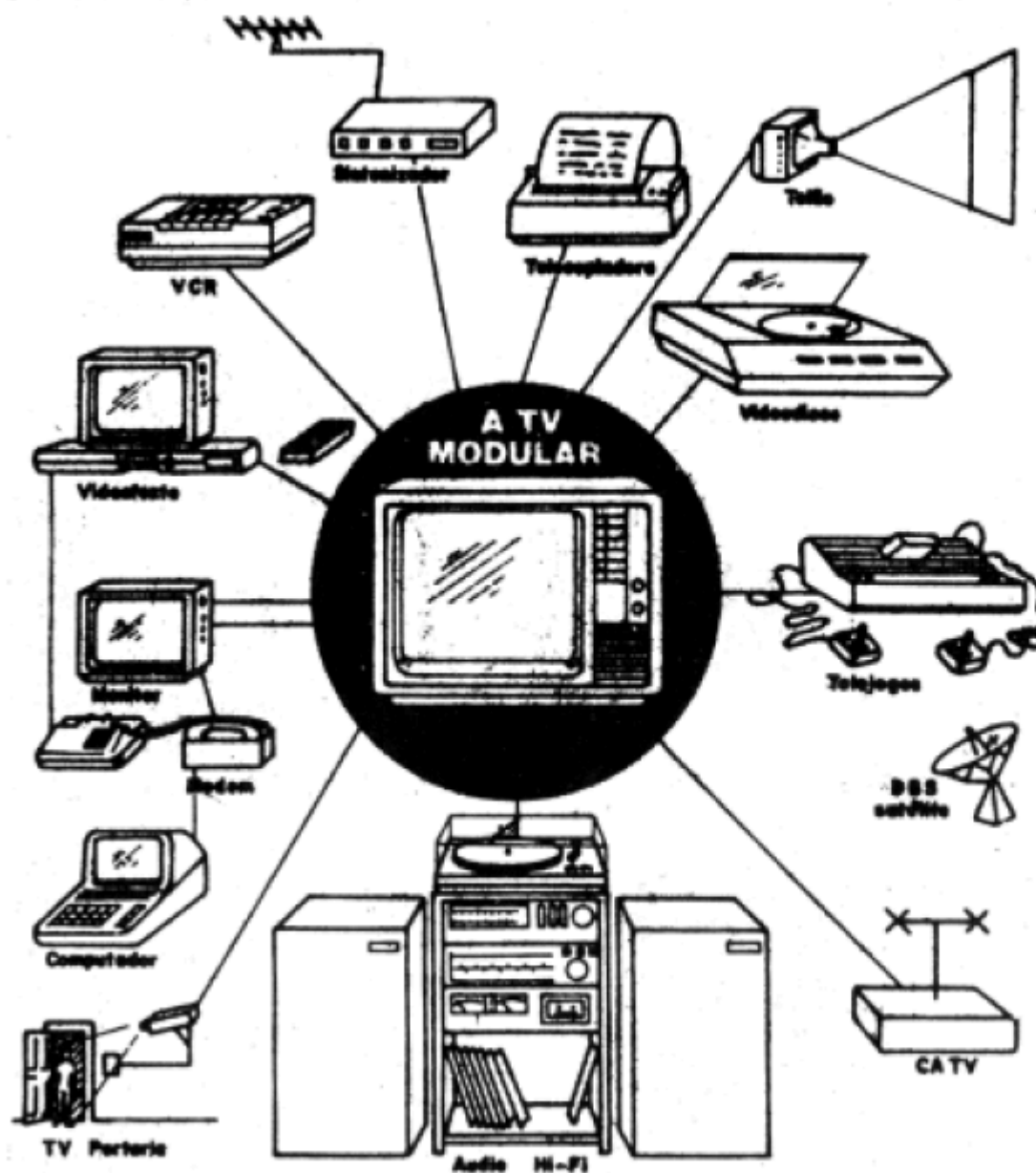


Em *Hamlet on the Holodeck*, Janet Murray resgata os primórdios da história do cinema para descrever o intenso furor terminológico que parece dominar os períodos ricos no aparecimento de novas mídias. Segundo Murray, “uma das lições que podemos aprender com a história do cinema é que formulações aditivas, como *photo-play*, ou o baluarte contemporâneo multimídia, são um sinal de que o meio está em um estágio inicial de desenvolvimento e ainda depende de formatos derivados de tecnologias anteriores, ao invés de explorar seu próprio poder expressivo” (MURRAY, 1997: 65). Mesmo que alguns desenvolvimentos recentes indiquem a necessidade de certa cautela na análise das mídias digitais, o argumento de que “a mentalidade derivativa fica aparente na concepção do ciberespaço como um lugar para visualização de páginas de texto ou clips de vídeos animados” (MURRAY, 1997: 65) é ainda bastante sólido. A fusão digital de texto, imagem, som e leitura não-linear normalmente associada à hipermídia ainda opera com soluções precárias, diante das possibilidades do meio.

Apesar de referir-se apenas ao ciberespaço, o argumento de Murray pode ser generalizado para o CD-ROM e demais formatos digitais (do disquete, suporte do pioneiro Eastgate Quarterly Review of Hypertext, ao DVD).

Mais importante que o aspecto tecnológico, no entanto, é o enfoque crítico que aparece na discussão iniciada na página anterior. Apesar do aparente preciosismo terminológico, o problema levantado por Murray indica a necessidade de um olhar cuidadoso para o espaço da hipermídia, a procura do repertório de soluções que melhor vai lhe caracterizar. Mas, um pouco como no cinema, a hipermídia não pode ser associada a nenhuma manifestação simbólica em especial. Como fica claro na cronologia das matrizes midiáticas desenvolvida por Bob Cotton (COTTON, 1997: 16-23), a hipermídia é resultado de fusões entre os principais suportes que aparecem desde o surgimento da impressão mecânica: livro, jornal, fotografia, rádio, cinema, vídeo; todos interagindo por meio de vínculos semânticos que possibilitam a organização e leitura não-linear do material apresentado.



Um modelo semelhante ao de Cotton foi desenvolvido por Júlio Plaza em *Videografia em Videotexto*. Mas Plaza leva adiante as conseqüências da sobreposição de linguagens típica dos sistemas multimídia. Para ele, se o VDT é produto qualitativo da montagem de outros meios, ele também incorpora as linguagens desses meios, linguagens que mantém analogias e similaridades com o próprio VDT (PLAZA, 1986: 34). Esse método de análise das mídias é herdeiro de McLuhan; o vínculo com o teórico canadense é explicitado pelo próprio Plaza, que analisa o videotexto a partir da definição mcluhaniana de hibridização -- "combinação dos agentes midiáticos que oferece uma oportunidade especialmente favorável para a observação de seus componentes estruturais" (MCLUHAN, 1969: 67)

Diante dessa diversidade, o presente trabalho propõe iniciar um levantamento sobre alguns antecedentes relevantes da hipermídia. Há sempre um perigo e uma vantagem nesse tipo de enfoque: há o perigo de, ao buscar no passado os parâmetros para o aperfeiçoamento de uma tecnologia, olhar para o futuro pelo espelho retrovisor, como dizia McLuhan, e restringir as possibilidades de exploração da nova mídia a soluções que só foram pertinentes em mídias anteriores pela capacidade de problematizar os limites daquele suporte; há a vantagem de permitir a construção de um aparelho crítico que previne o deslumbramento desavisado com aspectos triviais da tecnologia, que podem funcionar como verniz ilusionista dando uma aparência inovadora ao mesmo móvel de estilo clássico no canto da sala.



Assim, o objetivo desse capítulo inicial de Palavra e Imagem é dialogar com as teorias da hipermídia, levando em conta essa tensão inevitável entre a nova mídia, seus potenciais ainda pouco explorados e as mídias que a antecederam, às vezes antecipando processos que só com a aparecimento da outra tecnologia viriam a se desenvolver por completo. A amplitude de tal projeto dificulta sua viabilização em uma dissertação de mestrado. Sendo o espectro de referenciais que a hipermídia abrange consideravelmente grande, especialmente nesse momento inicial em que as características que definem as mídias digitais ainda não se consolidaram, tornase necessário restringir o foco. O presente trabalho propõe, então, um estudo das articulações entre texto e imagem em alguns espaços de escrita escolhidos arbitrariamente, a partir da problemática apresentada anteriormente:

- (1) o jornal, a revista e o cartaz, tomados como exemplos do modelo de pensamento vinculado ao aparecimento da imprensa mecânica;
- (2) o site e o CD-ROM como exemplos de manifestações associadas ao modelo de pensamento que se generaliza com a popularização da informática;
- e (3) as explorações experimentais do grafismo, que problematizaram os limites do suporte impresso, apontando soluções que reaparecem em nova roupagem no ambiente digital — fotomontagens, caligramas e poemas visuais.

Antes de examinar os objetos de estudo, uma reflexão teórica que serve de repertório para a análise propriamente dita.

O que será definido mais adiante por hipermídia pode ser descrito como uma forma de expressão simbólica da proximidade cada vez mais estreita entre as tecnologias e o pensamento contemporâneos. Quando aponta as convergências que permitem aos programadores de software enxergar elementos das mídias digitais em Derrida e aos teóricos de literatura encontrar ecos do desconstrutivismo em Theodore Nelson, o teórico americano George Landow identifica um movimento complexo de sobreposição entre a cultura letrada e a cibercultura. Para Landow, essa convergência entre pensadores que trabalharam, na maior parte do tempo, sem ter conhecimento mútuo, indica “um caminho a seguir através da episteme contemporânea” — resultado de uma mudança de paradigma que “começa a aparecer nos textos de Jacques Derrida e Theodore Nelson, Roland Barthes e Andries van Dam” (LANDOW, 1997: 2).

GLAS

JACQUES DERRIDA

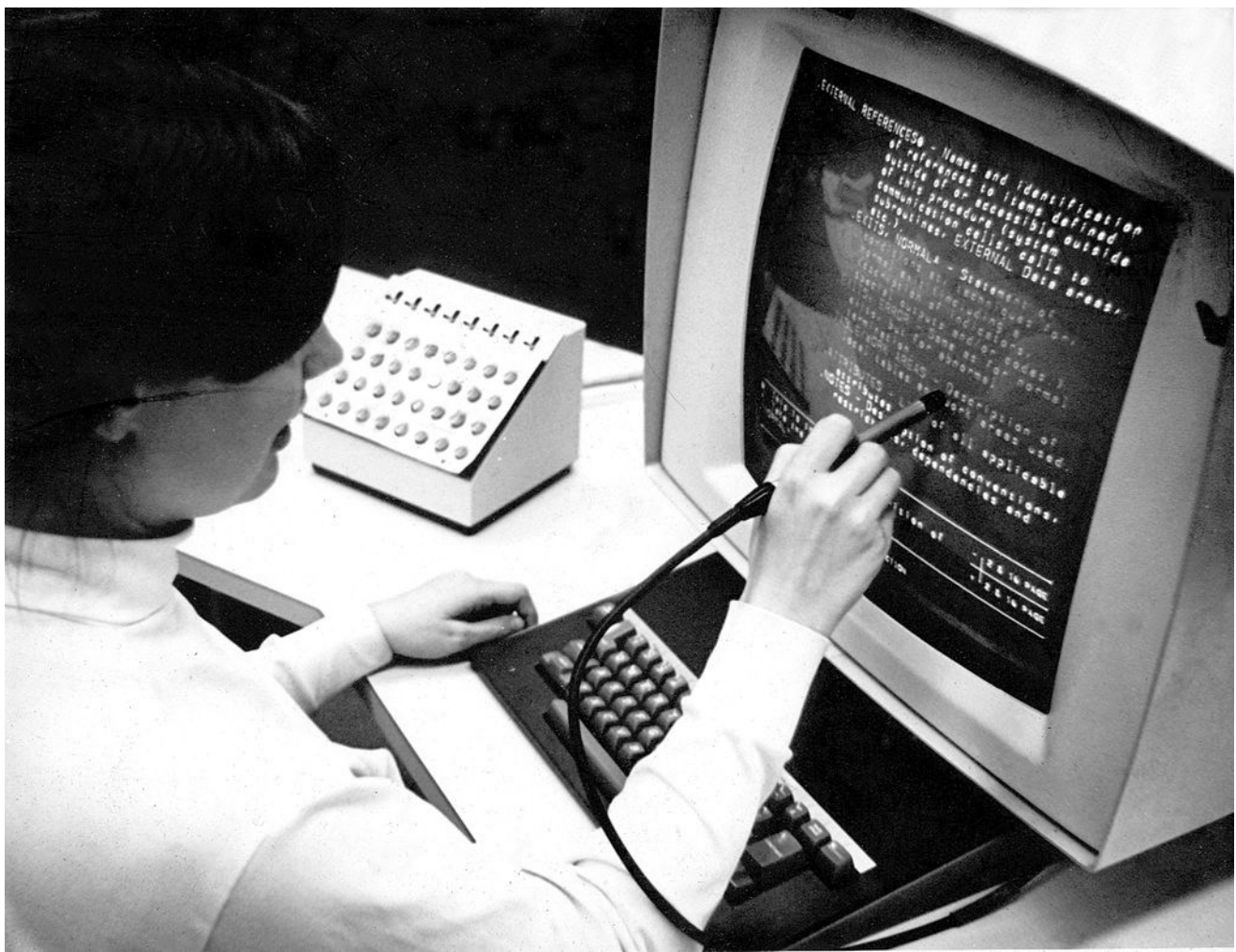
PROJECT  
XANADU  
TED NELSON

... a história contada em *Bravo Venturoso* em narrador (ou também destacando sublinhando de forma "leve" [II]). Em *Homens sem Coração* ou o que lhe sucede (no caso do romance pessoal) ou o que lhe sucede (no caso do diário íntimo), não há a mesma distância da narrativa: quanto mais próximo da primeira pessoa! Para falar a verdade, esta primeira pessoa também funciona com discreta distância, em si e sobre de duas ações diferentes, separadas no tempo: uma realizada em nível lugar, sobre, por

[II]. Na escrita autobiográfica (diária), o sujeito não é uma pessoa, mas uma função. Não chega a dar a sua história em lugar central, imediato. O sujeito central não é necessariamente aquele de quem se fala, nem mesmo aquele que fala (podendo exteriorizar o falador); ele não é uma subleitura para o leitor ou o narrador; não é um ponto de interrogação de respeito ou de acção; não é o que está debaixo de uma máscara ou o corpo principal de uma agitação passional. Ninguém quer a identidade (proprietária) de si: não há uma identidade para o sujeito. O estruturalismo já mostrou isso em *psicologia*; então, portanto, deitamos-lhe a observação de certos linguistas distantes poderia explicar: estruturalmente em que nível nos deuses, não é o próprio sujeito que decide a objetividade de seu discurso — com o qual ele se revela experimentalmente —, e também, por exemplo, pela força de subjeção a gramática ou que é uma maneira de discórdia, pelo sistema estruturalista é o passado como exterior, isto é, estruturado. A primeira leg. do sujeito não é a própria leg. — psicologia de discurso, mas em livro, em grande modo estruturado que conter a estrutura e de deixar em ele.

algumas de *assuntos*, *esta* *estrutura* *em* *escrita* *figurativa* *em* *escrita*. Ela pode, tradicionalmente nos romances ou primeiras pessoas do sujeito (o narrador é um personagem definido pelo que faz, não pelo que é): em *apq.* sobre *isto*; sendo dois para uma mesma pessoa, estas histórias mantêm sobre as relações difíceis, cuja própria dificuldade se consuma sob o nome de sinceridade ou de autenticidade; como as duas metades do *antígono* platônico, o narrador e o ator vivem em nível de espaço, sem jamais coexistir; esta distância chama-se na si e ja há uma que a literatura se preocupa com isto. Nesta parte de *vista*, o projeto de *literatura* é radical: ele pretende pelo menos uma vez (desse modo é um modelo; é uma experiência, sem dúvida individual pelo próprio autor) *trazer* *a* *si* *de* *ligada* *a* *total* *narrativa* *pessoal*: das duas metades *antígono*, o escritor e o narrador, unidos com em o antígono; *Sollers* há a rigor em o achando: em narrador está absorvido involuntariamente uma em o ação que é narrar; transparente no romance impessoal, antígono no romance pessoal, a narrativa forma-se aqui opara, viver, em escrita e em leitura. Logo, sem exatidão, toda psicologia desaparece [II]; o narrador em leitura que aparece em

[II]. O estruturalismo de "psicologia", há tanto tempo incutido no romance tradicional, de tipo burguês, não é de um modo de literatura. A psicologia está também na escrita de memórias, em 1930 que antecedem



The Hypertext Editing System, or HES, was an early hypertext research project conducted at Brown University in 1967 by Andries van Dam, Ted Nelson, and several Brown students. It was the first hypertext system available on commercial equipment that novices could use.[1]

HES organized data into two main types: links and branching text. The branching text could automatically be arranged into menus and a point within a given area could also have an assigned name, called a label, and be accessed later by that name from the screen. Although HES pioneered many modern hypertext concepts, its emphasis was on text formatting and printing.

HES ran on an IBM System/360 Model 50 mainframe computer, which was inefficient for the processing power required by the system. The program was used by NASA's Houston Manned Spacecraft Center for documentation on the Apollo space program.[2] The project's research was funded by IBM but the program was stopped around 1969, and replaced by the FRESS (File Retrieval and Editing System) project.

Essa nova direção, que Landow indentifica ao confrontar informática e teoria crítica, é parte de um movimento cultural mais amplo, expresso na superação do logos que emerge com a consolidação do alfabetismo fonético. A sobreposição de imprensa, fotografia, cinema, rádio e TV em um único suporte permite que as escrituras que desafiam essa lógica tenham uma representação material mais adequada que a página de livro.

Ao invés de um pensamento de causa e conseqüência, começa a surgir um pensamento relacional (rizomático) Ao buscar os sinais que marcam essa sobreposição, Landow alerta para as dificuldades desse tipo de investigação, tomando como exemplo Roger Chartier e Elizabeth Eisenstein — estudiosos da



Ao buscar os sinais que marcam essa sobreposição, Landow alerta para as dificuldades desse tipo de investigação, tomando como exemplo Roger Chartier e Elizabeth Eisenstein — estudiosos da transição entre manuscrito e imprensa: primeiro, essas transições estendem-se por períodos longos, certamente mais longos do que os primeiros estudos sobre a passagem do manuscrito à imprensa puderam prever. Segundo, entender a lógica de uma tecnologia em particular não autoriza previsões, mesmo que simples. Sob condições diferentes, a mesma tecnologia pode produzir efeitos variados, até contraditórios. Um exemplo é a própria escrita: inicialmente ela serviu aos interesses do clero e da monarquia, aparentando ser uma tecnologia elitista; posteriormente, a medida em que se difundiu entre outras classes sociais e econômicas, a escrita se torna democrática, ou mesmo anárquica. O livro tem uma trajetória semelhante, ainda que tenha demorado séculos ao invés de milênios, para se democratizar. Terceiro, as tecnologias da informação e as transformações culturais têm contextos e implicações políticas que relativizam seu potencial para a mudança, já que dependem de decisões que fogem ao espectro estritamente tecnológico (LANDOW, 1997: 29-30).

Contra-pondo os suportes impresso e digital talvez seja possível, então, enunciar estratégias para uma compreensão crítica desse pensamento contemporâneo. As discussões mais recentes sugerem que o pensamento pode fluir com muito mais desenvoltura no suporte digital. Antes de aceitar esse argumento, porém, é necessário examinar as formas de organização das linguagens durante sua história, detendo-se com mais atenção nas modificações que elas sofrem, com o aparecimento de novos suportes. Sem essa investigação, há o risco de que as diferenças entre texto e hipertexto se dêem de maneira empobrecedora.

Ao levantar o estado da arte nos estudos de hipertexto, hipermídia e literatura, Landow e Delany (retomando Bolter) colocam o texto como registro estável do pensamento; essa estabilidade seria consequência da associação entre o texto e meio físico que o veicula (LANDOW, 1994: 3). Mas, argumentam os teóricos americanos, o texto é mais que sombra ou traço de um pensamento formatado. Essa ressalva atenua a associação direta entre escrita e suporte implícita na afirmação anterior; ainda assim, é preciso ficar alerta: o modelo representativista resultante desse enfoque pode evoluir para uma diferença simplificada entre o analógico e o digital, pois coloca texto e hipertexto em uma relação de hierarquia que resulta, apenas, do salto tecnológico desencadeado pela mudança de suporte.



O texto assume, evidente, certas características do suporte que o veicula: o papiro, por exemplo, permitiu o uso da escrita cursiva hierática, que não era possível em mídias mais duras, como o metal e a pedra (JEAN, 1992: 43). Mas esse vínculo com o meio físico não é tão absoluto quanto parece. O processo de escrita se caracteriza pelo rompimento constante com as eventuais resistências impostas pelo meio. Por isso, vincular as mudanças nos métodos de escrita às mudanças no suporte que a veicula pode ser problemático, já que a causalidade entre ambos não é absoluta. Impossível, portanto, entender a passagem do impresso ao digital como uma sucessão. Trata-se, pelo contrário, de uma série de mo(vi)mentos que se cruzam, se fundem, se diluem, transbordam e constróem novas fronteiras a todo o tempo. Isso significa que todas as mediações da escrita têm características em comum.

Há que se considerar, portanto, que a relação entre a escrita e os suportes que a veiculam é mais complexa do que o argumento do vínculo físico faria supor. Aceitar com rigidez as afirmações de que, no caso da imprensa, o livro sugere um texto linear, atribuído e fixo e no caso da escrita em suporte digital, o computador permite romper com essas qualidades (LANDOW, 1991: 3) reduz o problema, excluindo casos extremos. Segundo esse princípio, como tratar um autor como Joyce, Sterne ou Mallarmé, por exemplo? Como entender as narrativas visuais de Valêncio Xavier e os palimpsestos verbais de Uilson Pereira?

Vale a pena, portanto, examinar com mais cuidado essa oposição entre o texto fixo e linear do suporte impresso e o hipertexto não-sequencial e fluido do suporte digital — já que a maioria das definições de texto e hipertexto se baseia nessa distinção. Um exemplo dessa oposição está em *Texte, hypertexte, hypermédia*, de Roger Laufer e Dominique Scavetta. No livro citado, “o texto é um conjunto de parágrafos sucessivos, reunidos em artigos ou capítulos, impressos sobre papel, e que são lidos habitualmente numa seqüência única, com início e fim. O hipertexto é um conjunto de blocos de texto numerados em um suporte eletrônico, e que podem ser lidos de diversas maneiras.” (LAUFER & SCAVETTA, 1995: 3-4).

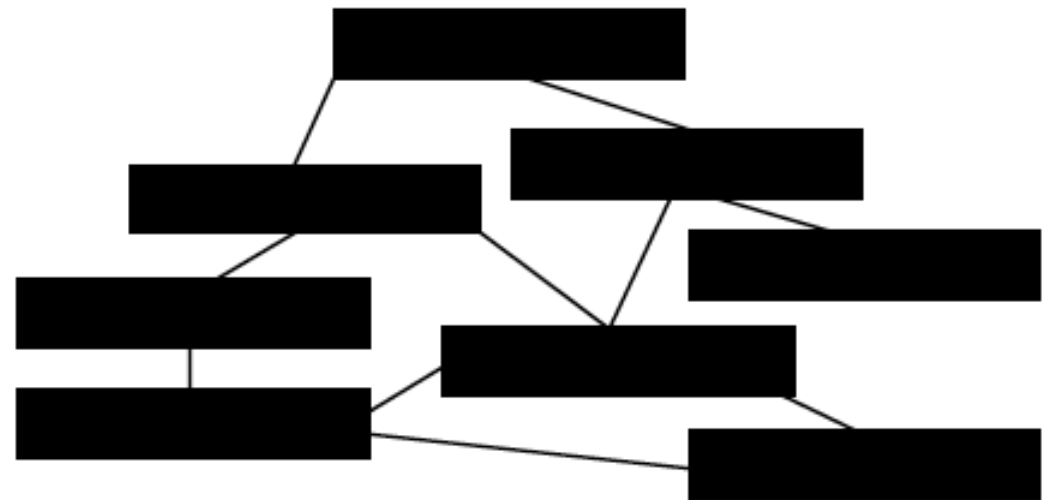
A diferença entre texto e hipertexto está, portanto, na maneira como cada um lida com esses blocos textuais repartidos em elementos ou nós de informação. No parágrafo, a articulação é seqüencial. No link, os blocos são marcados por lugares semânticos que permitem a passagem de um a outro à medida que o leitor os ativa. Em ambos os casos, portanto, o sentido surge da relação desses lugares determinados, que estão ancorados fisicamente à zonas específicas do texto (uma palavra, uma frase). Mas, apenas no hipertexto existe a possibilidade de associação não-linear entre os elementos de seqüências textuais fisicamente desconectadas.

---

## TEXTO E HIPERTEXTO



No texto, a seqüência de informação é organizada em blocos lineares e seqüenciais; ainda assim a leitura e a compreensão são necessariamente descontínuas. Apesar da fixidez aparente do suporte, a escrita desencadeia processos associativos que não podem, porém, ser explicitados por meio de marcas materiais no texto — mesmo a nota de rodapé, que liga dois textos, não permite o acesso à íntegra de ambos, devido ao limite físico do volume impresso.



No hipertexto, os blocos de informação não tem seqüência fixa; eles emprestam, portanto, um aspecto material à não-linearidade do processo de leitura. No início do capítulo 5 do presente trabalho, o leitor encontra um aprofundamento dos tipos possíveis de ligação entre os blocos de um hipertexto, conforme o modelo proposto por George Landow, em *Hypertext 2.0*.



Roger Chartier (1997: 6-10) traz questões importantes para o problema, ao descrever como o mundo da escrita inaugurou esses parâmetros de organização associados a idéia de fixidez do suporte: a tentativa de organizar os textos, especialmente com a facilidade de reprodução permitida pela imprensa mecânica, dependia da associação indissolúvel entre o objeto livro, um texto e um autor. Essa associação é conseqüência do sonho renascentista de criar uma biblioteca universal, real ou imaterial, que contivesse todos os livros jamais escritos. Tal biblioteca só é possível após o recenseamento dos títulos, a classificação das obras e a atribuição de autoria aos textos.

