maior, que se revela crucial quer no entendimento de uma série de “práticas de contestação estética e social, próprias de todos os vanguardismos”, e na qual se insere ainda a “situação particular em que viviam” os experimentalistas portugueses (HATHERLY, 1991, p. 189), quer na continuidade que se deu por via dos meios tecnológicos digitais a estas mesmas práticas intermediais e cibertextuais. Acreditamos que a referida tensão maior se expressa por meio de um paradoxo entre as noções de aproximação e afastamento, que está implícito no binómio tradição/ inovação (tão caro aos Experimentalistas Portugueses), e que é passível de ser aplicado tanto aos processos de linguagem e comunicação como à confluência de gestos analógicos e digitais enquanto processos de escrita. Assim,

por um lado, o paradoxo de aproximação e afastamento é remanescente da diferença estabelecida por Gilles Deleuze e Félix Guattari entre visão de “curta distância” e visão de “longa distância” – diferença que está na base de outra distinção entre háptico e tátil, pois [o háptico] não estabelece uma oposição entre os dois órgãos sensoriais, mas antes propõe a assumpção de que o olho em si mesmo pode preencher uma função não-óptica” (DELEUZE; GUATTARI, 1987, p. 494, tradução nossa). Por outro lado, ele remete para o movimento háptico que reconhecemos hoje nos processos digitais de *zoom-in* e *zoom-out* experienciados na superfície das interfaces digitais. É esta tradução visual do movimento no espaço – que é própria de ambientes virtuais, por exemplo – que acabaria também por contribuir para a origem da metáfora sinestésica “óptico-háptico” relativa à experienciação perceptiva de representações digitais, isto é, na indução sinestésica da sensação háptico-cinética de presença no espaço virtual, por exemplo, no contacto virtual e manipulação digital com/de texto. É na base destes cruzamentos intersensoriais que obras ciberliterárias como a que em seguida se analisa podem ser entendidas como resultantes de múltiplas tensões ancestrais que a digitalidade repercute.

Aproximação e afastamento: uma análise fenomenológica de *PONTOS*

PONTOS: uma recombinação textual intermedial e transpoética (2016) [pontos.wreading-digits.com] é uma obra ciberliterária em língua portuguesa que explora pontes entre as tensões acima referidas. Nela confluem gestos analógicos e digitais que, pela sua plasticidade no modo como se reproduzem através de diferentes dispositivos tecnológicos digitais (resultado de linguagem programacional por via de tecnologia *web*, nomeadamente html5 e JavaScript), viabilizam uma autorreflexão sobre os processos linguísticos na construção de um discurso poético. Criado no âmbito do Festival PLUNC 2015 – um festival de arte digital sediado em Lisboa, que no ano transato solicitou, na sua chamada para trabalhos, projetos de arte digital que incidissem sobre as duas margens do rio Tejo, mais concretamente os pontos geográficos de Cais do Sodré e Cacilhas – *PONTOS* faz uso do paradoxo de aproximação e afastamento que caracteriza estes dois polos situados em margens opostas para provocar questões ao nível da intermedialidade e cibertextualidade nos meios analógicos e digitais.

Na linha das inovações gerativas textuais com recurso a computador efetuadas, a partir dos anos 1970, por Pedro Barbosa, *PONTOS* começa por apresentar, na sua introdução, um título especular, sem possibilidade de interação física e acompanhado de um registo áudio que reproduz a sensação contínua de aproximação e afastamento de águas em relação a uma margem. Os jogos de inversão entre caracteres presentes na referida imagem em espelho, na qual a palavra que dá nome ao título nunca surge na representação morfológica que se lhe conhece, evidencia, desde logo, uma perda gradual de sentido que estará presente, como veremos adiante, nas três fases que constituem esta obra (ainda que de modos distintos).



Figura 2: PONTOS. Introdução, 2016.

Passando a introdução, o leitor vê-se confrontado com uma divisão tripartida do ecrã, composta por uma secção intermédia a preto e duas margens brancas proporcionais entre si. Ao passo que nos limites entre secções negras e brancas se reproduz continuamente a visualização de um movimento ondulatório, por seu lado, a margem branca superior apresenta lexias que vão variando de modo aleatório, entre catorze lexias possíveis, de cada vez que se reinicia a obra. É entre estas duas margens que o leitor poderá experienciar os processos de construção sintática, que consistem no arrastamento de palavras de uma margem para outra. Como objetos à deriva entre as margens de um rio, estas palavras podem ser escolhidas pelo leitor para formarem uma nova disposição na margem que surge inicialmente a branco.

quando muito a demora em não querer numa cama de picos sem fundo



Figura 3: PONTOS. Visualização central, 2016.

Neste ponto, a perda de controlo, que se constitui como principal operação de estranhamento entre autor, leitor e obra, dá-se pelo carácter fragmentário que caracteriza as lexias, ou frases-verso, que operam na margem superior. É também esta condição de fragmento que aponta, desde logo, para a possibilidade de existências textuais prévias e alternativas. Uma breve interação com as lexias da margem superior permitirá perceber, em primeiro lugar, que cada

palavra retirada da margem superior é imediatamente substituída por outra da mesma categoria gramatical. Segundo, que cada palavra arrastada com sucesso até à margem inferior reproduz um registo sonoro, também ele fragmentário. Por último, que a tentativa de construção de sentido na margem inferior, produto de convenções tendo em conta os tradicionais processos de linguagem e comunicação, “polui”, de modo direto, o possível sentido, já contaminado, das frases apresentadas na parte superior.

No que diz respeito ao quebrar constante de barreiras entre jogo e literatura, relação que o digital também potencia, se o leitor se basear única e exclusivamente na interação física com as referidas lexias dificilmente sairá do campo da “ludificação” do poema, sendo, portanto, necessário, uma leitura complementar de duas outras fases que compõem a obra para que ocorra o processo inverso, neste caso, uma eventual “poetificação” do jogo. O jogo inverte-se, pois, na interação com o ícone informativo que é disponibilizado na margem superior direita do ecrã. Ao clicar neste ícone, o leitor depara-se com vários itens que apontam para uma génese do projeto. Assim, os itens “Sobre” e “Fases” oferecem uma descrição ilustrada das três fases que constituem *PONTOS*. Esta descrição dá conta das diferentes variações do paradoxo de aproximação e afastamento que alimenta a obra. Por exemplo, na referência à noção de circularidade aberta que a obra explora, representada pela dialética entre um ponto A e um ponto B (ponto A desce quando ponto B sobe, e vice-versa), mas também na “tentativa (im)possível de aproximação entre margens por meio de visões que se entrecruzam” (DUARTE et al., 2016, secção “Sobre”, ¶1). A partir deste texto descritivo, o leitor fica também a saber que o primeiro passo dado na fase embrionária do projeto consistiu na criação de uma série de quatro textos com características de poesia discursiva, entre dois dos autores (Carolina Martins e Mário Lisboa Duarte), com recurso a papel e lápis/caneta. É-nos dito ainda que a premissa base destes textos consistia num processo de alteridade, em que cada um dos sujeitos seria convidado a imaginar como seria a visão da margem onde se encontra, tentando “meter-se na pele” de quem escreve a partir da margem oposta (sujeito A pensa margem A a partir de margem atual A e de margem virtual B, sujeito B pensa margem B a partir de margem atual B e margem virtual A). Com o tempo limitado a uma hora para a exploração das duas margens, e de um texto por autor em cada uma das margens, o processo implica, assim, a necessidade de atravessar o rio, de modo literal e metafórico, para que uma dupla perspetiva possa ter lugar.

O gesto que decorre da contemplação temporal e espacialmente limitada de uma margem material cuja visualização depende de um processo de virtualização que seja produto da imaginação e da memória, coloca a tensão entre corpos no espaço (da distribuição de elementos pela cidade às palavras na folha de papel). Neste sentido, a impossível tarefa de criar um texto em estado de alteridade acaba por revelar-se crucial no modo como influencia as conseqüentes fases, razão pela qual se disponibilizam, neste menu e junto ao texto descritivo das várias etapas, cópias digitalizadas dos registos manuscritos.

Nenhum rio separa, antes costura os destinos dos viventes.

Mia Couto

Eu não sou eu nem sou o outro,

Sou qualquer coisa de intermédio:

Pilar da ponte de tédio

Que vai de mim para o Outro.

Mário de Sá-Carneiro

“PONTOS” parte de uma tentativa (im)possível de aproximação entre margens por meio de visões que se entrecruzam. Um processo de alteridade entre perspectivas simetricamente opostas, numa tentativa gradual de (auto)reflexão, que dará lugar a uma transmutação contínua por parte de um público. De um lado, uma margem A, sempre mais bela vista de uma margem B; de outro lado, uma margem B, local privilegiado para contemplação do seu antípoda. Numa tentativa de construção de pontes, que não é mais do que uma ligação entre pontos, procura-se por meio da palavra ser-se um outro, na (im)possibilidade de sé-lo por completo.