Segundo o historiador francês, essa relação com os textos se caracteriza por um movimento contraditório, em que o leitor é confrontado com todo um conjunto de obrigações e de instruções que ele desobedece: o autor, o editor/livreiro, o comentador e o crítico pretendem controlar a produção do sentido no texto que escreveram, publicaram, comentaram ou autorizaram. Mas a leitura é, por definição, rebelde e vagabunda; as manhas que os leitores utilizam para arranjar os livros proibidos, ler por entre as linhas, subverter as lições impostas, são infinitas (CHARTIER, 1997: 6-10).

Para Chartier, portanto, o livro procura sempre instaurar uma ordem, mas essa ordem com múltiplas figuras não detém o poder absoluto para anular a liberdade dos leitores. Mesmo limitada pelas competências e pelas convenções do livro, a liberdade do leitor sabe como desviar e reformular os significados que deviam diminuí-la. Logo, seria um engano atribuir uma fixidez intrínseca ao texto escrito. A linearidade seria antes um atributo do suporte impresso que uma restrição do processo de escrita propriamente dito — já que as obras não têm um significado estável, universal, fixo, sendo detentoras de significados plurais, móveis (CHARTIER, 1997: 6-10).

Em seu estudo sobre a leitura e a escrita do livro eletrônico, Nicole Yankelovich retoma o pressuposto — um tanto problemático como ficou claro na contraposição entre o impresso e o digital feita nas páginas anteriores — de que o texto seria fixo e o hipertexto móvel. Tendo essa distinção como parâmetro, ela passa a enumerar os principais recursos que seriam desejáveis nos documentos digitais, para que eles sejam substitutos eficientes dos escritos em suporte impresso (YANKELOVICH, 1994: 59). Segundo ela, em um estágio ideal de desenvolvimento tecnológico, os livros eletrônicos deveriam: (1) promover conectividade: ou seja, ter a capacidade de estabelecer ligações técnicas que unem semanticamente blocos de textos ou documentos distintos; (2) promover audivisualização: ou seja, permitir que se adicione som e imagem ao texto — já que, pode-se argumentar, as vantagens do livro em papel ainda se igualam ou até superam as vantagens de um sistema de edição de documentos baseado em hipertexto; (3) possibilitar a criação e revisão de documentos pelo usuário, permitindo que o leitor manipule materialmente o texto — já que a leitura implica em um tipo invisível de manipulação; (4) permitir a navegação, procura, personalização e recuperação de informação: ou seja, permitir uma leitura não-linear, não-sequencial e randômica dos documentos, a partir de palavras-chave, mecanismos de busca, dispositivos associativos, filtros diversos; e (5) preservar a integridade histórica da informação, possibilitando a manutenção de um registro cronológico das diversas versões de um documento.

Aproveitando a metodologia sugerida no texto citado, mas atento para as nuances apontadas por Roger Chartier, é possível fazer uma série de comparações entre impresso e digital, com o objetivo de testar o argumento de que a escrita seria fixa no livro e móvel na hipermídia. Em um exame mais cuidadoso é possível descrever características da comunicação impressa que tornam possíveis muitas das operações que Yankelovich considera desejáveis nos documentos eletrônicos. Um exemplo é a capacidade da escrita incorporar ritmo, de construir paisagens — nas aliterações e nas descrições. A onomatopéia, na história em quadrinhos, é um caso exemplar de como a escrita também é capaz de incorporar som e imagem ao texto. Interessante lembrar que a passagem do livro ao jornal já implica em mudanças no processo de articulação entre as linguagens que o suporte impresso abriga; essa mudança não está associada a uma mudança tecnológica tão acentuada como a que contrapõe texto e hipertexto. É possível, portanto, que o processo de complicação semiótica nela implícito não dependa exclusivamente da evolução tecnológica, mas também da necessidade de povoar adequadamente as novas paisagens sócio-culturais que vão se desenhando com o desenrolar da história.

Não se pode ignorar, ficou claro, o fato de que muitas das características que Yankelovich considera desejáveis para a criação de um documento digital adequado são possíveis no suporte impresso, como pode ser visto na comparação desenvolvida nas páginas seguintes. Para obedecer a uma metodologia que unifique os exemplos, o confronto entre eles será feito da seguinte maneira: o sub-título fará uma reformulação resumida da característica sugerida por Yankelovich. A imagem trará exemplos que problematizam a afirmação e os textos discutirão os aspectos que emergem da contraposição de ambos; ao lado, um exemplo geral, que demonstra como a discussão levantada por Yankelovich merece aprofundamento.

# Así fue el accidente mortal

**1** El helicóptero, controlado por Carlos Moreno, despegó del aeropuerto de Olivos, con destino a Buenos Aires, cuando se encontraba a una hora de vuelo.

**2** A las 13:45 horas con el rotor a 3000 revoluciones por minuto se produjo un fallo en el motor por avería de la caja.

**3** A pesar de que el helicóptero tenía un sistema de combustible de reserva de emergencia, no se pudo utilizar porque los cables se rompieron en la cabina.

**4** El piloto se inclinó y se cayó del helicóptero, que se estrelló contra el suelo.

**5** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**6** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**7** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**8** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**9** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**10** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**11** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**12** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**13** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**14** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**15** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**16** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**17** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**18** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**19** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**20** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**21** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**22** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**23** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**24** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**25** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**26** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**27** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**28** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**29** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**30** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**31** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**32** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**33** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**34** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**35** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**36** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**37** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**38** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**39** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**40** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**41** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**42** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**43** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**44** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**45** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**46** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**47** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**48** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**49** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**50** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**51** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**52** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**53** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**54** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**55** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**56** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**57** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**58** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**59** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**60** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**61** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**62** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**63** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**64** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**65** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**66** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**67** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**68** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**69** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**70** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**71** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**72** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**73** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**74** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**75** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**76** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**77** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**78** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**79** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**80** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**81** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**82** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**83** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**84** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**85** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**86** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**87** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**88** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**89** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**90** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**91** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**92** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**93** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**94** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**95** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**96** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**97** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**98** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**99** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**100** El helicóptero se incendió y se quemó por completo.

**Ficha técnica del helicóptero**

Modelo	UH-1H Iroquois
Velocidad máxima	220 kilómetros por hora
Potencia	1400 caballos
Altitud máxima de vuelo	5.500 metros

**RAFAEL MORENO**  
Piloto de helicóptero, controlador de vuelo y jefe de misión.

**GERARDO MOREL**  
Piloto de helicóptero, controlador de vuelo y jefe de misión.

O infográfico de Jaime Serra e Gerardo Morel, publicado pelo jornal argentino *Clarín* é um exemplo de como a lógica associativa do hipertexto e a mistura de linguagens da multimídia podem ser executadas no suporte impresso. No exemplo, os números em destaque podem ser entendidos como *links* para a imagem, que descreve o passo a passo de um acidente de helicóptero. A associação entre o plano verbal e o visual, serve como exemplo de intersemiose da informação. A disposição da informação em blocos autônomos associados aos vários momentos do acidente narrado, permite a leitura não-linear do texto.

Conectividade (ligação por vínculo semântico entre A e B)

(1) as notas de rodapé nos livros acadêmicos, por exemplo, estabelecem ligações entre partes de um mesmo texto, ou entre trechos de dois ou mais textos diferentes — portanto, promovem conectividade;

As páginas de Sollers Escritor, de Roland Barthes, são um exemplo de como as notas de rodapé estabelecem ligações entre um texto e outro. Barthes costumava explorar com certa radicalidade as possibilidades de diálogo entre o corpo do texto e suas notas, invertendo a estrutura hierárquica rígida do livro, ao reservar as informações mais importantes de um ensaio para as notas. As ligações que o sistema de referência por notas permite também ultrapassam o limite de uma única obra, ao trazer para o espaço do volume (entendido como fronteira física de um texto) citações ou informações bibliográficas de autores que foram incorporados a esse texto. Há uma diferença importante, porém, entre apontar para um texto externo ao volume de um livro e oferecer esse mesmo texto por meio de links acessáveis imediatamente pelo leitor. Logo, no aspecto da conectividade, a hipermídia permite a realização técnica de um mecanismo de leitura que estava implícito na interface do livro. Ainda assim, não se pode ignorar o efeito semiótico da intertextualidade; de maneira mais sutil que a simples citação assumida, mas talvez com uma riqueza também maior, os textos se cruzam numa polifonia de vozes que é independente de qualquer imobilidade ou não do suporte. Daí a possibilidade de identificar influências e diálogos diversos entre os textos e seus autores.

2. O narrador  
de A  
Ligeira

3. O narrador  
de A  
Ligeira

A história contada em *Bruma* envolve um narrador (no sentido doutrinário estrito) de termo "leste" (II). Em *Bruma* conta-se que ele aconteceu (no caso do romance pessoal) ou o que ele escreveu (no caso do diário íntimo), ou a si a forma clássica da narrativa: quanto escrito na primeira pessoa! Para falar a verdade, essa primeira pessoa clássica também pode ser deslocadamente, ou é o autor de duas ações diferentes, separadas no tempo: uma ocorrida em nível *lugar, tempo, pais-*

III. Na escrita estrutural (lingüística), o sujeito não é uma pessoa, mas uma função. Não obstante a sua a sua função em lugar central, tradicional. O sujeito estrutural não é necessariamente aquele de quem se fala, nem mesmo aquele que fala (pois os escritores é falas); ele não é uma subordinação para o propósito de escrever; não é um ponto de interrogação, de suspense ou de ação; não é o que está de trás de uma máquina ou o corpo principal de um aparelho psicológico. Entretanto aqui a possibilidade (representada) de obter resultados inesperados pelo o sujeito. O estruturalismo já considerava seu seu poder; ainda, portanto, de fato: a observação de certas linguas distantes poderia ajudar, estruturalmente ao que ocorre nas línguas, mas é o próprio sujeito que decide a objetividade de seu discurso — mas é qual ele se revela, experimentalmente —, a japonês, por exemplo, pela força de subjetividade a gramática — que é uma maneira de descrever, pelo método estruturalista é a palavra como objetos, isto é, estrutural. E japonês, por de sujeito não é aquilo logo posterior ao *lugar, tempo, pais*, ou quando ocorre o elemento que constitui a estruturação e se desliza com ele.

tempo de acontecimento, ocorre ocorrido em *lugar, pais, tempo* (estrutura, lugar). Já pois, tradicionalmente os romances na primeira pessoa são escritos por alguém que é um personagem definido pelo que faz, não pelo que é: um age, não é falas; sendo dois para uma mesma pessoa, estes escritores mantêm entre si relações difíceis, cuja própria dificuldade se consuma sob o nome de subjetividade ou de subjetividade; como se duas metades de subjetividade existissem, o narrador e o ator vivem um sobre o outro, sem jamais coincidir; esta distância chama-se *eu e já há*, muito que a literatura se preocupa com isso. Nesta ponte de vista, o projeto de ficção é realista: ele pretende pelo menos uma vez (como não é um modelo; é uma experiência, sem dúvida individual pelo próprio autor) trazer a *eu e já há* ligada a toda narração pessoal: ela deve manter tradicionalmente, o escritor e o narrador, unidos sob um eu ambíguo; ficção faz a rigor um *eu* atuando: seu narrador está atuando indiretamente como *eu* ação que é narrar; transparente ao romance pessoal, ambíguo ao romance pessoal, a narração torna-se aqui *ação, viver, eu* mesmo a *eu*. Logo, sem subjetividade, toda psicologia desaparece (II); o narrador só tem que aparecer como

III. O estruturalismo da "psicologia", há tanto tempo inserido no romance tradicional, de tipo bergson, não é ao seu aspecto de literatura, a psicologia está também na estrutura do acontecimento, no *eu* que estruturava



## Audiovisualização: o texto incorpora som e imagem

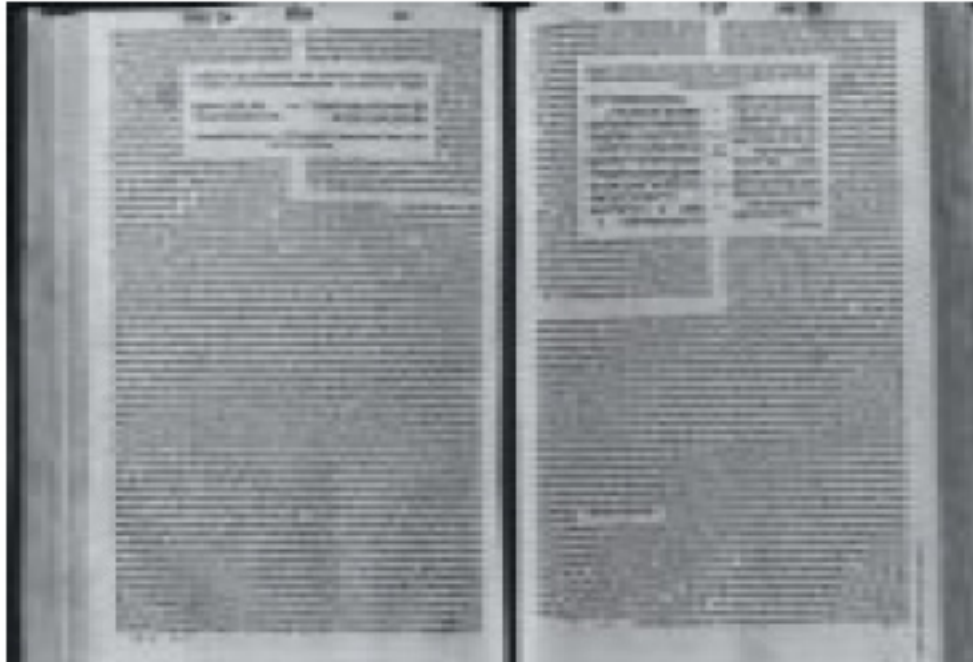
(2) as fotos explicadas por legendas e/ou títulos, em jornais e revistas, estabelecem nexos de sentido entre texto e imagem — estabelecem, portanto, ligações entre linguagens diferentes. Esse cruzamento de matrizes semióticas distintas está no cerne da questão que Yankelovich aborda ao discutir a possibilidade de incorporar som e imagem aos documentos de hipermídia. Esse problema será aprofundado do capítulo 4 em diante, mas é necessário, no momento, adiantar uma questão: é impossível isolar os aspectos indiciais, icônicos e simbólicos de uma seqüência escrita. Isso porque, segundo Lúcia Santaella, o símbolo é uma síntese. Citando Peirce, ela afirma que qualquer palavra comum — “estrela”, “pássaro”, “casamento” — é exemplo de símbolo, e o “símbolo é aplicável a tudo aquilo que possa concretizar a idéia relacionada com a palavra”; mas, ela acrescenta, sem um conteúdo icônico e um conteúdo indicial o símbolo desaparece (SANTAELLA, 1992-3: 42-51). Isso significa que não há escrita sem visualidade e/ou sem sonoridade. O que é inédito na multimídia é a possibilidade do usuário manipular materialmente essas interfaces do processo de semiose, já que nos sistemas analógicos a ilusão referencial tornava a composição entre as linguagens um processo menos evidente — como fica claro nas diferenças entre o cinema e o vídeo (MACHADO, 1992-3).



Na dupla de páginas do jornal espanhol *El País*, a fotografia assume um significado completamente novo, no contexto em que se insere após a aplicação do texto. A idéia de selvageria associada à imagem do roqueiro Rosario só aparece por que a combinação de título e foto sugere essa leitura. Isolada, ou em outro contexto, a mesma imagem assumiria outros significados.

O texto e suas versões: o editor e o leitor como agentes da escrita

(3) a segunda edição de um livro não deixa de ser um documento revisado. O que complica a discussão sobre o usuário ativo, no entanto, é o fato de que o leitor participa de um texto de pelo menos duas formas: na recepção do texto, há uma primeira interferência, que escapa à vontade do autor e não retorna ao espaço de discussão do texto, não tendo, em tese, um poder de reconstrução do mesmo; no processo editorial, há uma segunda interferência, em que o autor, motivado por circunstâncias extra-textuais, re-escreve trechos de sua obra e a devolve em nova versão ao público. Aqui os documentos digitais demonstram, portanto, certa vantagem em relação ao circuito impresso do texto, mas essa diferença se restringe às possibilidades técnicas apenas. A experiência tem demonstrado duas situações diferentes no espaço eletrônico da escrita. A primeira, típica dos fóruns de discussão e debates por e-mail, escancara a ausência de autonomia associada ao autor individual, num processo, de resto, já presente no suporte impresso. A segunda, típica dos sites, mesmo na WWW, apenas desloca o conteúdo de um suporte para outro, privando novamente o leitor da interferência material no texto. Essa situação não difere muito do que pode acontecer sem o computador, por meio de cartas e reedições. É necessário que se consolide uma nova forma de encarar a autoria de um texto (uma espécie de socialismo da criação) para que as facilidades técnicas da telemática resultem em uma nova qualidade de escrita




O *Talmud* é um bom exemplo de como o comentário e a crítica inscrevem marcas hipertextuais em um texto. Na Bíblia judaica, as exegeses foram incorporadas ao texto principal, construindo um mosaico de visões que elimina por completo a ilusão de unidade entre texto, livro e autor.

Sistemas de busca: acesso randômico e leitura não-linear por palavras-chave

(4) os bibliotecários navegam por um sistema de classificação semelhante aos bancos de dados informatizados; os comentários, as resenhas e as edições críticas de livros personalizam e recuperam a informação bibliográfica de que tratam;



As fichas de catalogação e procura bibliográficas são a matriz dos bancos de dados informatizados. A única diferença entre um sistema de navegação físico e um sistema de navegação digital é o percurso do espaço. Ao procurar um livro na *Amazon Books*, por exemplo, o usuário visita milhares de estantes sem se levantar da cadeira. Ao procurar um livro numa biblioteca de universidade, ele caminha por entre as prateleiras. Percebe-se, portanto, que a digitalização resulta em uma multiplicação de referências, tendo em vista a ausência de espaço físico. No virtual, a biblioteca vira um labirinto borgeano, destituído de limites físicos.

 **BIBLIOTECA MONTE ALEGRE**

**REQUISIÇÃO DE OBRAS**

Autor \_\_\_\_\_

Título do Livro \_\_\_\_\_

Nome completo do usuário \_\_\_\_\_

Curso \_\_\_\_\_ Instituição \_\_\_\_\_

Telefone \_\_\_\_\_ Data \_\_\_\_ / \_\_\_\_ / \_\_\_\_

**Obs.: Preencher uma requisição para cada obra a ser solicitada.  
Solicitar três obras de cada vez.**

**COPIAR NÚMERO DE LOCALIZAÇÃO**  
(Conjunto completo de números à esquerda da ficha)

Versões: a simultaneidade de textos no mesmo suporte

(5) os manuscritos e rascunhos, assim como a seqüência de edições de um livro permitem a reconstrução da integridade histórica da informação nele contida.

Na edição fac-similar de *Wasteland*, o poema de T.S. Eliot é reconstruído a partir dos manuscritos do autor e das anotações do crítico e poeta Ezra Pound. Aqui, um exemplo de como a edição crítica de uma obra pode recuperar o que Yankelovich chama de “integridade histórica do texto”. O registro simultâneo das várias versões do texto de Eliot (assim como os comentários incorporados ao texto do Talmud) é um exemplo da polifonia possível no suporte impresso. Percebe-se, portanto, que o Talmud registra materialmente as várias vozes que convivem num mesmo texto e a edição do poema de Eliot registra as várias versões que estão encapsuladas no texto publicado.

THE

The sailor, attentive to the clock and to the shore  
~~the sailor, attentive to the clock and to the shore~~  
~~the sailor, attentive to the clock and to the shore~~  
the sailor, attentive to the clock and to the shore  
the sailor, attentive to the clock and to the shore

the sailor, attentive to the clock and to the shore  
the sailor, attentive to the clock and to the shore  
the sailor, attentive to the clock and to the shore  
the sailor, attentive to the clock and to the shore

the sailor, attentive to the clock and to the shore  
the sailor, attentive to the clock and to the shore  
the sailor, attentive to the clock and to the shore  
the sailor, attentive to the clock and to the shore

the sailor, attentive to the clock and to the shore  
the sailor, attentive to the clock and to the shore  
the sailor, attentive to the clock and to the shore  
the sailor, attentive to the clock and to the shore  
the sailor, attentive to the clock and to the shore

The sailor, attentive to the clock and to the shore  
A conventional will against the tempo and the tide  
Knew, from above, no public face or voice,  
Somebody unknown, alone and dignified.

From the drabness rather who descends  
With halcyon state, no response  
For the distance of his other branch  
Staggering, or leaping with a certain grace.

From the trade with wind and no end, as they  
See, he is, with "truth seen and made unmade",  
Fadedly impersonal, abstract or gay  
Liking to be shared, combed, revised, measured.

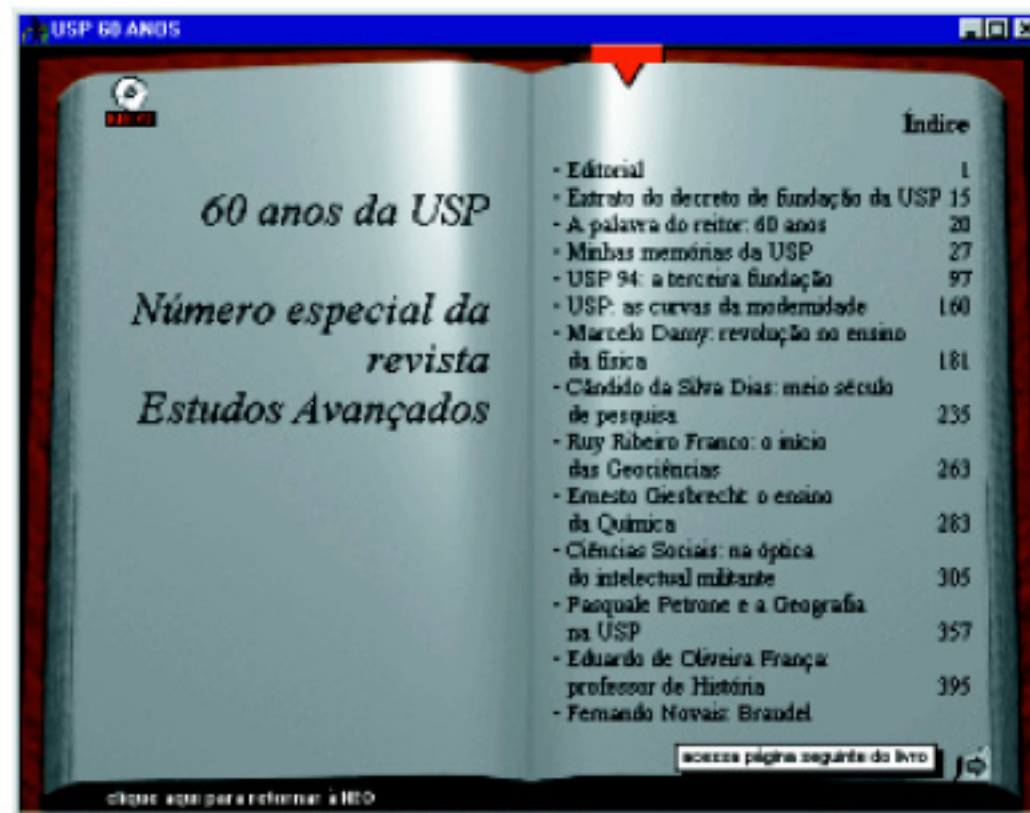
Kingfisher weather, with a light fair breeze,  
Full eyes, and the night with showing well  
We hear around the eye and feel our course  
From the fly, halcyon to the water birds  
A person came upon the photograph wall  
A woman sang the first warning bell  
Aunt, and the untrilled, asleep  
Three birds, four lines, or down or night or clock

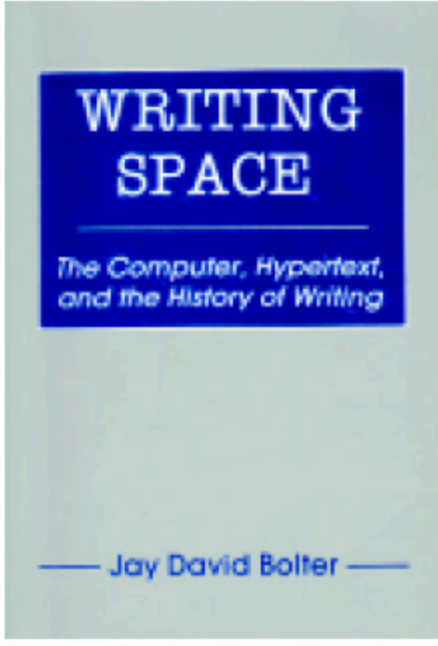
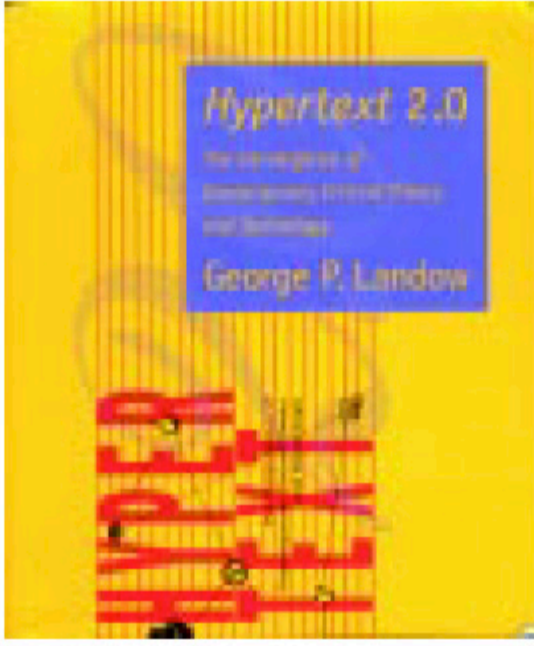
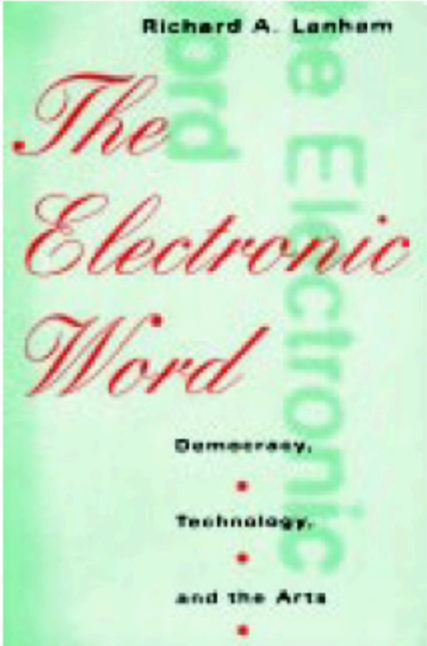
Footnote or the manuscript, read with the other side and to find the hidden or to read  
Line 7, grammar - grammar, grammar  
Line 8, grammar - grammar



Percebe-se, portanto, que o problema da justaposição entre livros eletrônicos e livros impressos abrange questões um pouco mais amplas que a simples possibilidade de formular um conjunto de ferramentas que as mídias digitais devem possuir, para otimizar seu uso em relação ao meio impresso — talvez porque o vínculo entre o livro e seus similares digitais sejam maiores do que se supõe ou, pelo contrário, porque os sistemas digitais ainda estejam de tal forma ligados ao universo da imprensa que não consigam elaborar uma linguagem realmente própria. Qualquer que seja o problema identificado, não há como negar que o suporte impresso, com toda sua aparente linearidade, permite uma fluidez que muitas vezes o suporte digital, apesar da suposta não-linearidade, sonega. Basta comparar os portais mais acessados da Internet (AOL, UOL, Yahoo!) com os vários trabalhos experimentais citados no presente trabalho para perceber a diferença. Diante dessa constatação, faz-se necessário examinar algumas discussões sobre o tema, revisitando os teóricos mais importantes que trataram do assunto.