“QUE VISÃO TEM NESTE MOMENTO A PESSOA QUE NÃO VEJO, MAS QUE SEI ESTAR DO OUTRO LADO?”

“COM QUE OLHOS DESCREVERIA EU A MINHA MARGEM, DE UM LADO QUE SINTO NÃO SER POSSÍVEL ALCANÇAR?”

Figura 4: PONTOS. Menu secundário, 2016.

Uma segunda fase parte de um processo combinatório, com recurso a um software de combinação sintática recriado pelos autores, e que adensa a contaminação intermedial. Nesta fase fundem-se os quatro textos, aumentando a perda de sentido, ao mesmo tempo que se geram, de modo paradoxal, novas construções sintáticas. Cada uma das 14 frases criadas a partir do processo de randomização alimenta a fase três, uma fase definida como recombinatória e interativa, que corresponde à visualização central do projeto apresentada anteriormente. Quer isto dizer que a manipulação efetuada nesta terceira fase é partilhada com os múltiplos leitores que interajam com a obra através do dito processo de arrastamento. Simultaneamente, é nas contínuas tentativas de construção de sentido que se opera e intensifica a gradual perda de controlo.

Na junção das três fases supramencionadas, na perda de controlo que se vai instalando, mas também na confluência permanente entre gestos analógicos e digitais, o leitor pode então ganhar consciência sobre potenciais mensagens veiculadas pela obra. Como consequência, é esta mesma perda de controlo que acaba por revelar-se crucial no processo de “conscientização” que surge expresso num dos textos descritivos que acompanham a obra:

Numa concretização do texto poético enquanto tentativa constante de criação de pontes entre palavras, e numa partilha intermedial de processos que, apesar de distintos, se ligam entre si, “PONTOS” é, em suma, este caminho que tem de ser feito para que se crie uma imagem possível de aproximação, ainda que esse caminho signifique deixar para trás uma das margens. (DUARTE *et al.*, 2016, ¶7).

Fazendo uso da metáfora de “ponte” para pensar as noções paradoxais de aproximação e afastamento, PONTOS permite repensar os processos de escrita e leitura na ecologia intermedial que nos rodeia, por exemplo, por meio de recodificações do texto manuscrito num processo permutacional de linguagem gerado por computador. Por outro lado, a obra faz ainda uso da linguagem poética, nas suas diferentes (trans)mediações, com vista a uma reflexão sobre os

múltiplos sentidos de margem e de ponte, da sua concretização mais literal à sua significação mais metafórica.

Conclusão

O mítico gesto duplo de fazer e desfazer as imagens que Penélope cria “com a pele” – e que surge insinuado na tensão entre memória e matéria exposta na epígrafe a este artigo – vive, como vimos, do paradoxo que se constrói a partir das noções de aproximação e afastamento. Alimentada por paradoxos como este, a discussão sobre a primordialidade dos sentidos é longa e a sua condição de aporia não permite, também por motivos de espaço, que se vá além do esquisso alusório que aqui se esboça. Porém, podemos afirmar com relativa segurança que entre o que se vê com as mãos e o que se toca com os olhos existe um mundo por (des)velar. É neste duplo ato que se encaixam hoje determinadas “maquimanipulações” ciberliterárias, com toda a herança de metáforas e labirintos barrocos que se lhe reconhece (na qual as vanguardas e neovanguardas do século XX também encontram lugar).

Dir-se-ia que para desconstruir determinada retórica torna-se necessário construir uma outra. Numa digitalidade em que a informação sensorial tátil e háptica convoca, talvez como nunca, uma série de gestos (e de toques subjacentes a estes mesmos gestos) necessários aos processos de escrita e leitura em ambientes multimodais digitais, neste incremento avassalador de convocar presença por meio de retóricas de transparência e ubiquidade dos dispositivos tecnológicos digitais, certas formas metamediais de criação literária despertam para o questionamento de determinadas mistificações em torno da percepção sensorial. Por meio de outros entendimentos de toque e de gesto que extravasem as atuais ressignificações, e que apenas se tornam possíveis pelo alargamento destes questionamentos aos processos mediais através dos quais se reproduz, a obra literária digital dá continuidade a preocupações já expressas e aprofundadas de modo exemplar por várias vanguardas artísticas. De entre as quais a Poesia Experimental Portuguesa, pela posição charneira que ocupa entre vanguardas históricas e neovanguardas, se revela particularmente interessante pela forma como antecipa uma série de reflexões intermediais e cibertextuais. Sendo herdeira de muitos dos aspetos que caracterizaram os movimentos vanguardistas que permeiam o século XX, a ciberliteratura continuará, certamente, a ocupar-se de problemáticas antigas, como o caso da infusão da tradição na inevitável inovação, ou, a um outro nível, a velha/nova problemática dos sentidos. Sendo que é neste turbilhão de avanços e retrocessos que se encontra o campo de areias movediças no qual se move a literatura.