Na edição sobre os 60 anos da USP da revista *Estudos Avançados*, o transporte para a tela de computador é literal, o que torna a leitura monótona (o monitor não oferece o mesmo conforto do livro) e restringe as possibilidades de exploração de recursos como a escrita com *links* e a mistura de linguagens.

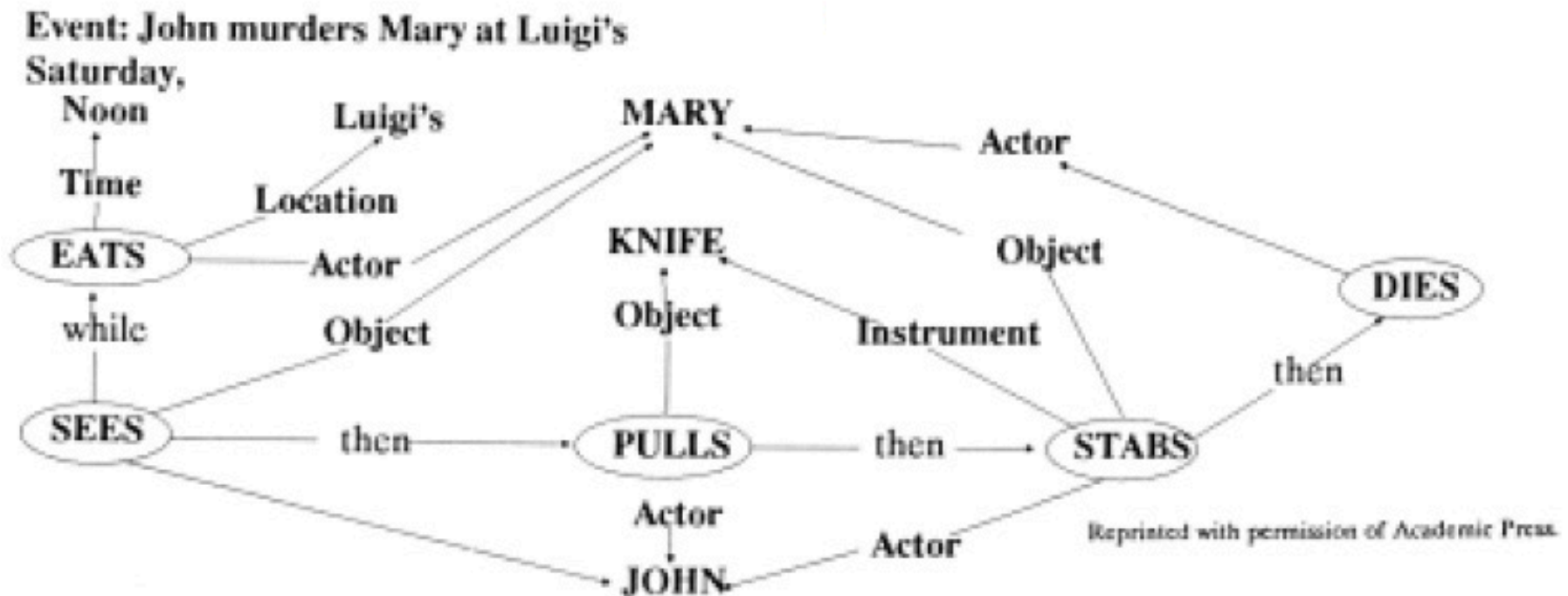




Ao tratar das semelhanças e diferenças entre texto em suporte impresso e em suporte digital, George Landow lembra que “mesmo que a hipermídia redefina algumas das características básicas do texto organizado para a página, tais como a distinção hierárquica rígida entre texto principal e notas de rodapé, ela ainda depende de muitos dos mesmos princípios de organização que tornam o discurso impresso coerente e mesmo agradável de ser lido”. Para Landow, “apenas conectar um texto a outro restringe os benefícios esperados da hipermídia, e pode até alienar o usuário” (LANDOW, 1994: 82). Por isso, ele desloca o problema da escrita hipermidiática para a esfera dos estudos da retórica e da estilística literária.

Deduz-se, da afirmação de Landow, que o autor de documentos de hipermídia nunca irá perceber o enorme potencial que o meio tem de mudar nosso relacionamento com o texto, se ficar restrito somente às conexões físicas que as tecnologias de informática tornam possíveis. Landow já indica, portanto, a necessidade de se entender a hipermídia como linguagem e não como invenção da informática. Ele não nega, porém, a importância de soluções técnicas como o hiperlink, que permite o uso de blocos de texto ligados por junções semânticas. Mas, mesmo reconhecendo que o texto hipermidiático surge como consequência dessa possibilidade de conexão entre documentos distintos, ele leva a questão adiante: para ele, mais importante é o fato de esse tipo de combinação estimular o pensamento relacional ao invés da organização linear.

A rede semântica que organiza a informação no cérebro cria associações não-lineares. Quando a pessoa lê um texto, ouve uma música ou assiste a um filme, ela não absorve esses conteúdos de maneira linear. As ligações que o cérebro faz ao receber esses estímulos é, de certa maneira, hipertextual. Abaixo, uma representação gráfica da rede semântica que surge a partir da frase “João assassinou Maria no Luigi’s”, (JONASSEN, 1992: 11)



Como resultado dessa abordagem, Landow propõe uma lista de problemas que o autor de hipermídia deve ter em mente ao elaborar seus documentos. Ele parte de três perguntas básicas:

(1) o que os autores de hipermídia devem fazer para orientar o leitor e ajudá-lo a ler eficientemente e com prazer?

(2) como eles podem informar quem está lendo um documento sobre a direção em que as ligações daquele documento apontam?

(3) como eles podem ajudar os usuários que acabaram de entrar em um documento de hipertexto a sentir-se em casa?

Em resumo, o problema de Landow, ao constatar que a hipermídia é uma linguagem associativa, é pensar os atributos que vão tornar sua interface compreensível: quais os elementos que vão desempenhar, no documento de hipermídia, as funções de organização dos cabeçalhos de livro e das retrancas de jornal?

Resgatando a analogia com o universo das viagens, o teórico americano associa cada uma das três questões que formulou a informações básicas que o autor de hipermídia deveria incluir em um hipertexto, para orientar o usuário durante a leitura de um documento:

(1) o primeiro desses problemas se refere, portanto, à quantidade de informações de navegação necessárias para orientar o usuário do hipermídia pelas informações que os hiperlinks conectam;

(2) o segundo, se refere à necessidade de proporcionar ao usuário informações de saída ou de partida; e

(3) o terceiro, à necessidade de informações de chegada ou de entrada.



A analogia com a navegação tem, no entanto, alguns problemas: a navegação, ou arte de controlar o curso de um avião ou navio, pressupõe um mundo espacializado — e o hipertexto não proporciona essa experiência tridimensional. Na navegação, é preciso determinar uma posição no espaço em relação à coordenadas ou localizadores astrais e então decidir de que forma se mover na direção de um objetivo específico, que não se encontra visível do ponto de vista físico. Como leva tempo para se movimentar por uma trajetória qualquer, a distância também é percebida no plano cronológico: um navio localiza-se a tantas milhas náuticas e, portanto, a tantos dias ou horas de um porto. O leitor, no entanto, não percebe o hipertexto da mesma maneira /.../ Já que as conexões hipertextuais são atravessadas no mesmo intervalo de tempo, as conexões de um texto são percebidas como se estivessem localizadas à mesma distância do ponto de partida. Então, onde a navegação pressupõe que alguém se encontre no centro de um mundo espacializado em que os pontos de chegada possíveis se encontram a distâncias variadas do ponto de partida, o hipertexto pressupõe um mundo em que o objetivo está sempre, potencialmente, a um pulo ou clique de distância (LANDOW, 1994: 102). Dois exemplos cada vez mais comuns de induzir no usuário a sensação de espaço são os mapas de navegação e os ambientes virtuais. Ao construir um diagrama que representa os caminhos de acesso possíveis no universo de links de um site, esses dispositivos permitem a simulação de trajetórias virtuais mais palpáveis, físicas.

Partindo da tensão identificada no capítulo anterior, percebe-se que grande parte da discussão sobre as inovações da informática ainda não se livrou das fórmulas de pensamento que estabelecem vínculos de causa e efeito entre os elementos de um raciocínio. Como lembra Richard Lanham, “nos acostumamos a pensar nos computadores, espec Lanham questiona essa visão estritamente lógica da informática, afirmando que “na prática, o computador frequentemente se transforma também em um dispositivo retórico” (LANHAM, 1990: 31). Mas o enfoque de Lanham é um tanto distinta do de Landow: onde o segundo tenta aproximar o hipermídia do texto escrito, o primeiro aponta para formas de organização que questionam a linearidade do pensamento logocêntrico — que está vinculado, como já foi discutido, ao mundo da imprensa . Essa mudança de postura permite ao teórico americano detectar um diálogo bastante

Lanham questiona essa visão estritamente lógica da informática, afirmando que “na prática, o computador frequentemente se transforma também em um dispositivo retórico” (LANHAM, 1990: 31). Mas o enfoque de Lanham é um tanto distinta do de Landow: onde o segundo tenta aproximar o hipermídia do texto escrito, o primeiro aponta para formas de organização que questionam a linearidade do pensamento logocêntrico — que está vinculado, como já foi discutido, ao mundo da imprensa . Essa mudança de postura permite ao teórico americano detectar um diálogo bastante interessante entre o texto digital e a arte experimental do século XX: ele acredita que as transformações que acontecem quando o texto muda-se da página para a tela tornam a escrita mais aberta e interativa, de maneira semelhante ao que acontece nas experiências tipográficas do futurismo e do dadaísmo, entre outros.

A semelhança que Lanham aponta entre os processos digitais e as vanguardas tem sua chave de compreensão na idéia de simultaneidade. No “Manifesto Técnico” da Literatura Futurista, Marinetti afirma que “é preciso destruir a sintaxe” em busca de “um estilo orquestral, a um mesmo tempo policromo, polifônico e polimorfo”; “é preciso formar estreita rede de imagens ou analogias” resultando numa “síntese analógica” que supera o verso livre em favor das “palavras em liberdade” (BERNARDINI, 1980: 81-87). Recuperando a mesma idéia de simultaneidade Richard Huelsenbeck, em *En avant dada: história do Dadaísmo*, lembra que “graças a Tzara estávamos também em relação com o movimento futurista. Boccioni acabava de ser morto, mas todos nós conhecíamos seu grosso livro *Pittura e Scultura Futuriste* /.../ Considerávamos realista a posição de Marinetti e a ela nos opúnhamos, embora aceitássemos com satisfação o conceito de simultaneidade, que muito utilizamos” (CHIPP, 1988: 382). Apesar de não serem únicos, esses dois exemplos dão uma dimensão das relações que podem ser estabelecidas entre as vanguardas históricas e as mídias digitais — e não só do ponto de vista do conceito de simultaneidade.

Haveria, portanto, uma semelhança, senão de processos de composição, pelo menos de resultados, entre as vanguardas dadaísta e futurista e o texto modificado pelos sistemas de hipermídia — e, aqui, não se trata mais de descrever ferramentas de produção textual, mas de entender como os nexos de sentido que se estabelecem na organização de uma seqüência escrita qualquer podem seguir lógicas diferentes daquelas que a tradição da escrita pós-renascentista prevê. Essa homologia de procedimentos pode ser traçada em toda a história da arte no século XX. Popper, por exemplo, localiza nas experiências óticas com a ilusão de movimento no *Nu descendo a escada* e em *Amnemic Cinema*, de Marcel Duchamp, o germe das pesquisas com laser, holografia, vídeo e computador que precederam os cruzamentos recentes entre arte e ciência.



No poema de Marinetti sobre o bombardeamento da cidade búlgara de Adrianopoli, o texto opera em dois planos do registro semiótico, funcionando como palavra escrita e como elemento visível. Esse procedimento inaugura uma forma de composição não-linear, que trabalha com a simultaneidade e a sinestesia, deslocando a escrita do registro puramente verbal para um espaço de hibridismo entre palavra, imagem e som. Segundo Daniela Bruni, Marinetti, na sua interpretação futurista da batalha, elimina a pontuação e burla as mais elementares normas de gramática, dando vida a um uso diferente e uma disposição diversa dos caracteres tipográficos; a situação real criada pelo bombardeamento passa para segundo plano, frente à pesquisa do efeito sonoro e visível que o autor recria com as suas *palavras em liberdade*, privadas de uma conexão lógica e sintática, deformadas e colocadas sobre a página de modo extravagante e teimoso (BRUNI, 1996: 94).

O elemento definidor dessa aproximação entre a hipermídia e as vanguardas históricas é, portanto, a sinestesia. A sinestesia, explica Daniela Bruni, é um circuito de comunicação baseado em uma sinergia polidimensional e psicossensorial, que assinala a superação definitiva dos limites formais entre os diversos campos de expressão. O processo sinestésico, com sua maior flexibilidade e operacionalidade alargada, permite interpretar e formular a linguagem plural da complexidade. Num primeiro momento histórico, lembra Bruni, a sinestesia —interconexão entre os diferentes âmbitos sensoriais e portanto fenômeno interior — pesquisou as equivalências entre as várias disciplinas, valorizando a identidade entre as artes. Com o advento das novas tecnologias e da era multimídia nascem os primeiros dispositivos sinestésicos de fato; a sinestesia passa de pura e simples evocação intrapsíquica de um preceito sensorial à solicitação simultânea de diferentes sentidos, onde cada um dos quais vem atingido de um fluxo de informações provenientes de instrumentos que lhe correspondem e lhe são psicologicamente adequados (BRUNI, 1996: 95-6).

Mas, argumenta Eric McLuhan (1998: 181), mesmo a multimídia interativa não é capaz de duplicar o processo sinestésico propriamente dito. Citando Richard Cytowic, McLuhan lembra que a sinestesia ocorre no sistema límbico, sendo a hipermídia uma primeira tentativa de expandir essa região do cérebro com uma prótese tecnológica. Mas, conclui o teórico canadense, atualmente a mídia digital serve como uma analogia exterior do sistema nervoso central. A sinestesia real só será possível quando o cérebro for projetado ao redor do mundo, tornando o corpo humano obsoleto e interiorizando toda a experiência humana. Essa posição de Eric McLuhan separa radicalmente linguagem e corpo, fazendo uso de universos cognitivos que ultrapassam o interesse do presente trabalho — e que não podem, por isso, serem contestados ou absorvidos de maneira consistente. Para os fins do presente trabalho basta anotar, da contraposição entre as posições de Bruni e McLuhan, a dúvida sobre a capacidade real de duplicação da sinestesia pela tecnologia. Será a hipermídia capaz de materializar a mistura de sentidos que nos faz ouvir cores e enxergar sons? Ou será isso um desafio da realidade virtual e demais tecnologias que modificam as fronteiras entre corpo e mundo?



A definição clássica de hipertexto foi formulada por Theodore Nelson : “escrita não-sequencial”. Para Nelson, portanto, o hipertexto se constitui única e exclusivamente pela capacidade de estabelecer caminhos de leitura não-lineares, por meio da ligação de textos ou trechos de textos diversos. Partindo dessa definição, Jay David Bolter (que a considera boa, mas extremamente sucinta) propõe ampliar a idéia de hipertexto. Para ele, a definição de Nelson oculta toda uma dimensão extremamente importante da escrita hiperetextual. O hipertexto, segundo Bolter, seria um método de exploração do espaço de escrita visual e conceitual que as tecnologias da informática doméstica oferecem. Ele lembra que a escrita é, sempre, espacial e que cada tecnologia na história do texto escrito (a tábua de argila, o rolo de papiro, o códex, o livro impresso) apresentou aos escritores e leitores um espaço diferente a ser explorado (BOLTER, 1994: 105). Ainda que Bolter tenha desenvolvido seu argumento com inquestionável relevância e um número suficiente de exemplos, de certa maneira sua idéia de escrita topográfica já estava presente em Nelson. Sua crítica não se aplica por completo ao texto riquíssimo de *Literary Machines*; ela só adquire toda extensão diante dos desenvolvimentos posteriores do conceito de hipertexto, que restringem a idéia de escrita não-sequencial ao ambiente de links manipuláveis por usuários, em programas de computador desenvolvidos a partir de Memex e Xanadu — modelos de hipertextos concebidos, respectivamente Bush e Nelson.

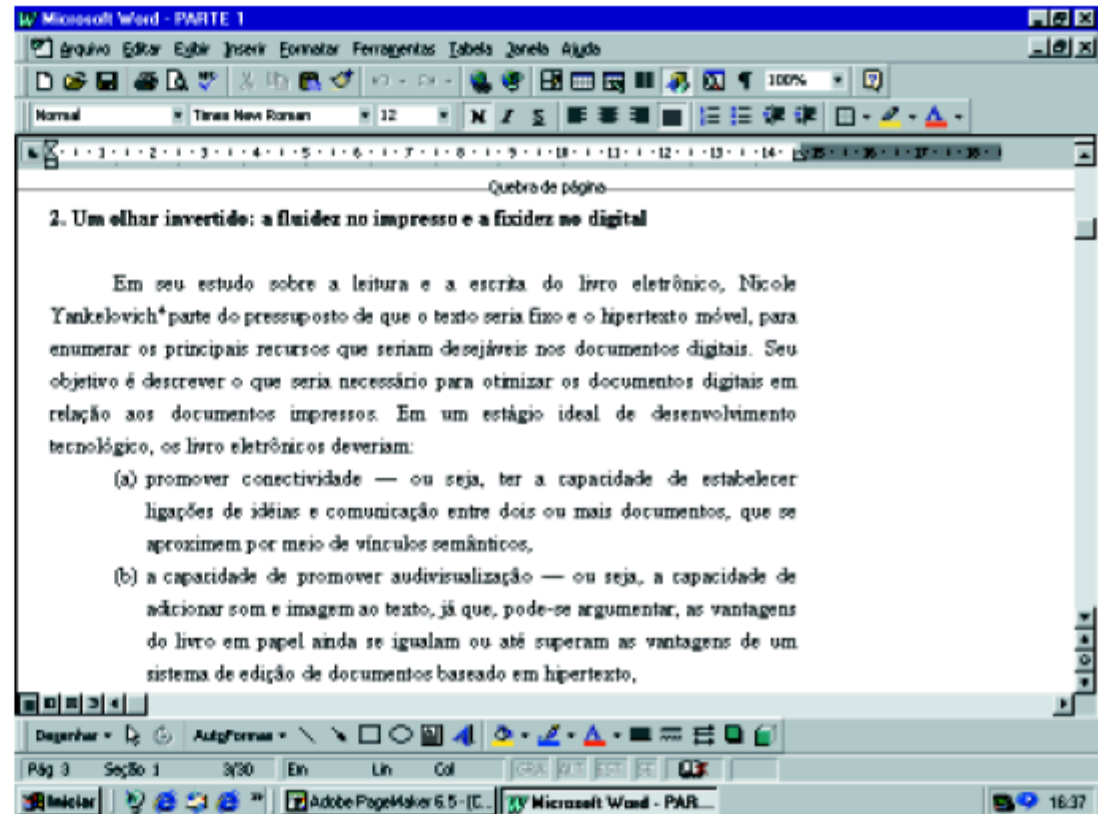
O surgimento do termo hipertexto foi relatado em diversas oportunidades. Diante da riqueza dos textos fundadores do conceito, especialmente *As we may think*, de Vannevar Bush e *Literary Machines*, de Theodore Nelson, parece relevante retomar esse percurso, colocando em jogo algumas questões que aparecem quando Bolter propõe ampliar o conceito de hipertexto para o domínio da escrita topológica. Bush imagina seu modelo de marcação não-linear tentando criar um dispositivo que permita ao pesquisador manter-se atualizado com a quantidade vertiginosa de informações que são tornadas publicadas diariamente — isso em 1945, data da publicação do artigo!. Com esse objetivo, ele sugere um “dispositivo em que o indivíduo armazene todos seus livros, registros e comunicações, e que é mecanizado de forma que possa ser consultado com velocidade e flexibilidade”. Esse dispositivo, o Memex, resulta em um “salto imediato para a indexação associativa” e possibilita à máquina “o processo de amarrar dois itens” através de marcações que podem ser recuperadas posteriormente, permitindo a leitura conjugada (BUSH, 1945). O mecanismo do dispositivo imaginado por Bush já é, portanto, espacial. Nesse caso, portanto, a crítica de Bolter é relativa, já que o conceito embrionário de hipertexto não se prende às amarras do suporte impresso.

Em *Literary Machines*, a definição de Nelson (que usa pela primeira vez a palavra hipertexto) é abrangente; inclui mas não se restringe ao universo da imprensa: “por hipertexto entendo simplesmente escrita não-sequencial. Um layout de revista, com texto sequencial e ilustrações incluídas é, portanto, hipertexto. O mesmo para a primeira página de jornal e para os vários livros programados vendidos atualmente nas lojas de conveniência” (NELSON, 1999). Logo, o conceito de hipertexto como escrita não-linear com links controláveis pelo usuário surge posteriormente, como fica evidente nas definições encontradas em *Socrates in the Labyrinth. Hypertext, Philosophy, Argument* (KOLBS, 1994), por exemplo. Portanto, a direção sugerida por Bolter já estava implícita no gênese da idéia de hipertextualidade.



Ainda segundo Bolter, o computador é a tecnologia de escrita mais recente e, por isso, ainda estamos aprendendo a usar seu espaço. Programas diferentes resultam em geometrias diferentes com as quais é possível estruturar esse novo espaço da escrita. Os processadores de texto são quase estritamente lineares; o processamento de outline permite a criação de hierarquias bidimensionais de texto. Atualmente, o hipertexto oferece uma liberdade maior de organização do pensamento.

Os editores de texto, mesmo que permitam operações como a de *cortar e colar*, ainda estimulam a produção de textos lineares. Evidentemente essa linearidade não é um atributo do programa propriamente dito, nem seria quebrada apenas por causa do surgimento de novos *softwares* para a produção de texto; mas a necessidade de experimentar outras formas de escrita empurra a tecnologia (e é, ao mesmo tempo, moldada por essa mesma tecnologia) na direção de soluções mais adequadas ao imaginário que se vai construindo, a partir das tentativas recorrentes de driblar a aparente fixidez do suporte impresso;

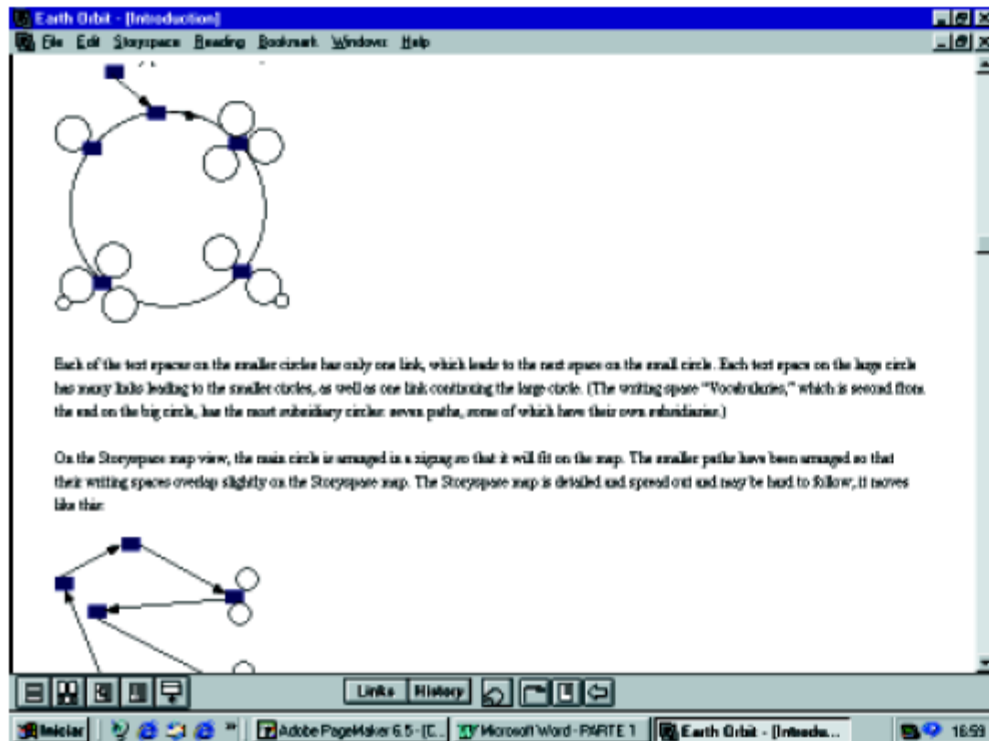




esse processo resulta na criação de programas como o *More* e o *Frontier* (ao lado), que desenvolvem métodos de escrita mais próximos do que Bolter entende por *escrita tópica*. Atualmente, a distinção proposta em *Writing Space* não reflete a evolução do mercado de informática. Mesmo que extremamente útil do ponto de vista conceitual, a separação entre editores de texto e editores de *outline* não é mais possível, já que pacotes como o *Microsoft Office* e similares incorporaram recursos que permitem ao usuário uma exploração cada vez mais avançada de recursos topológicos, na criação de documentos de texto.

Para o teórico americano, as diferenças entre os procedimentos de organização da escrita, em cada um desses tipos de programa revelam o que há de mais importante em relação ao hipertexto, ou seja, o fato de que ele nos força a redefinir a seqüência textual enquanto estrutura de elementos visíveis na tela e enquanto signo na mente do usuário.





Os programas de hipertexto eliminam a necessidade de uma hierarquia textual, em favor da não-linearidade e da leitura descontínua. Um exemplo é o mapa estrutural na introdução de *Earth Orbit*, de David Kolbs. Os diagramas demonstram as possibilidades de leitura que o usuário tem, ao seguir a trajetória de links projetada pelo autor do trabalho.

# O Storyspace

The screenshot displays the Storyspace application window titled "Nonfiction.tbx — Edited". The interface is divided into several panes: "Map: info", "Map: Nonfiction", "Map: Research", "Outline: Nonfiction", and "Map: Prototypes".

The "Map: Nonfiction" pane shows a complex network of interconnected nodes representing different parts of the work. Nodes include "start", "Office of the Headmistress", "The Problem" (with a sub-note "I met Chase Murchison in..."), "The Lists" (with a sub-note "Murchison has pre..."), "Plans Of Action" (with a sub-note "The discussion in the..."), "Reaction" (with a sub-note "At this point, Murchison's..."), "Collision" (with a sub-note "from the studio treatment of..."), and "Substitution" (with a sub-note "Everyone I interviewed a..."). Other nodes include "East House", "Visiting Hill", "Polly", "May's Recollections", "the gray man", "standing around", "student recollections", and "What we thought happened".

The "Outline: Nonfiction" pane shows a vertical list of sections: "The Problem", "Plans Of Action", "Reaction", "Collision", and "Substitution".

The "Map: Prototypes" pane is currently displaying a preview of the "The Problem" section. It includes a "Read" button and an "Edit" button. The text in the preview reads:

I met Chase Murchison in the offices of his firm in which he continues to practice, although he no longer serves as its Managing Partner. He is a hearty and affable gentleman. His hair is white, his smile broad, his handshake firm, and his school tie is old. Even today, one can readily see the athleticism and intelligence that, years ago, made him so formidable on the ball field.

Murchison recalls that Dr. Sprague asked him to open the meeting with a concise explanation.

“Miss Polly Xena was a student at the Academy, a senior. In fact, she had been appointed Senior Prefect earlier that year by Dr Sprague. She was not in other respects of much note, the daughter of a country physician, Dr. Thomas Xena of Edmundson, a very small place located perhaps thirty miles northwest of Hollis. Her mother had a modest career as one of the better class of mechanics or engineers, but had died several years ago in an accident involving mining machinery.”

I asked Murchison if he had put the matter before Dr. Sprague in quite those terms. “If anything, I believe I was more explicit. A number of The Academy’s students are children of influential people, people in whom the new government and Security Service might perhaps take an interest. Polly hardly seemed a likely prospect for scrutiny. My staff and I had spent the previous night trying to establish some likely connection, some reason for

O recursos de hipertexto do computador convidam, portanto, a escrever com signos que tenham tanto uma significação intrínseca quanto uma significação extrínseca. Ou seja, a escrita hipertextual têm significados que podem ser explicados em palavras, mas também têm significados que são elementos de uma estrutura maior, composta de ações visuais e verbais. Tanto as palavras quanto suas estruturas são visíveis e manipuláveis no espaço eletrônico. Aqui, já se percebe uma aproximação entre o que Bolter chama de hipertexto e as experiências de aproximação entre texto e imagem tão comuns na arte do século XX.



Em *Merz*, de Kurt Schwitters, a colagem tipográfica e a mistura de elementos na composição explicitam, com a emergência de visualidade no verbal, as possibilidades de manipulação estrutural dos elementos topológicos que constróem o sentido no suporte impresso. Esse processo revela como a espacialização do texto escrito indica novas possibilidades de leitura, explícitas também na aproximação não-linear das palavras marcadas por cores diferentes.

Logo, fica claro que as estruturas de escrita topológica não existem apenas no espaço eletrônico. O próprio Bolter afirma que, “com ou sem o computador, sempre que escrevemos, o fazemos topicamente. Concebemos nossos textos como um conjunto de ações verbais, grandes ou pequenas” (BOLTER, 1994: 105). Para ele, escrever é manipular coisas por meio de tópicos — adicioná-las, excluí-las e arranjá-las. O computador muda a natureza da escrita por que possibilita a expressão visual desses atos de conceber e manipular tópicos. Portanto, o que distingue a estrutura hipertextual no espaço eletrônico da escrita é a possibilidade de emprestar uma expressão visível ao processo topológico — e não apenas a existência dos tópicos, que são figuras lógicas desvinculados do suporte em questão, na medida em que não são atributos técnicos inventados pelo computador.

Em decorrência dessa possibilidade, no hipertexto, os aspectos não-verbais da escrita tornam-se diretamente manipuláveis pelo leitor do texto, o que não seria possível no suporte impresso. A espacialidade do hipertexto aponta, portanto, para uma sobreposição conceitual entre os aspectos verbais e os aspectos visuais da escrita, sugerindo uma outra possibilidade de confronto entre o impresso e o digital: o impresso e o digital como formas distintas de estabelecer nexos de sentido entre registros semióticos diferentes. Adiante, essa diferença entre a semiose em suporte impresso e digital será aprofundada. Antes, porém, é necessário um breve histórico das formas de conjugação entre palavra e imagem, na história da escrita.

Apesar dos “programadores que desenvolveram os processadores de texto terem reconhecido a importância da escrita tópica, ao possibilitar operações como adicionar e apagar sentenças e parágrafos tratados como unidades”, eles “não deram o passo seguinte de permitir aos escritor associar um nome ou símbolo visual a essas unidades tópicas. Esse importante passo empresta ao tópico uma unidade conceitual. O ícone das unidades de significação se torna um elemento predominante no pensamento e na expressão do escritor, porque as palavras e frases que o constituem podem ser visualizadas” (BOLTER, 1991: 17).

Essa unidade conceitual entre texto e imagem, ainda inexistente enquanto recurso automatizado do hipertexto, pode, no entanto, ser identificada em momentos específicos da história do texto escrito. Voltando aos primórdios da escrita, percebe-se que a palavra sempre operou uma associação de grupos semióticos não necessariamente organizados conforme um código único — no hieroglifo, no pictograma, no ideograma. Apenas com o surgimento do alfabeto as técnicas do registro grafado se tornam completa(mas não exclusiva)mente convencionais.



Ao se debruçar sobre esse universo da escrita pictográfica, Pierre Lévy se pergunta como “reconciliar com os prazeres da inteligência gerações orientadas para as imagens animadas e telas interativas”. A solução, segundo o sociólogo francês seria “ao invés de se agastar em defender o impresso clássico /.../ inventar uma escrita em fase com a nova ecologia cognitiva da era audiovisual”, o que não significa “recorrer à imagem para ilustrar ou enfeitar o texto clássico” mas criar “um instrumento de conhecimento e de pensamento que seja também e intrinsecamente imagem animada (LÉVY, Pierre, 1998: 15-16). Avançando a crítica da escrita fonética iniciada na gramatologia proposta por Derrida em seu livro homônimo (DERRIDA, 1999), Lévy envereda por uma investigação filosófica que procura indicar caminhos para a criação da linguagem para o século XXI, em que “uma nova forma de escrita, totalmente diferente do alfabeto e do audiovisual clássico” (LÉVY, 1998: 208) responda pela organização do pensamento. Tanto no caso de Lévy quanto no de Bolter, mais importante que as diferenças entre ambos é a busca por métodos de escrita alternativos ao alfabeto fonético, numa espécie de coro crítico à Galaxia de Gutenberg. Vale ressaltar que a trajetória das vanguardas artísticas do século XX antecipa, com sua produção experimental, a

oposição ao logocentrismo proposta por Lévy e Derrida (e de certa maneira por Bolter, na medida em que ele investiga alternativas à escrita fonética). Segundo Philadelpho Menezes (1994: 85), nas vanguardas “o experimentalismo e a inovação frenética da linguagem querem levá-la ao limite de suas possibilidades e então à anulação de sua própria existência e função”. Só que as principais tentativas desses projetos vanguardistas ressurgem assimiladas no ambiente tecnológico, deslocando o problema da inovação para outras paisagens. Essa discussão tem como cenário a problemática que surge na tentativa de contrapor o período moderno a uma suposta pós-modernidade: tanto no caso do binômio texto/hipertexto como no caso do binômio moderno/pós-moderno, o que se vê é uma ruptura às avessas, já que o parâmetro que define o termo novo (hipertexto e pós-moderno) se baseia ainda na raiz antiga. Mais que isso, no caso da hipermídia, existem aspectos dos dois momentos que podem ser úteis na elaboração de um modelo de pensamento pansemiótico e associativo. Um bom exemplo é o poema *Life*, de Décio Pignatari. Apesar de trabalhar com a linearidade da página de livro (que se transforma aqui, em fotograma de uma seqüência fílmica estática), o poema subverte o uso mais comum

da seqüência impressa e transfroma a leitura, propondo uma construção acumulativa do sentido. As quatro primeiras páginas aparentam uma desordem sintática, que é também a desordem inicial do mundo sem vida; após o surgimento do Sol, ideograma grafado na quinta página do poema (que também pode ser um grafismo composto da sobreposição condensada das quatro letras anteriores), a sexta página revela a palavra organizada, como se após o Sol surgisse vida organizada, num Big-bang tipográfico que condensa em um único sinal gráfico os elementos que vão posteriormente compor life.

**I**

**L**

**F**

**E**

**A**

**LIFE**



Segundo Winfried Nöth, “os primeiros precursores da escrita são sinais icônicos ou simbólicos que designam conceitos individuais de um vocabulário especializado, ou que compõem uma representação pictórica holística de uma cena da vida social” (NÖTH, 1995: 251). O processo de significação nesse tipo de escrita, é associativo, e indica um alfabeto a meio caminho entre a iconicidade e uma estrutura fonética completamente desenvolvida: a letra estabelece analogias entre a idéia e o objeto representado, não se constituindo, portanto, de meros desenhos simplificados. Esse processo de significação oscila entre a semelhança pura e a abstração incipiente, resultando em uma técnica de mímese entre a palavra propriamente dita e sua imagem. Essa proximidade mostra como a habilidade de escrever depende da capacidade de ver o escrito.

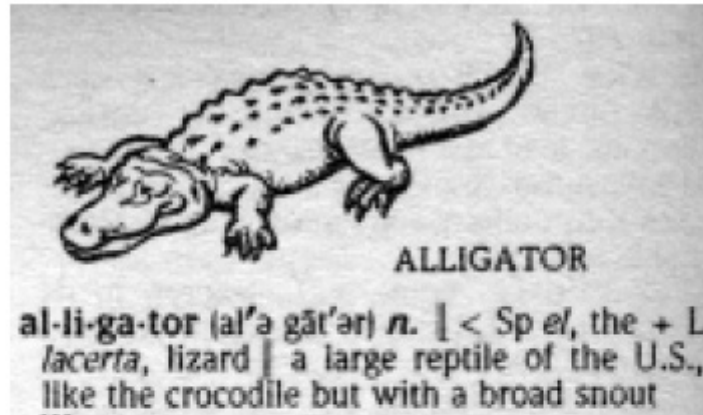
A distinção entre uma escrita de sinais icônicos e uma escrita de sinais simbólicos é fundamental para a conceber a produção de sentido no processo de semiose entre palavra e imagem. Ao contrário do que pode parecer, os dois tipos de escrita não são sucessivos, mas convivem em harmonia, tanto na escrita ocidental (mais evidentemente desde a publicação de *Un coup de dés*; aliás em *Les mots anglais*, Mallarmé começa a trabalhar com a hipótese de que existiria uma relação entre o sentido das palavras e sua configuração exterior — ver CAMPOS, 1986: 40) como, e especialmente, na escrita oriental. Sobre essa distinção, Haroldo de Campos afirma que “desde logo o pictograma é decididamente um ícone: é uma pintura que, em virtude de suas próprias características, se relaciona, de algum modo, por similaridade, com o real, embora essa qualidade representativa possa não decorrer de imitação servil, mas de diferenciada configuração de relações, segundo um critério seletivo e criativo (não podemos esquecer, neste passo, que Fenollosa não admitia o naturalismo copista em pintura, mas, ao contrário, propendia para a reorganização das relações naturais numa nova síntese criativa, que tomasse a natureza não como molde para o decalque imitativo, mas como modelo dinâmico)”. Os sinais icônicos da escrita funcionam, portanto, como os pictogramas

das línguas orientais; a combinação associativa desses pictogramas dá origem a sinais simbólicos, como na montagem intelectual do cineasta russo Serguei Eisenstein: “pela associação de duas representações (de dois hieróglifos pictográficos ou imagens cinematográficas) chega-se a designar o conceito abstrato que a representação por si mesma, é incapaz de evocar. Ora, é esse exatamente o método ideogrâmico de compor” (CAMPOS, 1986: 48). Nesse contexto, é importante lembrar que cada nível da classificação dos signos proposta por Peirce contém o nível anterior. O ícone contém o índice; o símbolo contém ambos. Assim, pode-se dizer que é semioticamente justificável, também aqui, a convivência encapsulada de palavra e imagem na escrita. As poéticas experimentais contemporâneas intuem, teorizam e exploram essa natureza híbrida da escrita, iniciando um processo de orientalização da produção literária ocidental, que deve ser entendido dentro do movimento mais amplo de falência do logocentrismo descrito por Derrida, entre outros — para mais detalhes, voltar ao texto colorido das páginas 32 e 33.



O alfabeto abandona a semelhança direta entre palavra e imagem, ao definir o fonema como elemento mínimo de sua estrutura. A partir de então, a letra passa a indicar a sonoridade da unidade significativa — mas essa relação não é mais icônica, como no pictograma. A relação entre letra e som é convencional: o modelo de alfabeto baseado no fonema inaugura uma trama complexa de relações entre a palavra e o que ela representa. O desenvolvimento das tecnologias de impressão indicam uma necessidade de apagamento da visualidade presente na escrita, como se, dessa maneira, fosse possível dar prioridade máxima ao conteúdo da palavra, colocando-a numa embalagem transparente. Há, portanto, uma tentativa de tornar o registro escrito invisível, como forma de otimizar a capacidade de comunicação da palavra.

No entanto, o registro dessa letra convencional ainda mantém uma porção de visualidade. O gesto do calígrafo, mesmo que se pretenda invisível, constitui uma marca visual do alfabeto e essa gestualidade torna-se mais presente nos elementos decorativos dos manuscritos: a capitular iluminada, os ornamentos e as molduras ilustrativas são índices de um procedimento pictográfico que a escrita não abandona por completo.

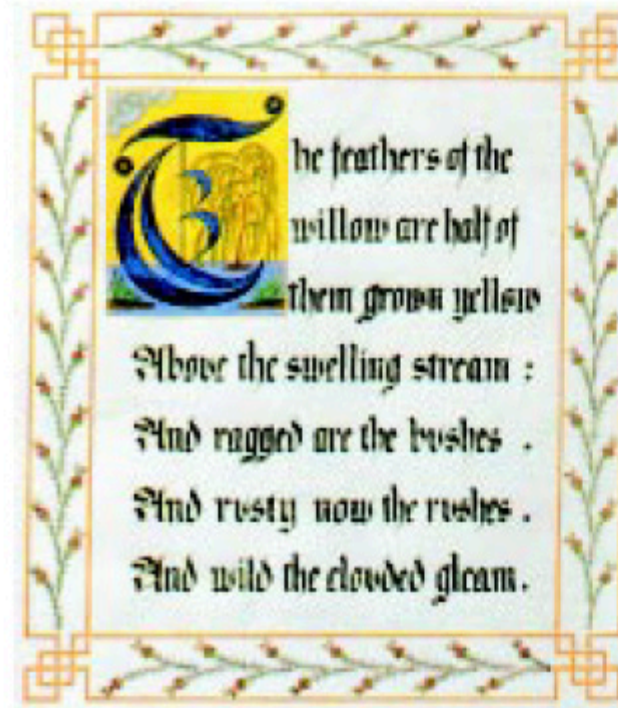


Texto, imagem e som em acorde semiótico de pura referencialidade: o alfabeto convencional amplia a complexidade das relações possíveis entre verbal, visual e sonoro. Mas esse potencial só recentemente começa a ser explorado, especialmente após o aparecimento do computador e das tecnologias de multimídia e do computador.

## A GESTUALIDADE CALIGRÁFICA



A gestualidade do calígrafo é evidente nos manuscritos medievais...



... acentuando-se nas bordas, capitulares e iluminuras decorativas, como no exemplo tirado do livro de Derek Porter, *The Feathers of the Willow*.

Com o surgimento da imprensa, porém, a relação entre palavra e imagem, na escrita, torna-se mais complexa. O processo mecânico acentua a dimensão convencional da palavra, ao priorizar as articulações entre letra e fonema. Num primeiro momento, essa mudança de eixo (da relação entre letra e imagem para a relação entre letra e som) é amenizada pela proximidade histórica: os primeiros tipógrafos (Gutenberg, Fust, Schoeffer) ainda mantêm vínculos com a tradição da escrita caligráfica. Por isso, as primeiras bíblias impressas representam certa continuidade, na medida em que procuram imitar os desenhos e recursos da caligrafia.

Não demora muito, porém, para que a tipografia mude radicalmente de foco. Seguindo a tendência cientificista vigente (pode-se considerar que o processo de impressão se aperfeiçoa em meados de 1450), as técnicas de impressão evoluem para soluções cada vez mais objetivas e concisas em termos de desenho de letra. Eliminam-se, progressivamente, os elementos decorativos dos tipos. Há um aperfeiçoamento das serifas e se estabelecem regras para o ajuste ótico das famílias tipográficas. Em resumo, a tipografia (assim como a pintura renascentista, por exemplo) concentra todos os seus esforços na criação de interfaces cada vez mais imperceptíveis entre o texto e seu leitor — curioso como esse ideal parece renascer na indústria da informática, que busca soluções cada vez mais intuitivas para o diálogo entre usuário e máquina.

Percebem-se dois momentos claros nessa breve reconstrução da história do texto escrito: o primeiro mais centrado na analogia, na similitude, na representação das coisas como elas aparecem ao olhar; o segundo, apoiado na convenção, na arbitrariedade, na designação de substitutos abstratos para as coisas vistas. Esses dois momentos apontam para formas distintas de utilização da tipografia e refletem, em última análise, a tensão entre a consolidação e a crise do logocentrismo. Nos interstícios dessa tensão aparecem as articulações entre palavra e imagem, mas esse já esse assunto do próximo capítulo.



A *Bíblia de Mongúcia* (1462), impressa por Fust e Schoeffer, é um exemplo de como os primeiros impressos tipográficos ainda se baseavam em estruturas dos manuscritos medievais (MARTINS, 1996: 369)

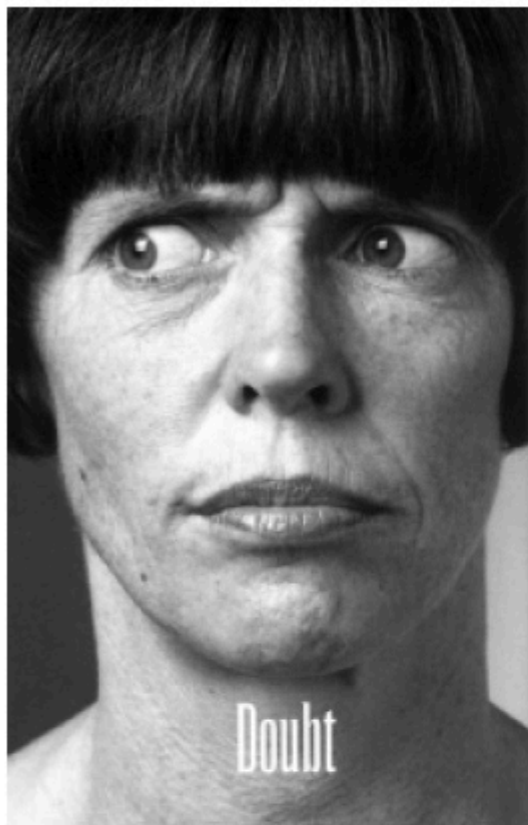
Apesar das dimensões da escrita discutidas no capítulo anterior serem importantes e necessárias para a construção de sentido na articulação conjunta de palavra e imagem, seu estudo (já no grafismo impresso, mas especialmente na síntese digital) é problemático: as duas esferas não tem fronteiras definidas. Essa distinção, que aparece nas discussões sobre a materialidade do signo verbal, é discutida desde as origens da lingüística estrutural. Segundo Johanna Drucker, “a questão da qualidade específica da linguagem escrita foi evitada tanto por lingüístas como por semiólogos. O desenvolvimento de uma abordagem semiótica para a significação tipográfica teve que ser feita indiretamente, pelo estudo das formas de construção da materialidade nas semióticas mais gerais” (DRUCKER, 1994: 27). Mesmo assim, a semiótica russa desenvolve, na década de 1910, o conceito de função estética, que permite a “distinção entre as formas artísticoliterárias e as formas utilitárias e funcionais de utilização da linguagem”. Mas essa discussão nasce insuficiente, já que a materialidade



“foi sistematicamente excluída de qualquer papel na prática  
significante; ela era necessária, mas incidental /.../ ou seja, não  
significava por si mesma” (DRUCKER, 1994: 28-9). Um enfoque  
mais adequado do problema deve partir do pressuposto de que a  
compreensão do texto escrito depende sempre de uma operação  
visual. Para entender esse processo, é necessário descrever as  
unidades de significação que movem o sentido na página impressa.

Muitas vezes, a tipografia é restrita aos desenhos e estilos de letra disponíveis. Essa concepção ignora que a composição visual é um todo. A teoria da Gestalt explica essa propriedade, ao localizar figura e fundo no mesmo, e intercambiável, espaço significativo. Por isso, a impressão geral do texto se forma na mente antes mesmo da leitura da primeira palavra (SPIEKERMAN, 1993: 37): a leitura passa, necessariamente, pelo olhar. Essa fronteira entre o verbal e o visual, no entanto, não depende apenas da materialidade da escrita. Os elementos icônicos aparecem, também, em construções como “É logo ali”. Nesse exemplo, a própria palavra aponta (vis A exploração mais ou menos intensa das propriedades visuais da palavra implica em uma maior ou menor expressividade tipográfica. Quanto maior essa expressividade, mais o desenho da letra é percebido como um

A exploração mais ou menos intensa das propriedades visuais da palavra implica em uma maior ou menor expressividade tipográfica. Quanto maior essa expressividade, mais o desenho da letra é percebido como um elemento produtor de sentido, e vice-versa. Ao explorar as possibilidades de composição na organização do texto escrito, o designer rompe com a ilusão de que o sentido do texto não depende de sua porção visual. Em outro contexto, o mesmo poderia ser dito da sonoridade, o que é muito importante para evitar associações esquemáticas entre as diversas formas de produção do sentido a partir da linguagem verbal. Essa interação entre palavra e imagem acontece em dois níveis: no interior da própria escrita e na relação da escrita com outras linguagens. Isso significa que o modo de transmissão do texto é tão importante quanto o próprio texto. Por isso, como diria Bolter, o significado não deriva apenas do que está escrito, mas também de como está escrito.



Nos exemplos acima, tirados de *Stop Stealing Sheep* (SPIEKERMAN, 1993: 36-53), é possível identificar os dois processos centrais da relação entre palavra e imagem: a escolha do desenho de letra, que empresta uma expressão material à escrita e a associação com imagens exteriores. Em *Doubt*, por exemplo, o tipo condensado e com pouca distância entre o corpo de “o” e “u” e as ascendentes de “D”, “b” e “t”, dificulta a distinção entre as letras de matriz semelhante. Ao olhar para uma palavra composta dessa maneira, o leitor reconhece as letras com mais dificuldade que em um tipo serifado, como o desse texto. Nesse caso, o desenho tipográfico é também um elemento gerador de dúvida e a foto nada acrescenta à mensagem: a associação com a imagem apenas comprova a escolha tipográfica. No caso de *Surprise*, o tipo manuscrito flui de maneiras inesperadas, criando desenhos irregulares. Aqui, porém, não há uma explicação técnica evidente para a associação entre os sentidos verbal e visual. Nesse exemplo, a associação com a imagem é necessária, pois reforça o sentido de surpresa implícito na tipografia. Em *Joy*, a relação com a imagem também é necessária. Ainda que o desenho baseado em formas redondas cause uma sensação de deleite e agradabilidade, o sentido da composição não se completa sem a foto.

A distância entre a dimensão mais icônica e a dimensão mais simbólica da palavra implica na necessidade de se diferenciar texto e escrita — distinção bastante importante, já que a matriz verbal da linguagem aproxima-se das demais em diversas instâncias de hibridização, relativizando os espaços próprios a cada uma delas. Dessa relatividade incorre a impossibilidade de estabelecer limites exatos entre o textual, o visual e o sonoro, não só na escrita como nos demais sistemas semióticos que utilizam palavras para produzir sentido. Esse hibridismo latente remete aos primórdios do alfabetismo. Ao tratar da escrita suméria, Schmandt-Besserat observa que nem todos os sinais encontrados nas pedras contáveis são icônicos (NÖTH, 1995: 252), o que relativiza as tentativas de colocar o pictograma como antecessor do ideograma. Essa dificuldade mostra como o problema da definição semiótica da escrita é intrincado.