Referências

AARSETH, Espen. *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1997.

AGUIAR, Fernando. Poesia: ou a interação dos sentidos. In: PESTANA, Silvestre; AGUIAR,

Fernando (Orgs.), *Poemografias: perspectivas da poesia visual portuguesa*. Lisboa: Ulmeiro, 1985, p. 153-173.

_____. *A essência dos sentidos*. Lisboa: Associação Poesia Viva, 2001. Disponível em: <<http://po-ex.net/taxonomia/materialidades/performativas/fernando-aguiar-a-essencia-dos-sentidos>>. Acesso em: 30 maio 2016.

BOUCHARDON, Serge. Towards an art of rhetoric in interactive literary works. *ELO 2008*. Vancouver Washington State, pp. 1-12, 2008. Disponível em: <<http://www.utc.fr/~bouchard/articles/Bouchardon-ELO-2008.pdf>>. Acesso em: 30 maio 2016.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *A Thousand Plateaus*. Trad. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987 [1980].

DERRIDA, Jacques. *On Touching – Jean-Luc Nancy*. Stanford: Stanford University Press, 2005 [2000].

DIAS, Sandra Guerreiro. O corpo como texto: poesia, performance e experimentalismo nos anos 80 em Portugal – v. I. 2015. Tese (Doutorado em Linguagens e Heterodoxias: História, Poética e Práticas Sociais) – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra.

DUARTE, Mário Lisboa *et al.* *Pontos: uma recombinação textual intermedial e transpoética*, 2016. Disponível em: <<http://pontos.wreading-digits.com>>. Acesso em: 30 maio 2016.

FLUSSER, Vilém; ROTH, Nancy. A, *The Gesture of Writing*, *Gestures*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014. p. 19-25.

HATHERLY, Ana. Experimentalismo, barroco e neobarroco, 1991. In: _____. *A casa das musas: uma releitura crítica da tradição*. Lisboa: Estampa, 1995, pp. 187-193. Disponível em: <<http://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-autografas/ana-hatherly-experimentalismo-barroco-e-neobarroco>>. Acesso em: 30 maio 2016.

_____. *O tacto*, 1979. In: SANTOS, Gilda; BARBOSA, Rogério (Orgs.). *Poética dos cinco sentidos revisitada*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2010.

MARQUES, Diogo. Tacto/contacto: processos de experiência háptica no corpo híbrido. *MATLIT: Revista do Programa de Doutoramento em Materialidades da Literatura*, [s. l.], v. 3, n. 1, pp. 73-97, out. 2015. Disponível em: <<http://iduc.uc.pt/index.php/matlit/article/view/2169>>. Acesso em: 30 maio 2016.

NOLAND, Carrie. Digital gestures. *New Media Poetics: contexts, technotexts, and theories*. Massachusetts: The MIT Press, 2006. p. 217-244.

PIRES, Edmundo Balsemão. A arte da estética, *Biblos: Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra*, v. 11, p. 121-184, 2013. Disponível em: <https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/35471/3/BIBLOS%20XI_cap6.pdf?ln=pt-pt>. Acesso em: 30 maio 2016.

PORTELA, Manuel. A mão inteligente. *Público*, 5 ago. 2015. Revista Ípsilon. Disponível em: <<https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/a-mao-inteligente-1704206>>. Acesso em: 30 maio 2016.

Minicurrículo

Diogo Marques é bolseiro FCT no Programa de Doutoramento “Estudos Avançados em Materialidades da Literatura” (Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra). É licenciado em Línguas e Literaturas Modernas, variante de Estudos Portugueses e Ingleses (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa) e pós-graduado em Criações Literárias Contemporâneas (Universidade de Évora). Os seus interesses de investigação centram-se nas pontes entre ciberliteratura, cibercultura, teoria dos *media*, poesia experimental e performance poética. O seu projeto de tese analisa os processos de leitura háptica na experiência de obras literárias digitais. Cocurador das exposições “Language and the Interface: An Exhibition” (maio de 2015, Universidade de Coimbra, <<http://languageandtheinterface.uc.pt/>>) e “Tacto/contacto: do gesto analógico ao toque digital” (maio/junho de 2016, Livraria-Galeria Leitura, Lisboa). Conjuga a investigação científica com a atividade artística (<http://wreading-digits.com> / <<http://palavroclastia.blogspot.com>>).