Diante de tal complexidade, qualquer delimitação mais rígida limita o espaço analítico da semiótica. Mas o estudo conjunto de palavra e imagem necessita que se pense na direção contrária: como corroer as bordas desse espaço? Como localizar o campo comum de articulação entre verbal e visual? Há um lugar híbrido em que o confronto crítico de ambos os modos reflita o hibridismo do objeto de estudo? A única possibilidade imediata, dadas as condições descritas anteriormente, é eliminar a hierarquia entre os componentes do texto escrito, em favor de uma simultaneidade que se articula de maneira recursiva. Se as três matrizes da linguagem estão sempre presentes, mesmo quando os traços que as evidenciam não são tão marcantes, as relações entre palavra, imagem e som só podem acontecer por predominância. Nos suportes analógicos, é mais difícil perceber esse movimento. Tanto que foram necessários séculos de impressão para que a produção de grafismo se desobrigasse da tendência ao apagamento da porção visual da letra. Mesmo quando o aperfeiçoamento técnico é suficiente, a cultura emoldura a produção simbólica de maneiras imprevisíveis.



MOTHER

Em logotipo não aprovado para uma loja de produtos para recém-nascidos em Nova Iorque, Herb Lubalin aproxima as matrizes verbal e visual da linguagem; a idéia de maternidade expressa no texto é reiterada pelo arranjo tipográfico.



veja

No logotipo da revista *Veja*, o texto apaga a dimensão visual da escrita, buscando uma isenção típica dos veículos jornalísticos, que ainda se acreditam capazes de veicular informações neutras.

A natureza semiótica da escrita resulta das características técnicas do processo de impressão. A retícula gráfica, ao transportar palavras e imagens para o espaço híbrido da página em branco, constrói sentido a partir da oposição entre grafismo e contra-grafismo (as áreas positivas e negativas da chapa de impressão, que vão marcar os locais onde a tinta vai imprimir e os locais onde o papel vai ficar em branco). Esse processo não se dá sem problemas. Para o filósofo francês Jacques Derrida a palavra impressa “lança suspeição que, se a escritura é imagem e figuração exterior, esta representação não é inocente”. Essa suspeita acontece porque o “fora mantém com o dentro uma relação que, como sempre, não é nada menos do que uma simples exterioridade”. “O sentido do fora”, continua Derrida, “sempre foi no dentro, prisioneiro fora do fora, e reciprocamente”. “Nesse labirinto infinito de representação e representação da representação”, ele conclui, “emerge e escapa o sentido da palavra grafada” (DERRIDA, 1999: 43).





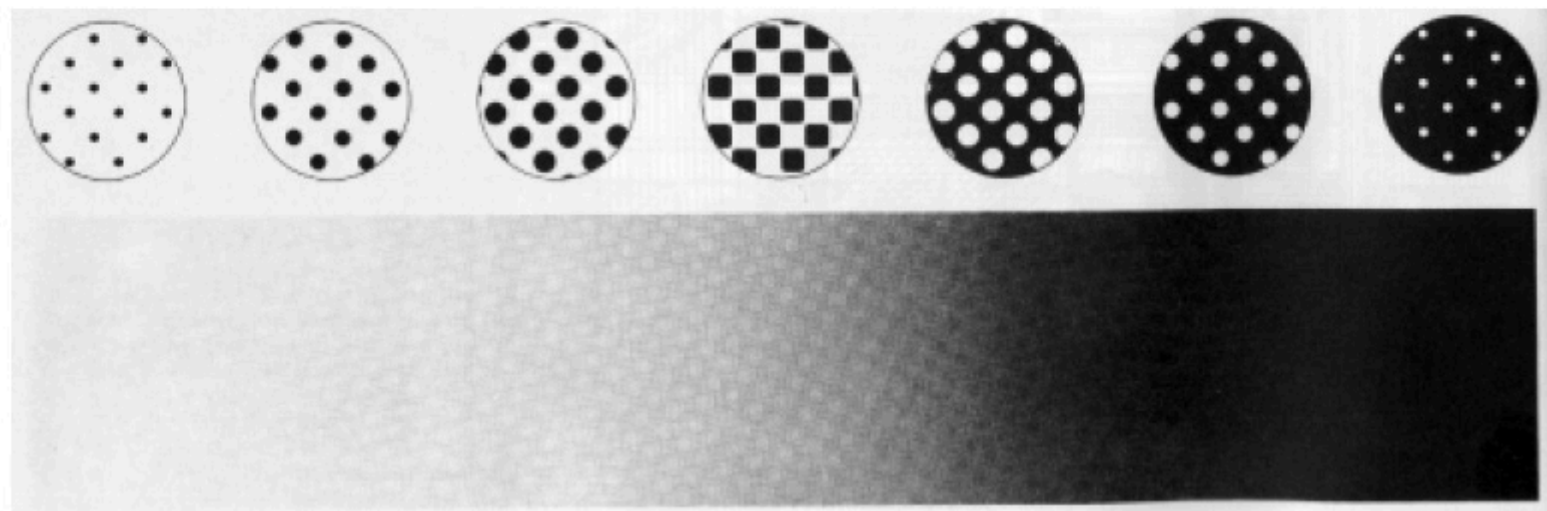
Palavras, fotos, desenhos, traços, figuras geométricas, cores, texturas, onomatopéias: é vasto o universo de signos que circulam pelos caminhos assimétricos do grafismo. Nos casos mais evidentes, esses elementos que se agrupam na página demonstram com clareza o diálogo entre linguagens que o transporte para o suporte gráfico possibilita — isso não quer dizer que esse diálogo não ocorra nas situações em que a contaminação entre linguagens é menos evidente.

Mas, mesmo que funcionem segundo lógicas completamente diversas, quando transportadas para um espaço comum, essas linguagens revelam pontos de contato que não seriam possíveis por meio dos nexos de sentido que elas constróem quando separadas. Portanto, a passagem para o grafismo revela as fronteiras simbólicas que separam, de maneira artificial, as linguagens — fronteiras que aparecem mais nas leituras críticas estanques que se faz de texto, imagem e som que no uso das linguagens propriamente ditas. Essa promiscuidade significativa só é possível em processos híbridos de construção de sentido, de onde se percebe a importância dessas mídias impuras na implosão do pensamento logocêntrico.

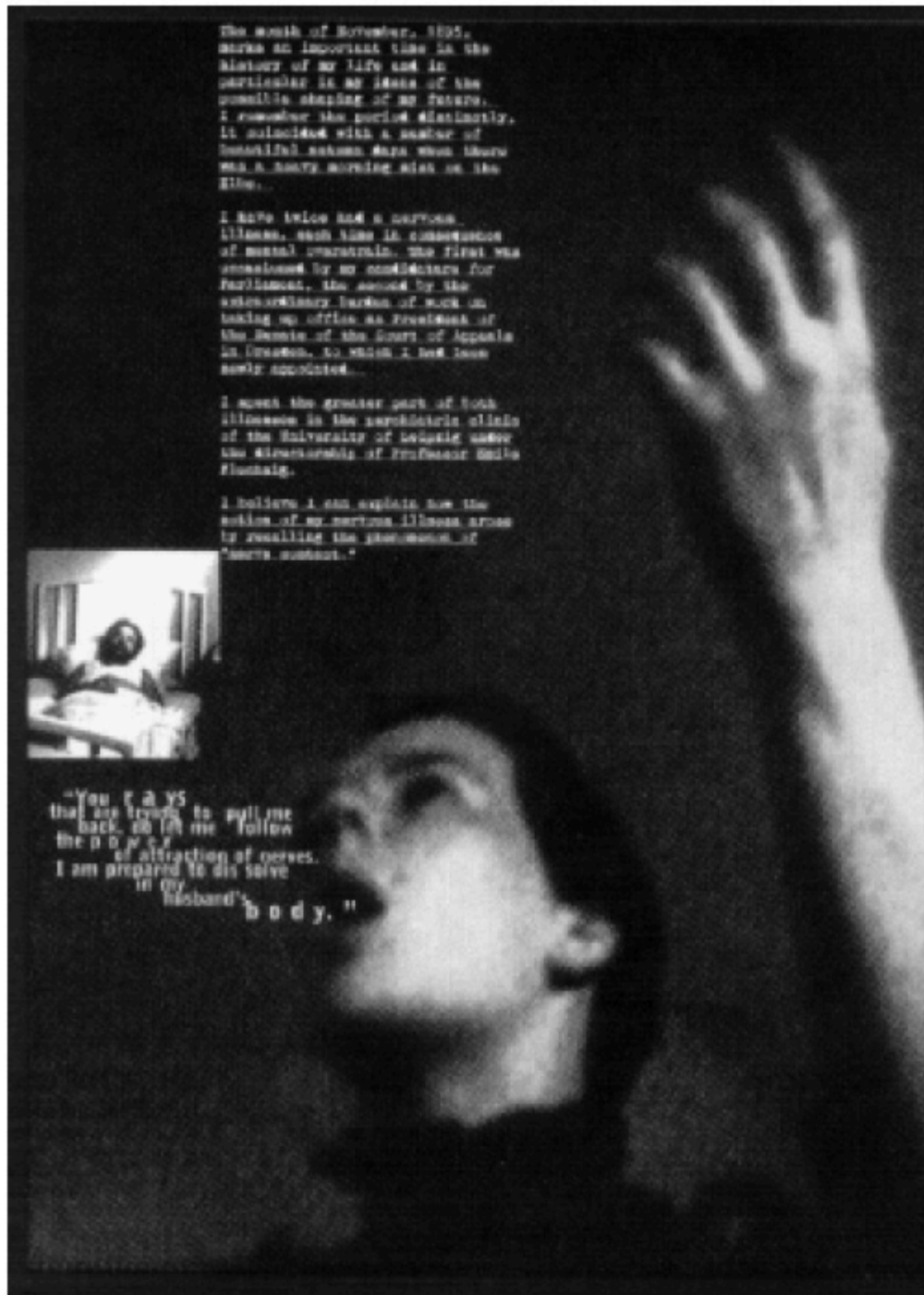


A linguagem gráfica opera, sempre, através da reconstrução de linguagens que são transportadas para a página impressa, por meio do processo de reticulação. O grafismo reconstrói, portanto, as linguagens passíveis de representação gráfica, no momento da impressão.

Embora o *degradeé* abaixo pareça um tom contínuo, ele é desenhado por pontos pretos compactos (marcas da retícula gráfica) que se aproximam e se afastam conforme a densidade da imagem aumenta ou diminui



Um exemplo dessa capacidade que o grafismo tem de colocar linguagens diferentes em relação está nas páginas, reproduzidas abaixo, da revista Now Time. Ao compor um texto que sai da boca aberta de uma pessoa com a mão levantada, o designer sugere uma relação evidente entre palavra e imagem, na interação das letras com a foto que cobre a página por completo. Mas, fora a sobreposição de palavra e imagem, há, implícito, um diálogo mais sutil: é como se a fronteira entre fala e escrita se rompesse diante da sugestão de que o indivíduo em questão também pudesse falar através de palavras impressas e dos gestos visíveis na fotografia.



The month of November, 1925, marks an important time in the history of my life and in particular in my ideas of the possible shaping of my future. I remember the period distinctly. It coincided with a season of beautiful autumn days when there was a heavy morning mist on the hills.

I have twice had a nervous illness, each time in consequence of mental overstrain. The first was occasioned by my nomination for Parliament, the second by the extraordinary burden of work in taking up office as President of the Senate of the Court of Appeals in London, to which I had been newly appointed.

I spent the greater part of both illnesses in the psychiatric clinic of the University of Leipzig under the direction of Professor Otto Fliess.

I believe I can explain now the origin of my nervous illness arose by recalling the phenomenon of "nervous contact."



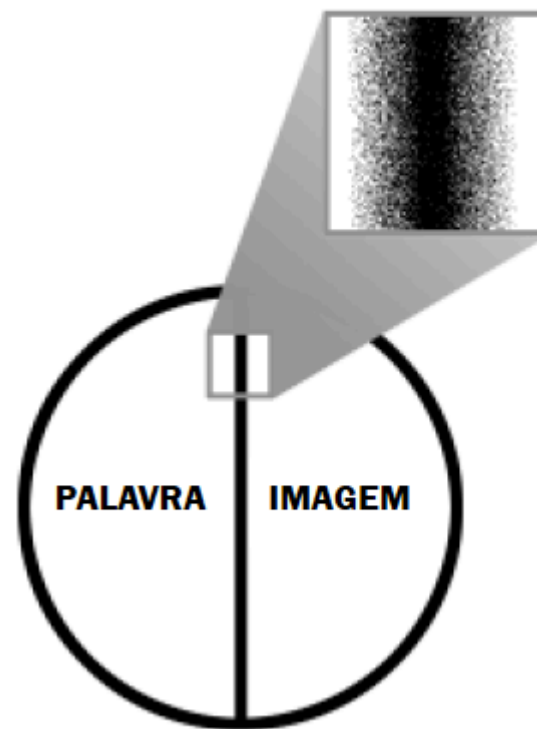
"You try to pull me back, do you? I am prepared to dissolve in my husband's body."

O uso expressivo grafismo ameniza as fronteiras que o pensamento moderno estabeleceu entre as linguagens. Essa é uma possibilidade de construção de sentido que foi se tornando cada vez mais comum durante o percurso das linguagens técnicas (sejam elas gráficas, audiovisuais ou sintéticas). Por isso, pode-se pensar nessa trajetória como uma espiral crescente de soluções semióticas que se movem em direção à modelos não-logocêntricos de pensamento.

Mas a questão da significação gráfica é complexa. Tudo que é transportado para o suporte impresso torna-se elemento da distinção invisível entre grafismo e contra-grafismo ou, deixando de lado o vocabulário técnico, entre tinta e papel . Na página finalizada, porém, nada é claramente tinta ou papel. Como na fronteira entre exterior e interior — descrita por Floyd Merrel, em seu ensaio sobre a ordem e o caos na literatura de Borges e Calvino —, na página impressa “a linha de separação não está mais no campo das coisas Brancas quanto o está no das coisas Negras”(MERREL, 1996: 10-48). Ela se expande em direções opostas, do branco ao negro, vice-versa e assim sucessivamente — o que torna um pouco mais complexo o problema da aproximação entre palavra e imagem na página impressa: já não se pode afirmar com exatidão onde termina o universo do verbal e onde começa o universo do visual; a fronteira entre texto e escrita (que em princípio seria a porção visível desse texto) torna-se, assim, difusa, indefinida.

---

A FRONTEIRA DIFUSA ENTRE PALAVRA E IMAGEM



É essa área de indefinição que permite ao grafismo construir ambigüidades de sentido, como no pôster da Ketchum Advertising, em que as letras imitam as cinzas de um cigarro queimando. As palavras caem à medida em que o cigarro encurta, construindo um arranjo que sugere possíveis conseqüências do fumo exagerado — “perder os amigos”, “poluir o ar”, “ter problemas pulmonares”. O texto final (“...e talvez ainda pior”) imita, através do arranjo tipográfico, o desenho de um caixão — como se a disposição visual dos elementos impressos radicalizasse a idéia, expressa verbalmente, de que o cigarro é prejudicial à saúde. No momento, entretanto, o mais importante desse exemplo é a semelhança possível, entre o desenho das letras e as cinzas do cigarro. Essa analogia, resultado da sobreposição funcional entre o verbal e o visual, exemplifica a fluidez da linha que separa palavras e imagens, quando reconstruídos pela retícula gráfica. Essa semelhança sugere um abandono da escrita linear do mundo da imprensa.



LOSE YOUR  
FRIENDS



POLLUTES  
THE AIR



BRONCHIAL  
PROBLEMS



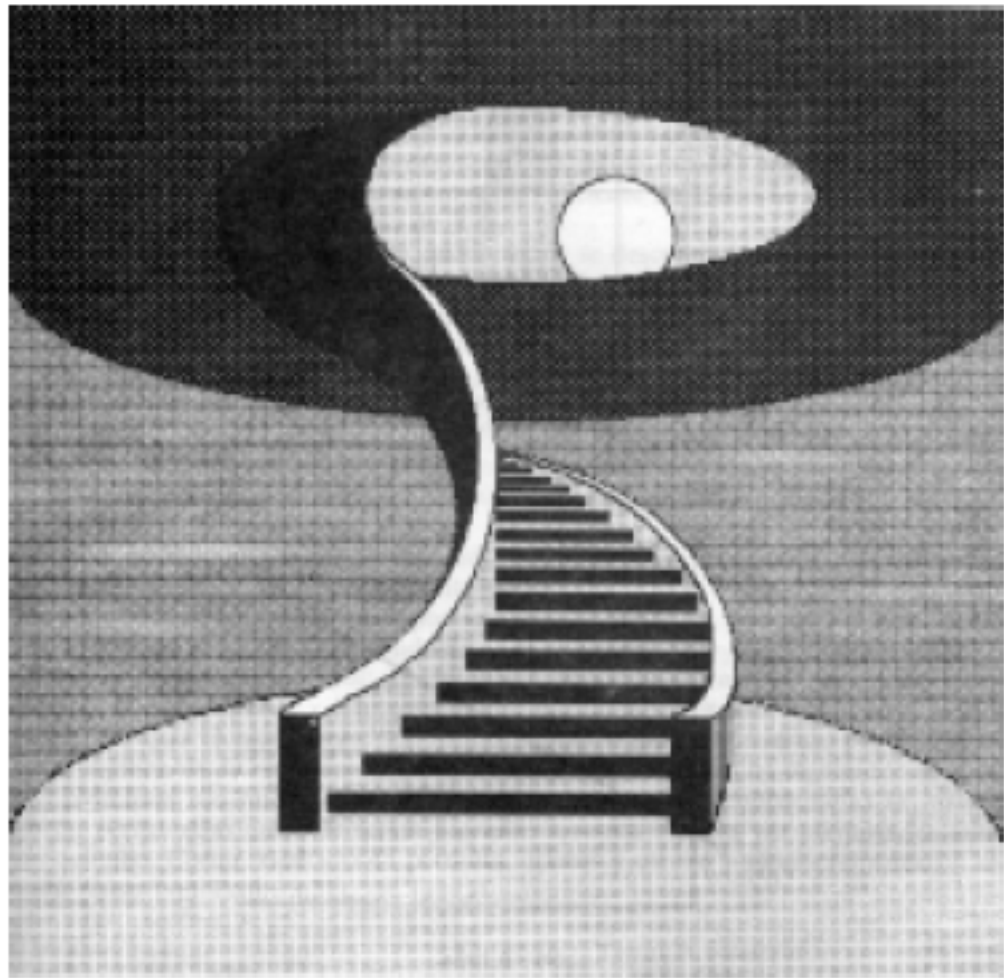
A  
/

MAYBE EVEN  
WORSE

No universo digital, há um processo semelhante ao descrito no capítulo anterior. Texto, imagem e som transformam-se em código binário, a partir do qual se pode sintetizar simulações em pixel de... texto, imagem e som. Mas, apesar da verosimilhança cada vez mais acentuada que as tecnologias modernas permitem, há uma diferença: ao passar pelo processo de digitalização essas linguagens se tornam totalmente manipuláveis. O texto digitado num computador, por exemplo, pode ser alterado com muito mais rapidez, através dos comandos de colar/cortar e das configurações de tamanho e tipo de letra oferecidas pelos programas de edição de texto (o mais popular sendo o Microsoft Word) — o mesmo acontece com imagens e sons, em programas como o Adobe Photoshop e o Sound Forge.

Assim como na página impressa, na tela do computador a imagem é formada por um mosaico de pontos. Na imagem digital, porém, o pixel acende ou apaga para representar a informação; é a combinação desses pixels que cria a ilusão referencial para o usuário de computador: como os mapas de pixel, nos monitores mais recentes, são suficientemente densos, o usuário percebe a imagem como um padrão de linhas, curvas, planos e figuras geométricas e não como uma seqüência de pontos acesos e apagados.

Segundo Plastock (PLASTOCK, 1991: 66-7) o monitor converte “valores binários, armazenados na memória de écran, em informação de pixels iluminados e não iluminados, o qual pode ser usado por um dispositivo raster de visualização”. Como “quase todos os modelos podem ser reproduzidos com uma matriz de pontos suficientemente densa, a maioria dos utilizadores pensa em termos de objectos gráficos mais complexos, tais como pontos, linhas, circunferências e elipses. /.../ Todavia, independentemente das rotinas desenvolvidas, o computador pode produzir imagens em dispositivos raster apenas pela iluminação ou apagamento de pixels. Dá-se o nome de conversão por varrimento ao processo da representação de objectos gráficos contínuos por um conjunto discreto de pontos”. Como na página impressa, em que a trama reticulada dos pontos impressos constrói as imagens criando uma impressão de continuidade, na tela de computador, os elementos se constróem pelo acendimento/apagamento dos pixels.



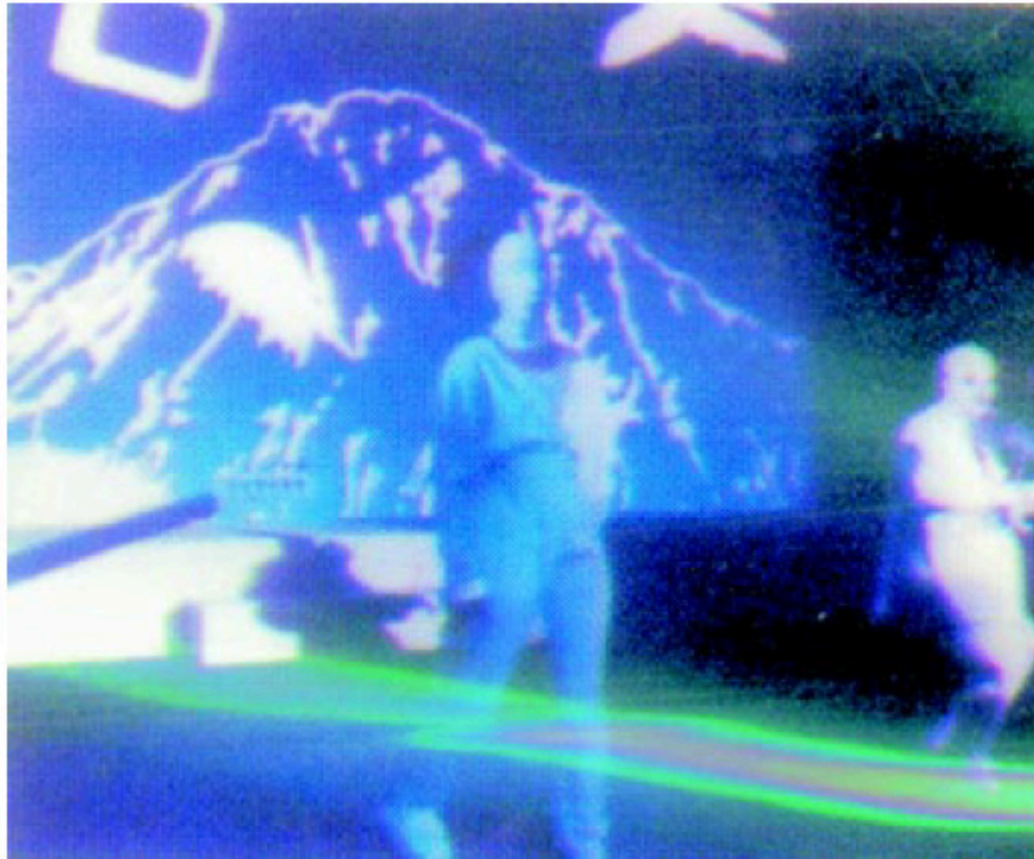
Comparada à página impressa, porém, a gama de linguagens que podem ser reconstruídas através da síntese digital aumenta consideravelmente. O computador, com o surgimento das tecnologias de multi e hipermídia, absorve, num único espaço de produção de sentido, todo o espectro semiótico produzido na história das artes e técnicas — e ainda cria mais uma série de possibilidades de construção de sentido, com a modelagem em 3D e a realidade virtual. Mas todo salto de complexidade no universo dos signos traz de volta à tona uma pergunta que talvez não tenha resposta: a nova linguagem é realmente resultado da articulação conjunta das linguagens por ela incorporadas? Até que ponto ela é realmente nova?



*Luz I*, do coreano Won Bock Park, é um bom exemplo de manipulação de texto e imagem que só é possível no suporte digital: as deformações e fraturas, o *flare* artificial (o ponto luminoso de superexposição no meio de uma área completamente negra) e a sobreposição de linguagens não seriam possíveis por meio de processos analógicos.

Não há diferença, à primeira vista, entre um livro que foi escrito à máquina e impresso via Lynotype e outro exemplar composto em DTP. O que muda, são as possibilidades de manipulação, a flexibilidade sintática que o suporte oferece. Por isso, pode-se dizer que no ambiente digital ainda convivem lógicas típicas dos processos analógicos e lógicas típicas dos processos digitais. Ou, de outra maneira: talvez o problema não se restrinja apenas aos aspectos técnicos da síntese digital de linguagens; é possível que a técnica estimule novos modos de organização semiótica, mas não há como separar as duas coisas ou tomá-las isoladamente. Daí a importância de um olhar mais cuidadoso para as formas de organização do pensamento que a multimídia e a hipermídia estimulam — e essas (conexões entre texto, imagem e som, das mais diversas maneiras) já existiam, mesmo que de maneira embrionária, muito antes do computador pessoal se tornar um eletrodoméstico.





O videoclipe de *Language is a virus*, da artista nova iorquina Laurie Anderson, é um exemplo de como a mistura de linguagens não depende necessariamente do suporte informático; ainda que Anderson tenha migrado para o CD-ROM, para realizar um de seus trabalhos recentes, seus espetáculos multimídia sempre foram apresentados com aparelhos eletro-eletrônicos.

Até o momento o termo hipermídia foi utilizado de maneira genérica, seu sentido nunca explícito; ele foi empregado, também, para indicar o modelo de pensamento de uma cultura moldada pelas tecnologias digitais. Mas não houve um cuidado maior com o conceito propriamente dito. Chega, portanto, o momento de definir o que se tem entendido por hipermídia, de explicar as principais características do que está sendo tratado como paradigma da hipermídia. Essa possibilidade é apontada por Hermann Maurer, ao diferenciar os sistemas de hiper e multimídia. Segundo Maurer (1993: 2), é útil distinguir multimídia de hipermídia, com base não apenas no fato de que os sistemas de hipermídia são sistemas de multimídia com navegação vinculada, mas também porque os sistemas de hipermídia são maiores e funcionam em rede. Ele desenvolve essa definição inicial ao afirmar que os sistemas de multimídia baseados em computador permitem a integração de vários tipos de informações — muitas vezes erroneamente chamados mídia (MAURER, 1993: 2). Para o professor da Graz University of Technology, um sistema de multimídia com alguns vínculos não o qualifica ainda como um sistema de hipermídia: o sistema de hipermídia deve ser um sistema em rede, capaz de suportar quantidades de informação muito grandes e ter mais do que uma funcionalidade só para leituras (MAURER, 1993: 4). Resumindo, um sistema de hipermídia seria um conjunto de documentos ligados em rede, com características multimídia, de grandes dimensões, que permita a anotação e a personalização das informações disponíveis e a cooperação entre os usuários.

A partir dessas características, Maurer define quatro argumentos que justificam a necessidade do termo hipermídia: (1) o argumento da rede, que define os sistemas de hipermídia como bancos de dados distribuídos de muitas informações, (2) o argumento universal, que define os sistemas de hipermídia como dispositivos que vinculam sistemas de informação dispersos geograficamente, (3) o argumento do assistente pessoal, que detecta nos sistemas de hipermídia um potencial para se tornarem poderosos assistentes das atividades humanas e (4) o argumento do órgão ausente, que define os sistemas hipermídia como mecanismos capazes de suprir a falta de uma construção fisiológica geradora de imagens, já que o corpo humano só possibilita o trânsito orgânico entre os sons, produzidos pela boca e captados pelo ouvido. Diante dessa definição, alerta Maurer, é impossível entender a hipermídia como um conceito monolítico. Por isso, é um erro falar apenas sobre os sistemas A definição clássica de paradigma foi proposta por Thomas Kuhn, em *A estrutura das revoluções científicas*. Para ele, paradigma se refere às realizações

A definição clássica de paradigma foi proposta por Thomas Kuhn, em *A estrutura das revoluções científicas*. Para ele, paradigma se refere às realizações da ciência que “foram suficientemente sem precedentes para atrair um grupo duradouro de partidários, afastando-se de outras formas de atividade científica” e “suficientemente abertas para deixar toda a espécie de problemas para serem resolvidos pelo grupo redefinido de praticantes da ciência (KHUN, 1998: 30).

A partir da sugestão de Maurer, torna-se possível entender a hipermídia com modelo de pensamento. Daí o paralelo com as três matrizes da linguagem que, segundo Lúcia Santaella, dão origem a todos os sistemas e processos sógnicos que os seres humanos foram capazes de criar e gerar através da história (SANTAELLA, 1989: 43). Ainda que essa aproximação desloque o conceito para além de seu campo semântico original, ela permite uma compreensão semiótica dos processos de multi e hipermídia. Diante dessa perspectiva, é importante lembrar que a semióse, movimento que relaciona as três matrizes lógicas da linguagem, funciona como motor de um possível pensamento hipermidiático, entendido como organização simbólica em palavra, imagem e som. Santaella explica que cada um desses tipos de signo ou linguagem tem seu eixo lógico de dominância em uma das categorias fenomenológicas da semiótica peirceana, o que significa que todas essas linguagens operam a partir da redistribuição ou recursividade dessas mesmas categorias (SANTAELLA, 1989: 43). A partir dessa lógica de funcionamento, pode-se propor duas formas de articulação entre as matrizes semióticas: (1) por meio de ligações referenciais, em que uma matriz da linguagem remete a outra e (2) por meio de ligações de sobreposição, em que os mecanismos de funcionamento de uma das matrizes são incorporados por outra.

O termo hipermídia está associado a uma dessas idéias pioneiras, que só se realizam por completo quando seus inventores já estão mortos — como algumas das invenções de Leonardo Da Vinci, concebidas quando as condições mínimas para produzi-las sequer existiam. Mas, apesar do conjunto ser novo, muitos dos conceitos que sustentam a noção de hipermídia vêm se desenvolvendo ao longo dos séculos, com o surgimento da imprensa, da fotografia, do rádio, do cinema, da televisão, do fonógrafo, do vídeo e do telefone, entre outros. O aparato tecnológico capaz de materializar todos os aspectos da linguagem hipermidiática, no entanto, só aparece no final dos anos 80, como resultado de avanços combinados em tecnologias da informática e das telecomunicações.

Levando em conta a sugestão do teórico canadense Marshall McLuhan de que o conteúdo de um meio é sempre outro meio, pode-se considerar a hipermídia como o ápice de um processo de saturação das mídias. A hipermídia seria, então, resultado de um processo em que, a cada nova tecnologia de comunicação, o corpo humano teria duplicada uma de suas habilidades sensoriais.

Como o título sugere, em *Os meios de comunicação como extensões do homem*, McLuhan afirma que cada mídia é prolongamento de parte do corpo humano: o livro seria um prolongamento do olho, o microfone, um prolongamento da voz, e assim por diante. Ele afirma, ainda, que o “efeito de um meio se torna mais forte e intenso justamente porque o seu conteúdo é outro meio” (McLUHAN, 1964: 33).

Mas, essa dimensão sinestésica responde por uma porção apenas dos processos hipermidiáticos. A característica distintiva da hipermídia, ao contrário, relaciona-se com sua conectividade: o documento de hipermídia ultrapassa os limites físicos de seu suporte, ligando-se indefinidamente a outros documentos que, no entanto, estão todos recodificados segundo parâmetros de um único e gigantesco espaço de interatividade — atualmente representado pela WWW.



Os mecanismos de estabelecer vínculos associativos, por sua vez, também tem uma história considerável, que inicia quase simultaneamente em manifestações da arte e da tecnologia, no início do século 20. Entre 1910 e 1945, uma profusão de experiências das vanguardas históricas apontam a possibilidade de uma ruptura com os modelos de linearidade vigentes — vale destacar as experiências tipográficas futuristas, com a associação entre as dimensões intrínsecas e extrínsecas da escrita a serviço de uma leitura não-hierárquica; as colagens dadaístas, com a associação física e a reutilização de materiais impressos; e o uso das palavras nos quadros de Magritte, com a associação lógica entre imagem e texto. Pouco depois, em 1945, Vannevar Bush publica seu artigo pioneiro sobre o Memex. Com o tempo, as duas áreas vão se aproximando com intensidade cada vez maior, caminhando para uma situação em que impera “a suspeita de que as fronteiras, tão categoricamente traçadas no século anterior, entre arte, ciência e tecnologia já não se sustentam com o mesmo vigor” (MACHADO, 1996: 12). Essa aproximação entre arte, ciência e tecnologia começa a criar um espaço de interação que vai evoluir para uma teia midiática cada vez mais ampla, em que “as mídias tendem a se engendrar como redes que se interligam. Nela, cada mídia particular tem uma função que lhe é específica /.../ Quando uma nova mídia surge, geralmente provoca atritos, fricções, até que gradativamente as mídias anteriores vão, com o passar do tempo, redefinindo as prioridades de suas funções” (SANTAELLA, 1996: 39-40).

Santaella identifica um último estágio da rede intermédias que “parece estar caminhando ultimamente para a geração de mídias que são elas próprias formadas e resultantes da interação de diferentes mídias”. É necessário, portanto, distinguir dois aspectos dessa rede intermídia: (a) a transmissão de documentos entre um terminal a outro; e (b) a associação de linguagens distintas para construir enunciados semióticos híbridos.

A hipermídia seria, portanto, a linguagem que resulta da combinação não hierárquica e interativa de texto, imagem, som, animação, possível com os novos meios digitais de produção simbólica. O que diferencia a hipermídia do cinema e do vídeo (que, através dos sistemas de edição não-linear, também podem combinar os mesmos elementos ) ou da arte multimídia (que experimenta há pelo menos trinta anos com a combinação de diversos suportes em um mesmo espaço) é a possibilidade de acesso randômico e a ausência de um suporte físico centralizado.

A inexistência de ordem pré-estabelecida permite, então, que a informação disposta em hipermídia seja distribuída por documentos sem início, meio ou fim, resultando em uma teia de ligações que pode ser explorada de infinitas maneiras, como em um labirinto (LEÃO, 1999) .



Essa idéia de um labirinto hipermidiático ultrapassa as definições mais constantes de hipermídia, o que autoriza uma investigação mais profunda do termo. Um bom ponto de partida é a definição de Roger Laufer e Domenico Scavetta. Para eles, a hipermídia é um hipertexto multimídia (LAUFER & SCAVETTA, 1992: 3-4). Ou seja, a hipermídia resulta da mistura de registros sígnicos presentes na multimídia e da junção não-linear de espaços textuais conectados por nós de informação que compõem o hipertexto. Contrapondo essa idéia à definição de Maurer, utilizada no capítulo anterior, é preciso lembrar que, apesar de ser prática comum usar hipermídia e hipertexto como sinônimos, é útil distinguir entre multimídia e hipermídia. Como já foi dito, essa distinção tem por base o fato de que os sistemas de Mas, ao contrário do que pode parecer, a tensão entre os dois argumentos é importante: ela exemplifica as duas principais abordagens da hipermídia. O argumento de Maurer se apóia em uma distinção técnica, física (“funcionam em rede”, “são maiores”); as colocações de Cotton e de Laufer/Scavetta

Mas, ao contrário do que pode parecer, a tensão entre os dois argumentos é importante: ela exemplifica as duas principais abordagens da hipermídia. O argumento de Maurer se apóia em uma distinção técnica, física (“funcionam em rede”, “são maiores”); as colocações de Cotton e de Laufer/Scavetta buscam uma diferença operacional (“acesso randômico”, “ausência de suporte físico”, “não-linearidade”) entre os processos em questão.

Do ponto de vista do presente trabalho, a segunda forma de entender a hipermídia é mais produtiva, já que ela se coloca no meio de uma contradição de formas de pensar e, como decorrência dessa contraposição, é possível detectar dois modelos de pensamento: um pensamento em seqüência, que se restringe às lógicas de causa e efeito, e um pensar em simultaneidade, de associações não-lineares, aberto à outras formas de articulação do raciocínio. Floyd Merrel (1996: 11-41) insere esses dois modelos lógicos nos interstícios da oposição entre caos e ordem, mas há outras formas de explicar a distinção.

Segundo Korzybski (HAKAYAMA, 1986: 232-3) existe, na linguagem, um postulado não reconhecido de identidade (isto é um cachimbo, aquilo é uma flor), assim como a concepção explícita do postulado de não-identidade, como base para a reeducação. Os dois postulados, correspondentes às duas formas de articulação do raciocínio, constituem hábitos de linguagem que ele denomina de reações semânticas aristotélicas e reações semânticas não-aristotélicas. A passagem de hábitos de linguagem e reações semânticas aristotélicas para os não-aristotélicos corresponde, segundo Korzybski, à grande transformação moderna dos modelos tradicionais de pensamento, representada na Matemática pela transição do euclidiano para o não-euclidiano e na Física pela transição do newtoniano para o não-newtoniano. Nessa passagem, a episteme renascentista vai sendo questionada de maneira cada vez mais profunda, com o surgimento de propostas artísticas (as vanguardas históricas), de teorias científicas (física quântica, complexidade) e de dispositivos técnicos (telemática, multimídia) que rompem a fixidez do pensamento logocêntrico.



Pode-se dizer que a multimídia é o suporte possível de um modelo não-aristotélico de pensamento, na medida em que ela procura romper com as formas tradicionais de organização do saber. Como consequência dessa definição, surge a necessidade de desvincular a idéia de multimídia do suporte digital: tomando como exemplo livros como *Glas*, de Derrida e *Finnegan's Wake*, de James Joyce, conclui-se que a diferença entre Multimídia e não-Multimídia passa longe da distinção entre impresso e digital. Todo processo que permite o estabelecimento de articulações funcionais entre as linguagens é multimídia — assim como toda escrita não-linear é hipertextual.

enormous formlessness, pillars, towers, larger at the base than at the top. Now at the outset—but as in setting out that already departed from itself—these columns were intact, unbreached (*unverletzt*), smooth. And only later (*erst später*) are notches, excavations, openings (*Öffnungen und Ausbildungen*) made in the column, in the flank, if such can be said. These hollowings, holes, these lateral marks in depth would be like accidents coming over the phallic column as if superimposed or apparently inseparable. Images of gods (*Götterbilder*) were set, niched, inserted, embedded, driven in, caressed on the column. Just as these small caverns or lateral pockets on the flank of the phallus announced the small portable and hermetic Greek temples, so they breached/ breached the model of the pagoda, not yet altogether a habitation and still distinguished by the separation between shell and kernel (*Schale und Kern*). A middle ground hard to determine between the

Hauptsächlich in Indien nun gingen von dieser Art der Verhüllung der Zeugnispfahl in der Form des Zeugnispfahls auch Bauwerke in dieser Gestalt und Bedeutung aus, ungeheure silberne Gebilde, aus Stein, wie Türme immer aufgerichtet, wenn wieder ein Stein. Sie waren ursprünglich für sich selber Zweck, Gegenstände der Verehrung, und erst später lag man an Öffnungen und Ausbildungen daran zu machen und Götterbilder hineinzusetzen, wie sich auch in den griechischen Heiligtümern in Tempelhäusern, erhalten hat. Der Ausgangspunkt aber bilden in Indien die ungeschriebenen Phalluskolben, die sich später erst in Schale und Kern haben und so Pagoden wurden.

Correspondence: the moment immediately following both the flower religion and the phallic column, a moment that receives them forthwith as it were, in Phönix, the resonating colossal statue (*kolossalste Skulptur*) that produces a Klang under the incisions of the sun's rays. The Klang announces the end of the flower religion and the phallic column, but is not yet voice or language. This ringing, anatomic light reverberating in an stone bell ( *Glocke*) is already no longer mute, but not yet speaking ( *nur Klang und nicht Sprache*). These structural correspondences can be verified among all the descriptions of Klang in the *Aesthetics*, the *Phenomenology of Spirit*, the *Philosophy of Nature*, etc.

column and the house, sculpture and architecture.

So no one can live there. Whether dead or alive. It is neither a house nor a burial place. Who contemplates such a structure, who can do so, one wonders. And how can an altar, a habitus, or a burial monument, even planting (*arboribus*) or a mausoleum, the family and the State, find their origins there.

Let me admit—a throw of the dice (*Wurf der Würf*)—that I have already chosen these two very compressed passages, this angle or odd channel in order to introduce, strictly, in/to Hegel's name.

Between the words, between the word itself as it divides itself in two (noun and verb, cadence or erection, hole and stone), (to) insinuate the delicate, barely visible stem, an almost imperceptible cold lever, scalpel, or *aydn*, so as to enervate, then dilapidate, enormous discourses that always end, though more or less denying it, in attributing an author's rights: "that (*es*) comes (back) to me," the *sing* belongs to me.

The stake of the signature—does the signature take place? where? how? why? for whom?—that will be treated practically, in passing: an indispensable preliminary to the explanation of (for example "literary") formality with all the masked judges who interrogate it from apparently extrinsic instances (question about the classified—biographical, historical, economic, political, and so on—sub-

column, column in the folded flesh of a phallic body that is never legible except in landing erect, legends as well for the master of the factory or the socialist lens indicates to the chief of police that he "image does not yet conform to the language of the branch." He protests: "My image is growing bigger and bigger, I assure you, it's becoming colossal. [Like the "gigantic phallos," the "perk of great stature" whose form the chief cap is later urged to adopt.] . . . You've got secret police holes in every partition [closet]. Every wall, every mirror, is rigged. . . . You don't need me to tell you that brothal tricks are mainly mirror [de places] tricks. . . ." If you could tour around the column, you will head back to The Betsey, to read there ("the search it's reading or the image that counts. History was lived so that a glorious page might be written, and then read." Further on, Roger repeats the sentence and adds: "It's reading that counts. . . . GARDEN The truth that you're dead, or rather that you don't stop dying and that your image, like your name, responds to infinity"), in the "crosses" the "my," "auxiliary," death upright, the bordel [*le clique*], the sound of bells [*cloches*], the apothecosis, the tomb as pedestal [*niche*], the musician, the prelate's neck [*cou*], the collapse [*dérapante*] of the immaculate Conception, and so on, the letters and maps [*marches*] of "glory." For the first and last time, and as an example, here you are as if forewarned by this text of what clicks here—and decompose the cadaver of the word (*laik, calc, alpa, dattar [éclat], glass, etc.*) in every sense. You will have to do the work that remains on your own, and accuse yourself, as does he, as the one who writes, in your own tongue. At least, "Perhaps I wanted to accuse myself in my own tongue." You will also have to work the word *clang*: like an organist.

Em *Glas*, de Jacques Derrida, a construção do *layout* indica a ausência de hierarquia entre os diversos trechos do texto. A desconstrução do logocentrismo discutida pelo filósofo francês aparece, neste livro, como elemento visível, servindo como exemplo de uma exploração não-linear do suporte impresso. É mais um exemplo que confirma a suspeita de que o uso de lógicas multimídia não depende apenas da disponibilidade técnica que o suporte digital oferece.

A partir dessa discordância em relação à nomenclatura das tecnologias de escrita informatizada, é possível propor a seguinte questão: o que é mais importante nessas tecnologias, a solução técnica ou sua consequência semiótica? Seria mais correto fazer referência ao suporte hipermídia ou à linguagem hipermídia? Obviamente as duas coisas estão emaranhadas, envolvendo-se mutuamente. Mas é necessário estabelecer alguns limites, que servirão de parâmetro para a análise da hipermídia desenvolvida nos capítulos posteriores deste trabalho. Do ponto de vista da compreensão crítica dos fenômenos de linguagem, o mais importante não é o aparato tecnológico mas a organização semiótica. A tecnologia se esvazia quando ignora o potencial intersigno que suas conexões e interfaces permite. Não há, portanto, hipermídia sem um conceito interativo sustentando a ligação de linguagens que o suporte digital permite. Independente do nome escolhido para definir cada um deles, são quatro os fenômenos que foram discutidos nessa apresentação inicial

da hipermídia: (a) a semiose híbrida da hipermídia, resultante do conjunto de recursos de computador capazes de combinar texto, imagem, som e animação por meio da síntese digital; (b) a não-sequencialidade da hipermídia, que corresponde à possibilidade de acesso aleatório decorrente da ausência de um suporte fixo que determine uma seqüência única de leitura; (c) a não-linearidade da hipermídia, que corresponde ao estabelecimento de ligações semânticas apoiadas em nós de informação pré-estabelecidos, permitindo seqüências de texto diferentes a cada leitura; (d) a conectividade da hipermídia, que corresponde à possibilidade de navegação em redes que extrapolam um limite geográfico.

Tomando essas quatro características como os principais atributos das mídias digitais, resta partir para a descrição semiótica do paradigma da hipermídia.

Sendo a hipermídia um possível paradigma semiótico do século XXI, fica, no entanto, uma dúvida: como opera o pensamento hipermidiático? Eis o que se tentará explicar agora. Seguindo o modelo sugerido por Lúcia Santaella em sua classificação da linguagem visual, pode-se dizer que há três matrizes principais da linguagem-pensamento, correspondentes às três categorias fenomenológicas da semiótica peirceana: (1) linguagem virtual: questão do ícone (estruturas não-representativas, que teriam seu paradigma fundamental na linguagem musical); (2) linguagem visual: questão do índice (espaços e formas de representação) e (3) linguagem verbal: questão do símbolo (modalidades de representação).

A autora reconhece que “o todo da idéia que subjaz a esse projeto é bastante complexo, pressupondo pesquisas sobre os sentidos humanos e suas extensões em veículos e meios de produção de linguagem”. Mas um estudo de tal tipo permitiria “discutir porque os seres humanos, historicamente, criaram poderosas extensões para a visão e a audição e não para os outros sentidos” (SANTAELLA, 1989: 46).

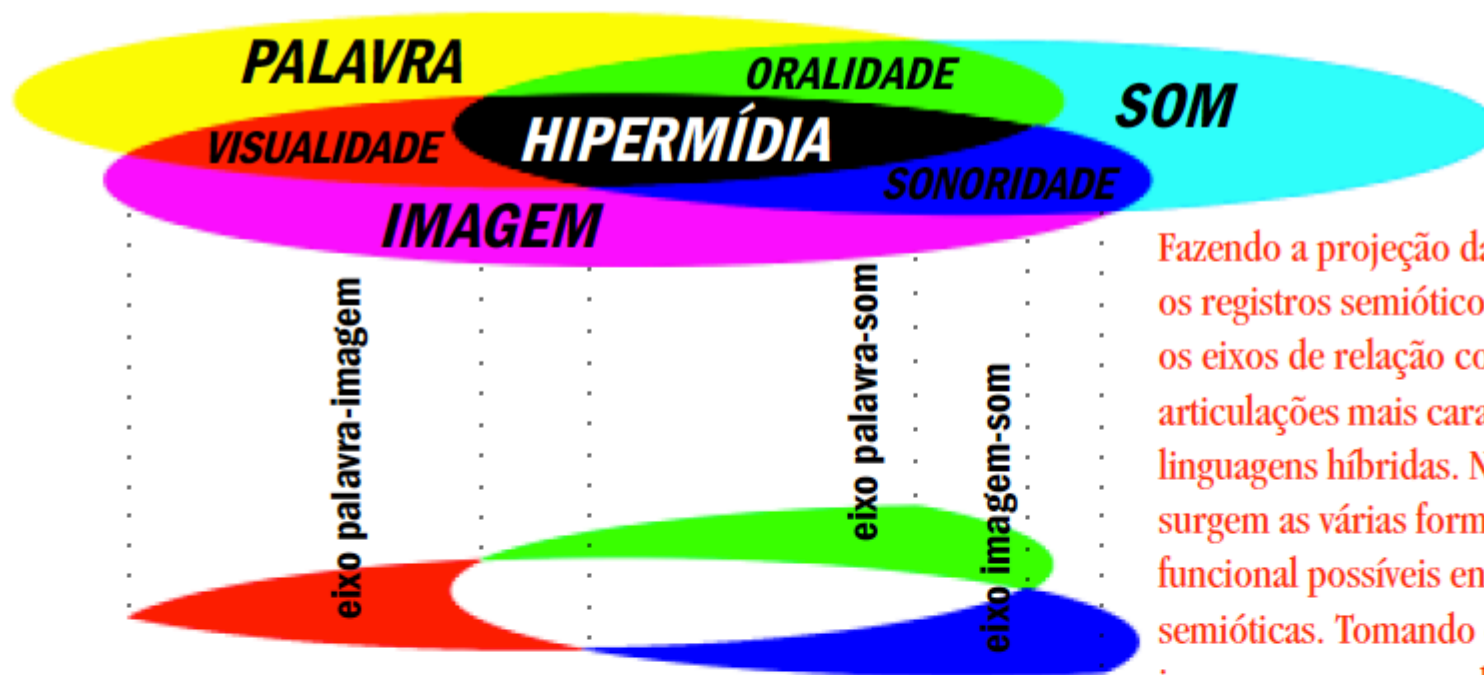
Para o presente trabalho, o que mais interessa desse projeto — pela capacidade de antecipação do potencial da hipermídia que ele contém — é a descoberta de que “a enorme variedade de linguagens, suportes, meios e canais são apenas extensões que se encontram alicerçadas em não mais do que três grandes matrizes lógicas de linguagem: verbal, visual e musical”. Essas matrizes se organizam em eixos que conectam isoladamente dois tipos de linguagem, construindo uma intersecção intermediária, a caminho da hipermídia.



Partindo da idéia de que a linguagem e o pensamento se organizam em três matrizes lógicas que se combinam para gerar todas as outras formas de articulação, pode-se entender a hipermídia como o centro da intersecção entre essas matrizes, ou seja, como o ponto de maior concentração de signos que o homem é capaz de produzir com os suportes simbólicos atuais — lembrando que a Realidade Virtual pode alterar esse pressuposto, ao incorporar tato e olfato ao cardápio de interações simbólicas disponíveis. De qualquer maneira, a definição proposta implica na seguinte observação: ao se localizar o espaço da hipermídia na intersecção das matrizes da linguagem, todas as formas de diálogo entre duas matrizes, assim como o espaço em que cada uma das matrizes operam isoladamente, também são incorporados ao repertório da linguagem hipermidiática. Não se pode esquecer, para entender esse movimento de diálogo entre as linguagens, que todo signo complexo incorpora elementos dos signos mais simples e que mesmo nas manifestações menos híbridas de uma matriz semiótica, já há contaminação: o ritmo na poesia, por exemplo, é uma invsão da matriz verbal pela sonora; nos módulos arquitetônicos, o sonoro modela o visual.

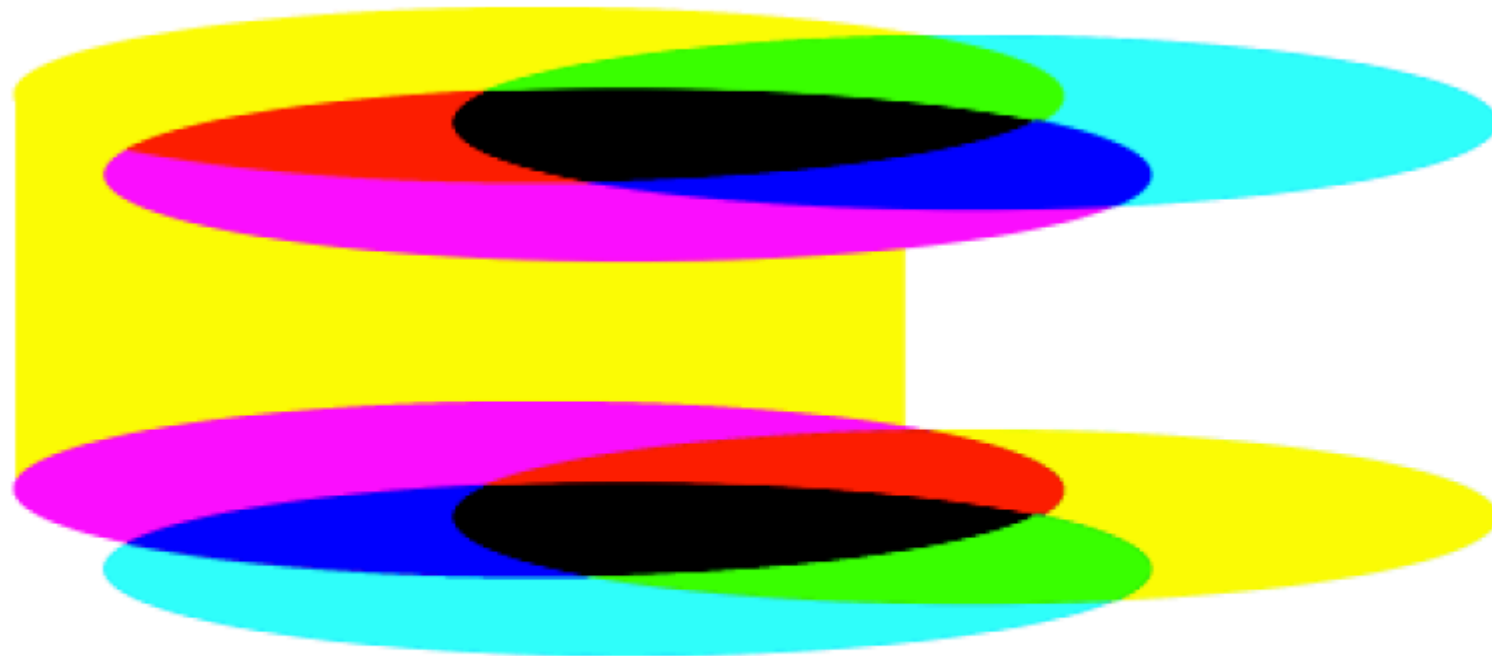
As intersecções entre as matrizes constituem eixos de sobreposição semiótica; nesses três eixos, se localizam as linguagens híbridas: a visualidade (eixo palavrainagem), a oralidade (eixo palavra-som) e a sonoridade (eixo imagem-som).



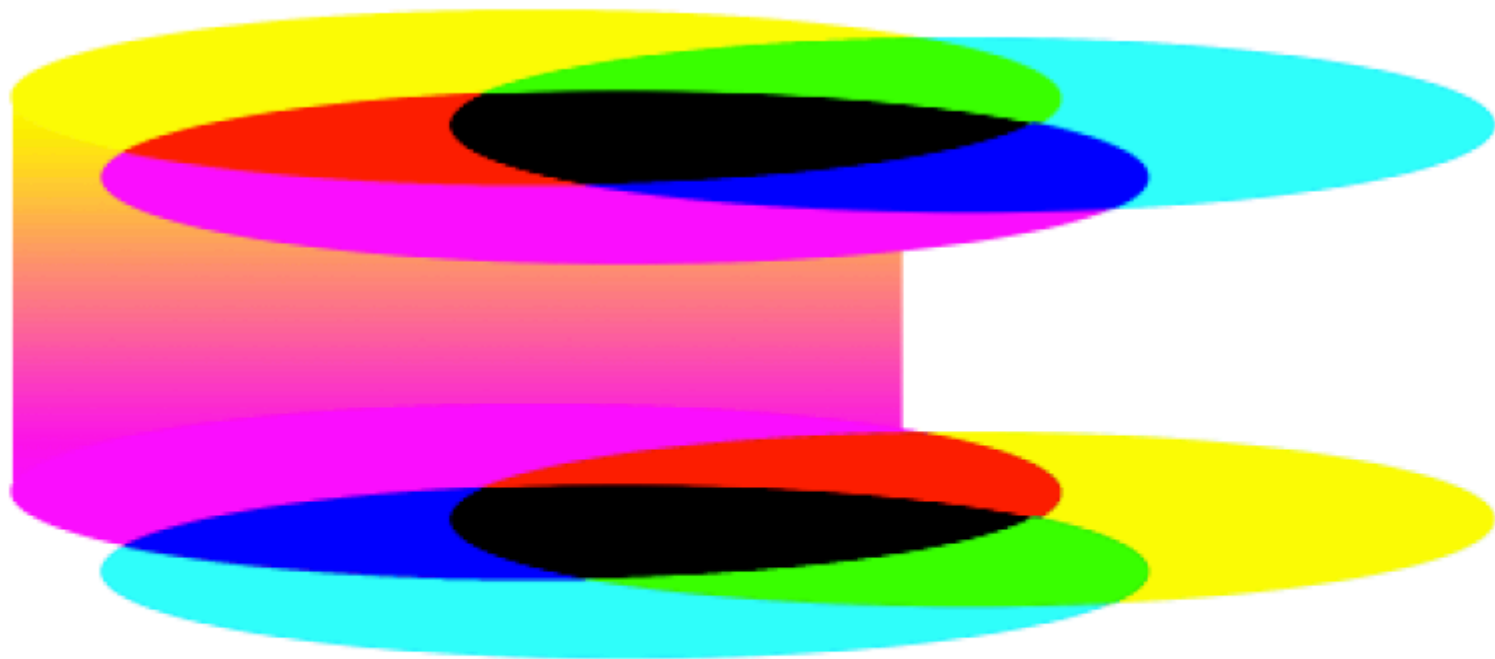


Fazendo a projeção das intersecções entre os registros semióticos, explicitam-se os eixos de relação correspondentes às articulações mais características das linguagens híbridas. Nessas intersecções, surgem as várias formas de combinação funcional possíveis entre as matrizes semióticas. Tomando o eixo palavra-imagem como exemplo, percebe-se que as ligações entre uma linguagem e outra podem se dar de maneira estritamente referencial ou pela sobreposição dos dois registros semióticos. No primeiro caso, não há intersecção entre os dois campos de significação; uma matriz apenas aponta para a outra. Como o modelo das matrizes semióticas gira em torno dos eixos, são possíveis projeções de todas as matrizes, e de suas intersecções, no espaço das matrizes e intersecções remanescentes.

Do ponto de vista da conexão entre os registros semióticos, o diálogo entre linguagens pode acontecer de duas maneiras: pela indicação referencial entre um registro semiótico e outro e pela sobreposição funcional de ambos.



A ligação referencial entre duas linguagens diferentes (no exemplo, palavra e imagem), corresponde à projeção de uma linguagem sobre outra no espaço de um eixo possível de relações: não há mistura entre os sistemas de codificação; a primeira linguagem apenas se projeta na segunda.



A ligação de sobreposição entre duas linguagens diferentes (novamente palavra e imagem), corresponde à projeção simultânea de uma linguagem sobre outra no espaço de um eixo possível de relações: há mistura entre os sistemas de codificação, já que, ao mesmo tempo em que primeira linguagem aponta para a segunda, está faz o caminho inverso.

Importante lembrar que essas ligações não acontecem de maneira mecânica. O movimento de eixos e planos que constrói esse registro semiótico a três tempos é dinâmica e se organiza segundo uma lógica recursiva que faz com que todas as linguagens contenham qualidades das demais. Por isso, não se pode esquecer que os diagramas apresentados para descrever o paradigma da hipermídia são instantâneos presentificados, imagens congeladas de um processo de significação em constante movimento. Mais que isso, não se pode esquecer que é o movimento de semiose e não os extratos estáticos de relação entre linguagens, que vai permitir a organização relacional de um pensamento em hipermídia. Por isso, apesar de o presente estudo partir agora para uma análise tipológica das conexões entre palavra imagem que ou foram legados ao hipermídia pelo suporte impresso ou se tornaram possíveis no universo da escrita em suporte digital, ele não pretende esgotar todas as formas possíveis de combinação entre palavra e imagem; o trabalho compreende, apenas, a amostragem que foi possível reunir diante da problemática apresentada e se pretende mais um parâmetro para futuras análises que uma gramática completa. Mais importante que os exemplos propriamente ditos, portanto, é o método proposto.

Serão apresentados, de agora em diante, exemplos que ilustrem a discussão teórica desenvolvida nos capítulos anteriores. Para delimitar com precisão um aspecto do vasto universo que compõem a hipermídia, sem o que qualquer tipo de análise se tornaria impossível, a discussão ficará restrita ao eixo palavra/imagem — ou seja, dentre as inúmeras relações que a articulação semiótica entre verbal, visual e sonoro possibilita, foi feita a opção pelo universo do diálogo entre o verbal e o visual. Essa escolha, como já foi dito, não é gratuita: no início da pesquisa, o uso do som nos sites de internet ainda era primário; além disso, foi constatado que o universo da experimentação gráfica e da poesia visual oferecem bons exemplos de como a interação funcional entre o verbal e o visual pode construir unidades de sentido que ultrapassem a relação referencial entre as linguagens.

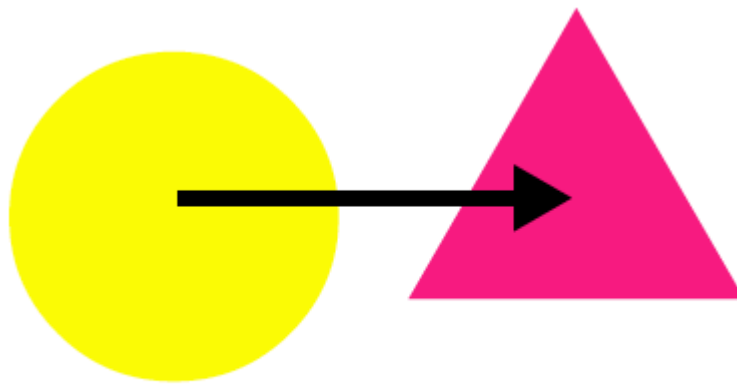
Como parâmetro para análise, será esboçada uma tipologia que parte dos tipos de link descritos por Landow em Hypertext 2.0 (LANDOW, 1997: 12-3). São os exemplos, porém, que vão decidir quais categorias de fato serão propostas, podendo a própria classificação se deixar contaminar pela riqueza dos trabalhos analisados. Assim, o objetivo dessa organização formal é apontar algumas das possibilidades de ligação entre palavra e imagem dentro da lógica relacional que constitui o paradigma da hipermídia. Não se pretende descrever por completo ou enrijecer artificialmente o objeto, em nome de uma consistência de nomenclatura que se sabe de antemão impossível. Para possibilitar essa formalização sem rigidez, se é permitido tal paradoxo, foi utilizado um método classificatório gradual, que parte do geral para o particular — e aceita, assim como a própria hipermídia, novas ramificações.

Assim, os tipos de conexão identificados foram inicialmente agrupados em duas categorias principais, que se subdividem de acordo com suas especificidades:

#### (1) CONEXÕES DE CUNHO INTERTEXTUAL

São as conexões em que as ligações entre os elementos de um documento hipermídia funcionam como ponteiros. Mesmo quando ocorre entre registros semióticos diferentes, esse tipo de ligação não ultrapassa o modelo da intertextualidade, ou seja, da referencialidade mútua entre dois elementos conectados. É o tipo mais elementar de link, do ponto de vista semântico — sendo, portanto, imprescindível para a construção do sentido em qualquer documento de hipermídia;



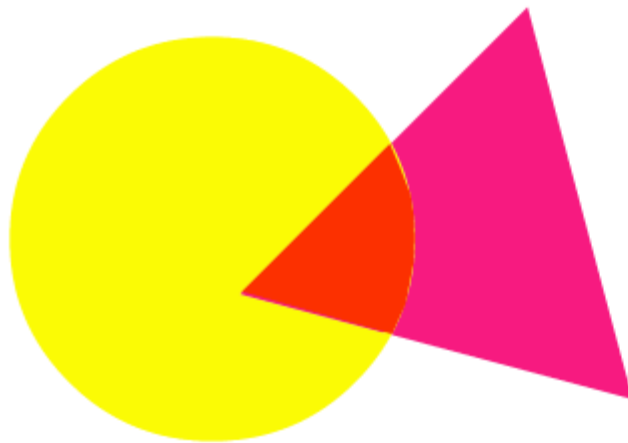


As conexões de cunho intertextual estabelecem ligações referenciais entre os elementos de um link. Nesse caso, o trânsito entre um bloco e outro do documento hipermídia transfere o sentido de uma ponta a outra da ligação, mas não transmite as características formais implícitas no diálogo entre os dois textos em relação.

## (B) CONEXÕES DE CUNHO INTERSEMIÓTICO

São as conexões em que as ligações entre os elementos de um documento hipermídia funcionam como interagentes recíprocos.

Aqui, os diferentes registros semióticos são parte de uma cadeia de relação entre linguagens; a inserção de texto modifica a função da imagem e vice-versa.



As conexões de cunho intersemiótico estabelecem relações de sobreposição entre os elementos de um *link*. Nesse caso, o trânsito entre um bloco e outro do documento hipermídia transfere, simultaneamente, o sentido e as características formais dos textos em relação.

Os tipos de conexão que serão descritos, exemplificados e analisados adiante encaixam-se sempre dentro dessas duas grandes categorias sendo que:

as **CONEXÕES INTERTEXTUAIS** podem ser:

(1) ligações referenciais; e

**SOL** →



(2) ligações contraditórias.

**MEDUSA** →



e as **CONEXÕES INTERSEMIÓTICAS** (no eixo de relações em que apenas as ligações entre palavra e imagem se localizam) podem ser:

(a) **iconicidade do texto;**

**EMAGREÇER**

(b) **espacialização do texto;**

subir  
descer

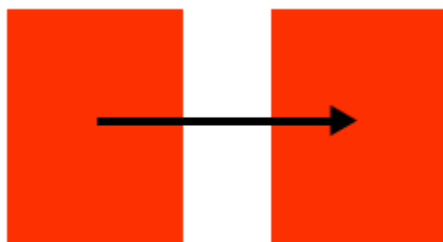
(c) **colagem;**



(d) **montagem.**

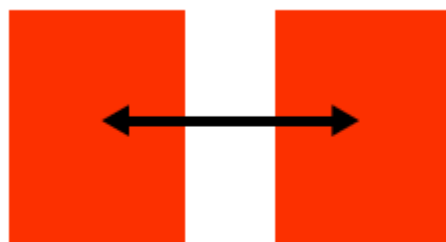


Os tipos de link apresentados por Landow em Hypertext 2.0 são o modelo que mais se aproxima de uma possível sintaxe da hipermídia. Combinadas com as regras de retórica discutidas em *Hypermedia and Literary Studies*, essa classificação constitui o melhor embrião de uma gramática da escrita em suporte digital elaborado até o momento. Em suas reflexões sobre o hipertexto, o teórico americano une com eficiência a informação técnica dos livros e manuais de referência de software, com a necessária (e inexistente até então) dose de conhecimento da linguagem. Só falta ao trabalho de Landow considerar os recursos multimídia que foram incorporados ao hipertexto, mas isso não invalida, apenas relativiza o que ele discute — já que a ligação entre texto e texto apresenta características evidentemente distintas da ligação entre texto e imagem, por exemplo. Antes de aprofundar essas questões, porém, é necessário um resumo da classificação sugerida por Landow:



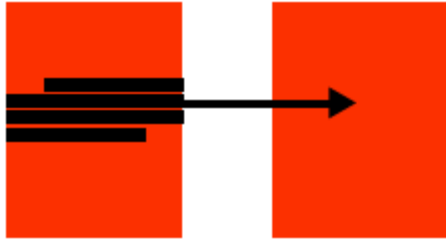
### **(1) LEXIA PARA LEXIA UNIDIRECIONAL**

É o *link* simples, de um bloco de texto para outro. Requer pouco planejamento, já que as diversas unidades do *link* são tomadas como todos isolados. Desorienta o leitor quando usado em documentos longos, pois não possibilita que se saiba para onde as ligações conduzem a leitura;



### **(2) LEXIA PARA LEXIA BIDIRECIONAL**

É o *link* simples acrescido de uma ligação que retorna ao ponto de partida. Esse recurso simples permite ao leitor reconstruir sua trajetória, amenizando o problema apontado na modalidade anterior. Mesmo quando usado em documentos mais longos, esse tipo de *link* permite uma orientação melhor que no unidirecional;

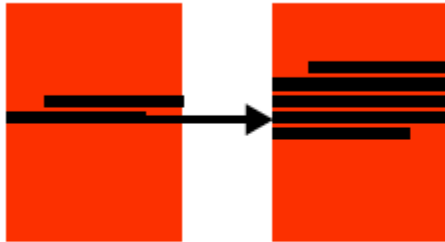


### **(3) STRING (PALAVRA OU FRASE) PARA LEXIA**

Permite que se estabeleçam relações mais exatas entre duas idéias, já que inicia a ligação a partir de um trecho ou palavra específica do bloco de texto que será conectado. Dessa forma, torna mais claro o sentido do hipertexto, permitindo, por exemplo, o uso de lexias mais longas. Além disso, encoraja vários tipos de relação entre os diversos trechos de um mesmo documento;

Landow não inclui, mas este tipo de link também pode ser feito de forma bidirecional

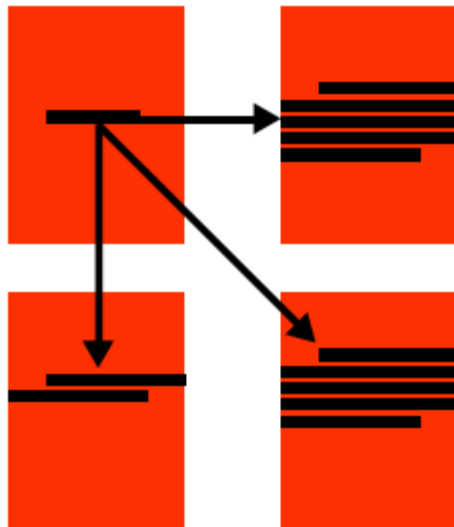




#### **(4) STRING PARA STRING**

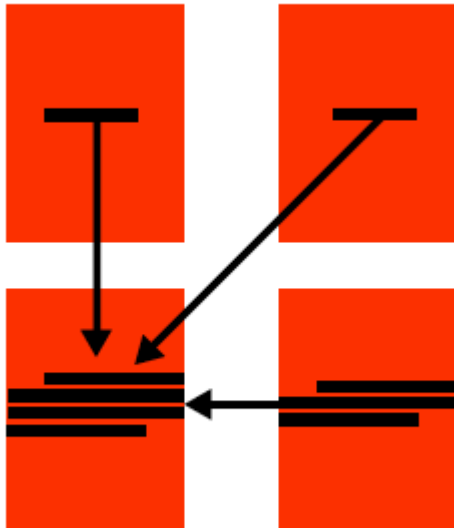
É o modo mais claro de estabelecer conexões. Liga um trecho ou palavra específica do bloco de texto de partida a um trecho ou palavra específica do bloco de texto de chegada. Dessa forma, adiciona clareza de sentido à multiplicidade de relações do hipertexto. Requer mais planejamento.

Landow não inclui, mas este tipo de link também pode ser feito de forma bidirecional



### **(5) UM PARA VÁRIOS**

Encoraja uma maior segmentação do texto, aumentando a possibilidade de escolhas por parte do leitor. Permite ao autor uma visão global mais eficiente dos diversos elementos de um documento. Quando usado em sistemas que oferecem *menus de link* e outros dispositivos de visualização do hipertexto, auxilia bastante na orientação dos leitores. A principal desvantagem que existe é o risco de induzir a produção de textos demasiadamente atomizados.



### (6) VÁRIOS PARA UM

É adequado para textos que fazem várias referências à mesma informação. Facilita o retorno constante à partes importantes de um documento e permite a construção de hipertextos com diferentes níveis de leituras, tornando-o então acessível a leitores com necessidade de maior ou menor profundidade de exploração do material. Tem como desvantagem o risco de um exagero de *links* desnecessários.

Esse mapeamento desenvolvido por Landow serve de base para uma exploração mais profunda dos efeitos que a escrita em hipertexto produz na compreensão de um documento. Misturando essa definição breve de como os elementos de um documento em hipertexto estabelecem conexões entre os blocos de texto que o compõem com uma descrição de quais resultados essas ligações produzem, é possível propor uma metodologia de análise crítica da hipermídia. Desse ponto em diante, o objetivo do presente trabalho é descrever e utilizar em exemplos arbitrários possíveis categorias sintáticas que ligam, por remissão ou por sobreposição, palavra e imagem em uma unidade de significação conjunta. Como os links definidos por Landow não se referem necessariamente a ligações entre texto e imagem, não foi possível encontrar exemplos de todas as formas de conexão descritas pelo teórico americano em nossa pesquisa. Por outro lado, algumas das definições que ele utiliza foram ampliadas, para abranger todo o escopo de relações possíveis entre o verbal e o visual.

## Ligação unidirecional do texto à imagem

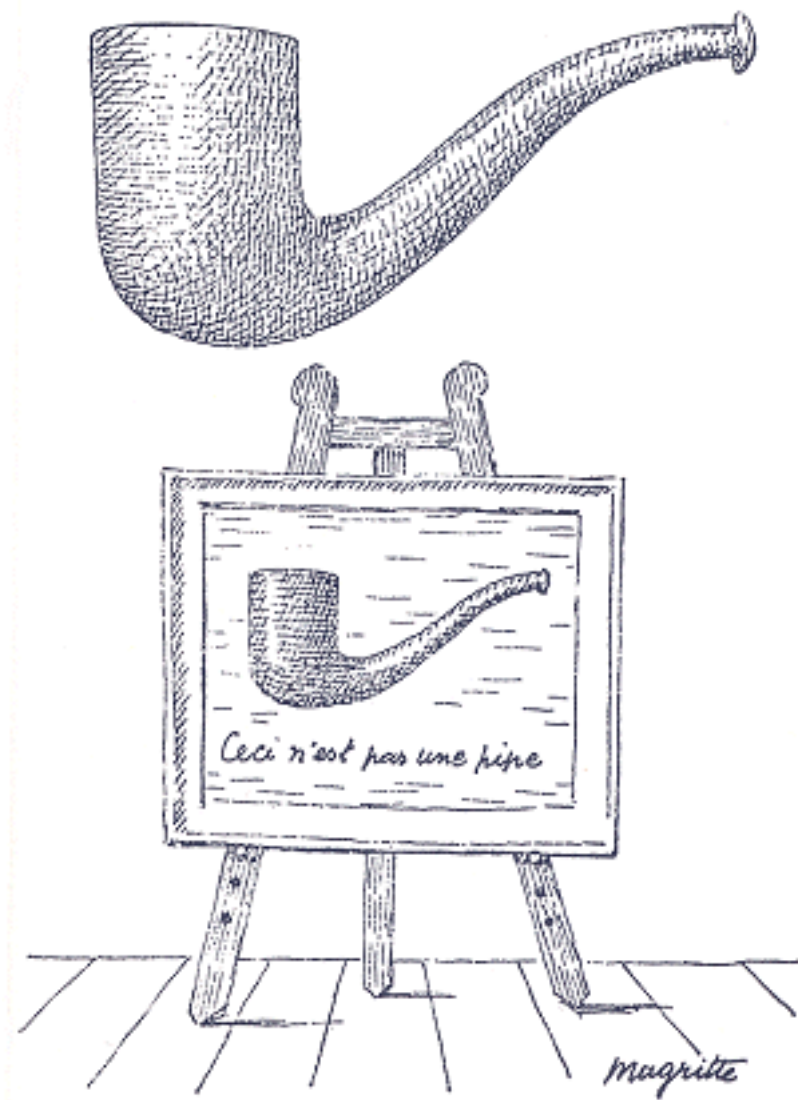


Camaleão listrado

Nesse tipo de conexão, a relação entre os dois elementos é explicativa e unilateral. O texto repete o conteúdo da imagem, sem acréscimo semântico algum; a imagem, por sua vez, não problematiza a proposição verbal. O exemplo mais característico desse tipo de ligação é a legenda. Nela, o texto descreve sem ambigüidade, a imagem a que esta associada. Mas, essa ausência de ambigüidade não é tão absoluta quando parece, por dois motivos. Primeiro, porque o leitor (mas também autor da legenda, que é o primeiro leitor do texto e o responsável pela seleção dos elementos que compõem o conjunto de texto e foto) não pressupõe a

literalidade da legenda. Segundo, porque existe uma relação imputada entre os dois códigos: a palavra nomeia a imagem através de uma relação de arbitrariedade recíproca entre as duas dimensões semióticas: no exemplo, o animal descrito torna-se “camaleão listrado” no momento mesmo em que se dá a ligação entre a foto que o torna visível e o texto que o identifica. **Ao buscar uma reciprocidade entre o escrito e o visto, no entanto, a linguagem se entrega a uma ingenuidade completa, pois sugere a possibilidade de uma correspondência exata entre o verbal e o visual** — o que é, obviamente, impossível, já que cada sistema de representação só indica da maneira que lhe é possível o fenômeno descrito. A imagem descreve o camaleão por meio de seus recursos expressivos, construindo com forma, cores, texturas e linhas, uma ilusão de similaridade entre o objeto e o signo; a palavra escreve o camaleão às custas de um acordo, de um contrato que estabelece que aquela determina seqüência de letras, substituindo uma determinada articulação sonora, representa determinado conteúdo.

No catálogo de sua exposição em Dallas (1961), Magritte afirma que a “semelhança — tal como é usada na linguagem cotidiana — é atribuída às coisas que possuem ou não natureza comum”. São essas atribuições de valor que a linguagem contrabandeia para o universo do sentido, ao tentar construir duplicatas verossímeis dos fenômenos que descreve. Mas esses duplos não indicam (ou negam) a semelhança entre o signo e seu objeto. Eles a constróem. Ao analisar as relações entre palavra e imagem na obra de Magritte, Foucault discute o problema, lembrando que a engenhosidade dos enunciados contraditórios construídos pelo pintor “reside numa operação tornada invisível pela simplicidade do resultado, mas que é a única a poder explicar o embaraço indefinido por ele provocado. Essa operação é um caligrama secretamente constituído por Magritte, em seguida desfeito com cuidado”. O filósofo francês lembra o exemplo de Isto não é um cachimbo, para explicar que “cada elemento da figura, sua posição recíproca e sua relação derivam dessa operação anulada desde que foi completada. Por trás desse desenho e dessas palavras, antes que uma mão tenha escrito o que querque seja, antes que tenham sido formados o desenho do quadro e nele o desenho do cachimbo, antes de que lá em cima tenha surgido esse grande cachimbo flutuante, é necessário supor, creio eu, que um caligrama foi formado e, em seguida se descompôs. Tem-se aí a constatação do fracasso e os restos irônicos”. O cachimbo na lousa de Magritte é o avesso da representação escolar que ensina o alfabeto por meio de atribuições de sentido.



*Ceci n'est pas une pipe*

*Magritte*

Nos documentos digitais esse tipo de conexão entre palavra e imagem é uma herança da estrutura que David Siegel atribui aos sites de primeira geração, em que as páginas Web ainda se vinculavam ao modelo dos bancos de dado e das primeiras interfaces gráficas. Cinco minutos de navegação pela internet bastam para encontrar uma profusão de links do tipo. Para esclarecer exatamente qual o tipo de estrutura que está sendo localizada na esfera das ligações unidirecionais entre palavra e imagem, foi escolhido um exemplo qualquer, aproveitando o universo de sites pesquisados para compor o referencial teórico do trabalho: ao clicar no nome “David Colby”, em página da Victorian Web (site elaborado por George Landow), o usuário é levado para uma página com a foto do pesquisador e um breve resumo de sua carreira. Percebe-se que, apesar da nova estrutura sintática, permanece intacta a herança do modelo de representação escolar apontado por Foucault em sua análise de Magritte. Apesar das facilidades do hipertexto para armazenar uma grande quantidade e diversidade de informações no espaço virtual das redes de computador, a forma de construção dos textos lá alojados (excluídos os sites e CDs experimentais, que exploram as possibilidades expressivas da hipermídia) ainda é semelhante à das enciclopédias impressas — modelo de conhecimento de origem iluminista, que não se modificou desde então.



Alexander Pope: A Brief Biography - Microsoft Internet Explorer

File Edit View Favorites Tools Help

Back Forward Stop Refresh Home Search Favorites History Mail Print Edit

Address http://www.stg.brown.edu/projects/hypertext/andow/c32/pope/bio.html

**CONTEXT32: Literature in Britain, 1700 to the Present**

## Alexander Pope: A Brief Biography

[David Cody](#), Associate Professor of English, Hartwick College

"Who is this Pope that I hear so much about?" said George II; "I cannot discover what is his merit. Why will not you read him?" "I have done so," said the King; "I cannot read him, he is such a bombast."

John Dryden, who was born in London, on May 21, 1688, the year of the Glorious revolution. His father, a linen-draper, was another forty-six. Both were Roman Catholics, and his father, Alexander Sr., retired from business in 1703 because a new act of Parliament prohibited Catholics from living within ten miles of London. John Dryden was tutored at home by a priest, and then enrolled in two Catholic schools, but he was largely self-taught. It would have been impossible, at the time, to pursue a career in law or medicine or the Clergy even if he was not, for example, permitted to attend a university. A precocious child, he could read Latin while still very young, and (according to his own account of the matter) was already, at the age of ten, publishing complicated verse later published as his "Pastorals." Characteristically, however, he would destroy a manuscript as soon as he continued existence of which might have detracted from the image of the poet as child prodigy. He would, in fact, to propagate.

http://www.stg.brown.edu/projects/hypertext/andow/victorian/nico/dc.html

Internet

Adobe PageMaker 6.5 - [A... Alexander Pope: A B... David Cody(DC) - Nicoo... 21:26


David Cody (DC) - Microsoft Internet Explorer

File Edit View Favorites Tools Help

Back Forward Stop Refresh Home Search Favorites History Mail Print Edit

Address http://www.stg.brown.edu/projects/hypertext/andow/victorian/nico/dc.html

[The Victorian Web](#)



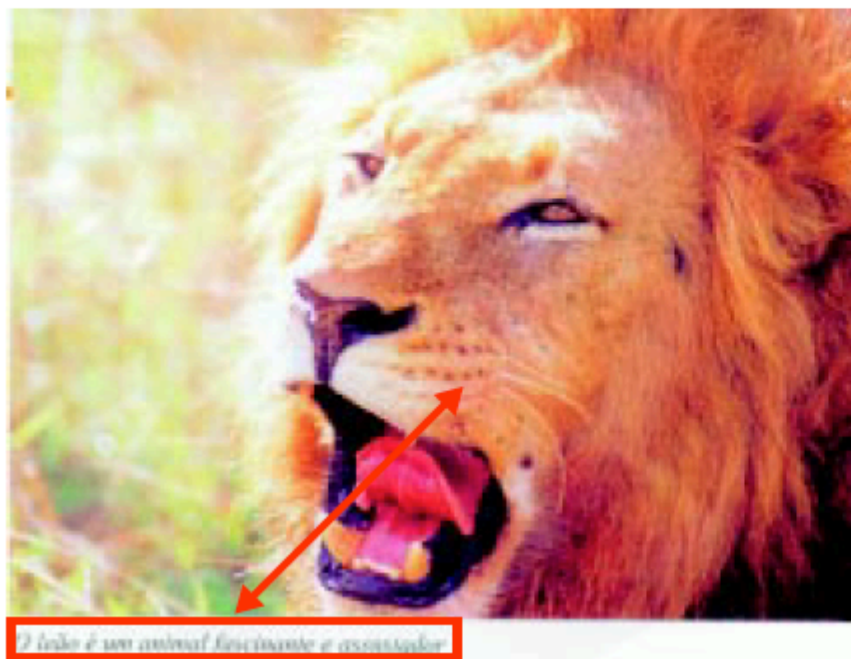
Internet

Adobe PageMaker 6.5 - [A... Alexander Pope: A B... David Cody L... Images - Paint 21:24

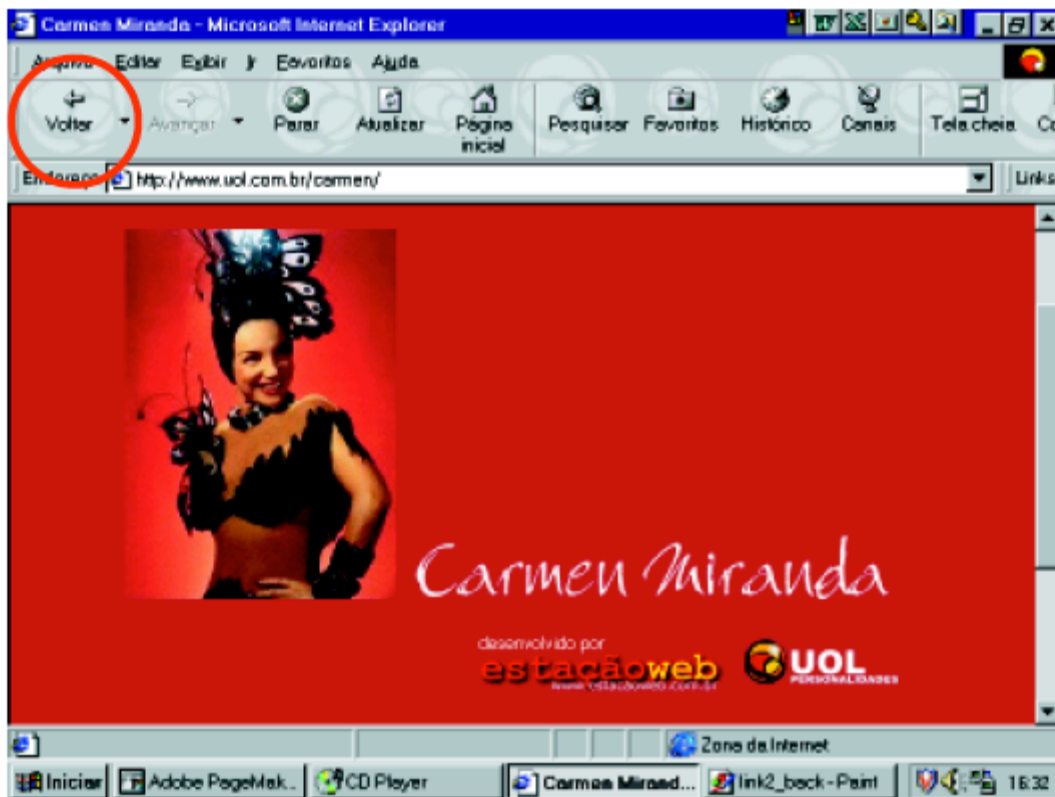
## Ligação bidirecional entre texto e imagem

Nesse tipo de conexão, o primeiro elemento da ligação ainda descreve o segundo. A diferença entre o *link* uni e o bidirecional é que, no segundo, apesar do texto ser predominantemente descritivo, ele já apresenta um nível mínimo de interação com a

imagem. Os usos mais conscientes da legenda são um bom exemplo de link bidirecional. Na foto, a adjetivação do leão ocorre no plano da linguagem verbal, sem a qual não seria possível qualificar o animal de “fascinante e assustador”. Sem o texto, o animal da foto pode, pelo contrário, parecer calmo e não vai necessariamente fascinar todos que olharem para a imagem. Da mesma forma, a imagem do leão rugindo atribui um valor específico aos adjetivos “fascinante” e “aterrador”, que poderiam ser associados a outras imagens em um contexto diferente do apresentado — o mar é fascinante; o abismo é assustador.

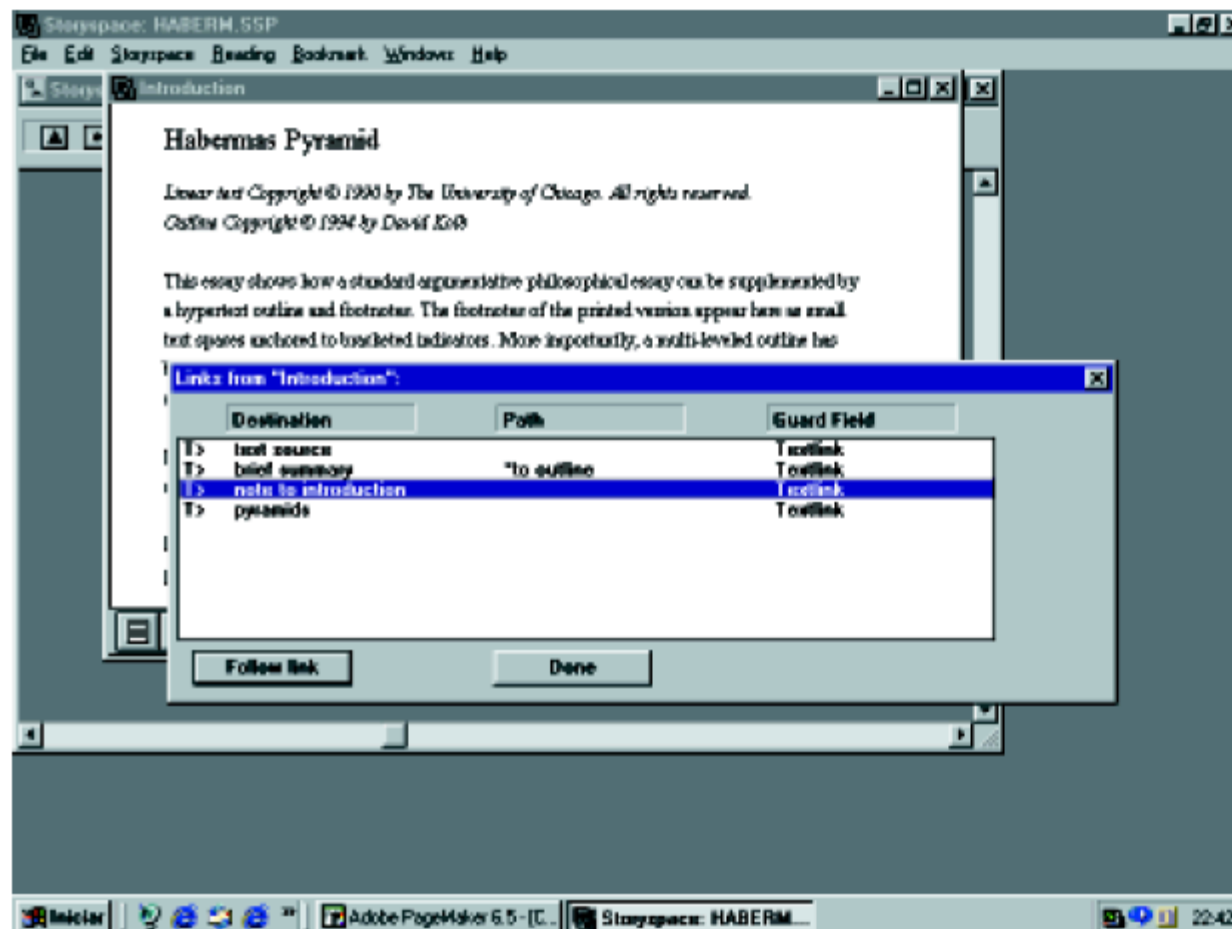


## O LINK BIDIRECIONAL INVOLUNTÁRIO



O botão de retorno, ferramenta padrão nos navegadores de internet, cria *links* bidirecionais, mesmo quando o retorno para a página anterior não está nos planos de quem criou o documento

Nos documentos digitais, a conexão bidirecional é mais evidente, ainda que mais difícil de conceituar. Um exemplo é o link entre o nome e a foto de Colby (p.68). Ao clicar em X, o usuário navega para Y, mas a recíproca não está prevista. Mesmo assim, o botão de retorno do navegador permite o retorno. Fora da Web, o link bidirecional tem que ser planejado, o que aumenta a responsabilidade do autor do documento e reduz as possibilidades de interação do usuário — é o caso de Socrates in the Labyrinth, ensaio em que David Kolbs mostra como é possível filosofar em hipertexto.



Em documentos de hipermídia não veiculados na *Web* existe uma distinção mais clara entre o *link* uni e o bidirecional. Nesse caso, é necessário que o autor do documento programe o caminho de retorno. No exemplo ao lado, um trecho de *Habermas's Pyramid*, outro ensaio de Kolbs, desenvolvido no *Storyspace* — um dos *softwares* mais populares para a criação de hipertextos.

## **Sobreposição bidirecional de visual e (=>) verbal**

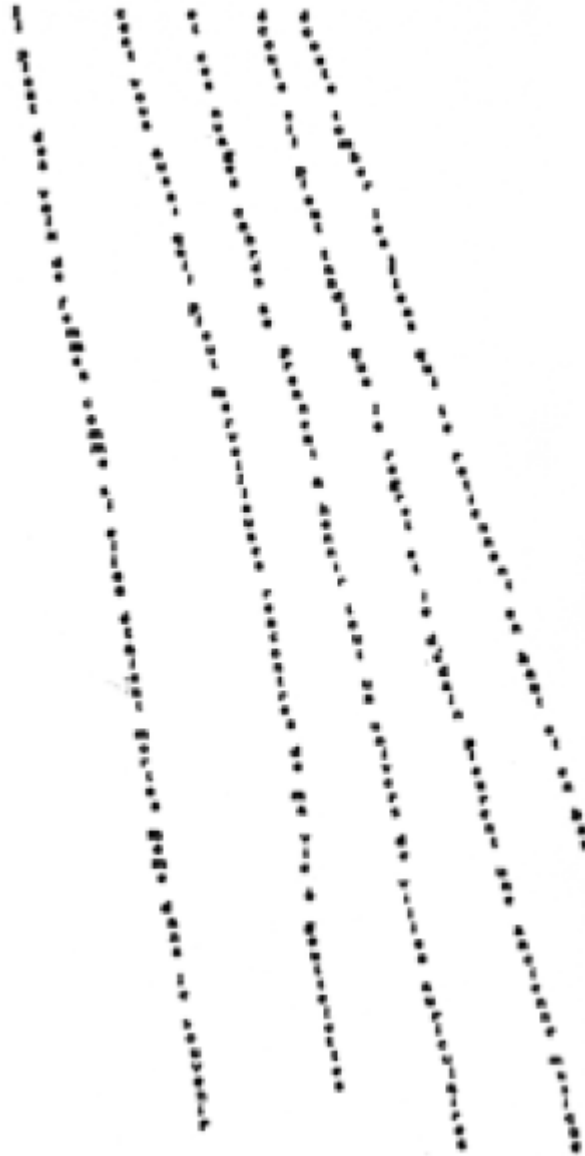
Mas as formas de ligação entre palavra e imagem não se resumem, como foi dito no início desta segunda parte, apenas a trajetórias que vão do verbal ao visual, ou do visual ao verbal. É preciso discutir, portanto, exemplos mais complexos de aproximação entre palavra e imagem, trabalhos que demonstrem a contaminação mútua dos códigos: o verbal que explode em visualidade; o visual que se codifica criando alfabetos de imagens. Nesse tipo de ligação, a conexão resulta de um processo lógico. Não existe um percurso claramente determinável entre o plano da palavra e o plano da imagem, como aconteceu nos exemplos precedentes. Ao descrever o conceito de escrita topográfica, Bolter indica o percurso que levou ao universo que será agora explorado. Nesse universo de forma e espaço, os elementos visuais da tipografia ficam explícitos e são imprescindíveis para completar o significado do texto. Há um conteúdo escrito no verbal e outro inscrito no visual.

Há, basicamente, três modelos de escrita topológica, para ficar com o termo que Bolter utiliza: a escrita figurativa, a escrita espacializada e a montagem semiótica. Essa divisão das formas de cruzamento entre o verbal e o visual foi adaptada da tipologia proposta por Philadelpho Menezes, que identifica, em *Poética e Visualidade*, três tipos predominantes na produção da poesia visual brasileira: o poema embalagem, o poema espacializado e o poema de montagem intersígnica (MENEZES, 1991).

Um exemplo do primeiro tipo de relação de sobreposição entre o texto e a imagem é evidente nos caligramas de Guillaume Apollinaire, que resgatou os arranjos decorativos de texto para construir sua poética. Na escrita figurativa, a espacialização das palavras ilustra o texto. Nesse tipo de conexão, ainda há resquícios de referencialidade entre o verbal e o visual. A diferença entre o link unidirecional entre palavra e imagem e a escrita figurativa é que, na segunda, a imagem não resulta de elementos visíveis e sim de elementos do código alfabético. Daí se tratar de um link bidirecional: são as palavras que constróem a imagem, mas essa mesma imagem composta de elementos do alfabeto modifica a compreensão literal da dimensão verbal do poema.



IL PLEUT



O segundo tipo de escrita, dentre os modelos topológicos possíveis, é o da escrita espacializada. Esse tipo de utilização da página como elemento de composição tem como precursor notório o Mallarmé do Lance de Dados. Posteriormente, ela assume uma forma não-geométrica, nas experiências tipográficas do futurismo e do dadaísmo, e evolui para uma fase geométrica, na poesia concreta.



Em *Palavras em liberdade futurista*, Marinetti usa recursos tipográficos para construir um texto não-linear e não-hierárquico. A configuração espacial, assim como nos caligramas de Apollinaire, constrói *links* bidirecionais através da sobreposição de palavra e imagem. A diferença entre esse exemplo e o anterior resulta da inexistência de uma ligação referencial entre o verbal e visual. A dimensão visual, no texto de Marinetti, não é figurativa e sim funcional.

se  
 nasce  
 morre nasce  
 morre nasce morre  
 renasce remorre renasce  
 remorre renasce  
 remorre  
 re  
 desnasce  
 desmorre desnasce  
 desmorre desnasce desmorre  
 nascemorrenasce  
 morrenasce  
 morre  
 se

*nascemorre*, de Haroldo de Campos, corresponde à fase geométrica da poesia concreta. Também aqui há uma ligação bidirecional entre palavra e imagem; como no trabalho de Marinetti, a relação entre os dois registros semióticos tende

ao não-figurativo. Comparando os dois exemplos discutidos nessa página pode-se fazer uma analogia entre o universo do diálogo entre palavra e imagem e a história das artes plásticas, colocando o trabalho de Marinetti ao lado do Duchamp em movimento do *Nu descendo a escada* e o poema geométrico do concretista brasileiro ao lado de Mondrian, em seus momentos de maior rigor formal.

O terceiro tipo de escrita topológica tem seus melhores exemplos no universo da poesia experimental posterior ao concretismo, normalmente conhecida sob o rótulo genérico de poesia visual, mas que tem por variante os poemas de montagem intesígnica. Um bom exemplo é o poema sem título que Villari Herrmann publicou pela primeira vez em 4 poemas, de 1971. Na versão em preto e branco, reproduzida abaixo, é possível identificar formas de cruzamento entre as três matrizes da hipermídia, conforme a análise de Philadelpho Menezes.



Em *Poética e Visualidade*, Philadelpho Menezes identifica o poema-coito de Villari Herrmann como um dos precursores da poesia de montagem intersignica. Nesse trabalho, o *design* do signo verbal se abre para combinação com signos oriundos de outros códigos, fazendo com que a letra K assuma “uma fisionomia de pernas abertas”, que “recebe o número 8, num poema-síntese da interpenetração de códigos”. Importante notar que “a figuratividade desse poema difere também da forma caligrâmica: o *design* dos signos imprime-lhes seu aspecto figurativo de modo natural, não-arbitrário, ao contrário do molde a que o discurso verbal é condicionado nos Caligramas, sem que nada em seu aspecto gráfico permita tal projeção. No poema [de Herrmann], a forma gráfica da letra e do número efetua o acasalamento intercódigos.”

As duas primeiras formas de ligação entre palavra e imagem apresentadas sob a classificação de link bidirecional por sobreposição são comuns no suporte digital e funcionam quase como transposição literal da estratégia possível no suporte impresso para o universo de links do hipertexto. Como a informática facilita, do ponto de vista técnico, a manipulação das mais diversas linguagens, por vezes o processo de utilização de formas caligrâmicas e ou espacializadas se vulgariza quando operado a partir da simples utilização dos parâmetros digitais, sem um conhecimento prévio da utilização desses processos por meio dos métodos analógicos. Tendo em vista a facilidade de escolha de fontes por meio do computador, os desenhos caligrâmicos propriamente ditos (associação referencial que sobrepõe verbal e visual) parece ter sido substituída, nos documentos digitais, pelo uso de fontes decorativas que ilustram através do desenho o conteúdo do texto.

Esse tipo de conexão entre texto e imagem, que poderia ser associada a uma expressividade tipográfica herdeira dos procedimentos futuristas banaliza-se, portanto, no contexto da hipermídia. Por outro lado, formas logicamente mais complexas de ligação (as do tipo intersígnico, encontradas no poema de Villari Herrmann, por exemplo) não são facilmente identificáveis na prática rotineira da escrita em suporte digital. Daí a importância de criar um repertório de soluções que possam ser exploradas na elaboração de um método de montagem em hipermídia, o que será esboçado na conclusão do presente trabalho.



## **Sobreposição bidirecional de verbal e ( $\Rightarrow$ ) visual**

A relação bidirecional entre palavra e imagem também pode acontecer em sentido inverso ao dos exemplos anteriores.

Nos casos apresentados de escrita figurativa, espacialização e montagem intersigno, é o código verbal incorpora características da visualidade em seus processos. As palavras se utilizam de recursos plásticos para completar ou modificar o significado do que está escrito. Nos exemplos que seguem, dá-se o oposto: há uma contaminação do visual por procedimentos simbólicos.

Nesse tipo de ligação, a imagem torna-se narrativa, os fragmentos visuais viram elementos de um todo encadeado — como as palavras em uma frase ou os pictogramas em um ideograma. Nos casos extremos, os elementos visuais perdem a capacidade de figuração, pois não tem conexão dinâmica com o objeto que representam. Surge, então, a necessidade de recursos como o da chave léxica, que codifica a imagem, assim como o dicionário faz com o texto. O melhor exemplo desse tipo de apagamento da indexicalidade da imagem são os poemas semióticos, como Pelé, de Décio Pignatari. Nesse trabalho, as figuras geométricas que compõem o texto funcionam como unidades de um alfabeto construído de imagens não-figurativas ligadas a significados verbais arbitrários. Evidente que essa ligação não é tão esquemática: a própria chave léxica do poema ironiza a imobilidade dos significados fixos nos dicionários, ao inserir lugares comuns como “no fim dá certo” e “a pátria é a família” em contextos semânticos destabilizadores.

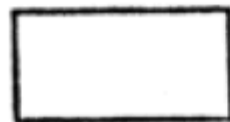
chave léxica



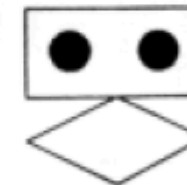
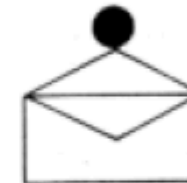
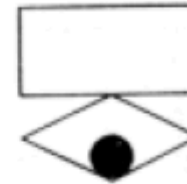
pelé



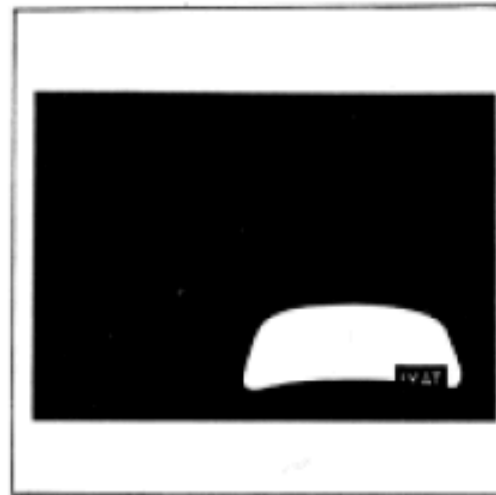
a pátria é a família  
(com televisão) amplificada



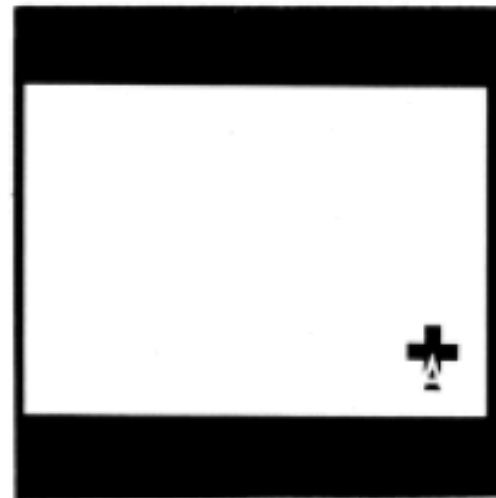
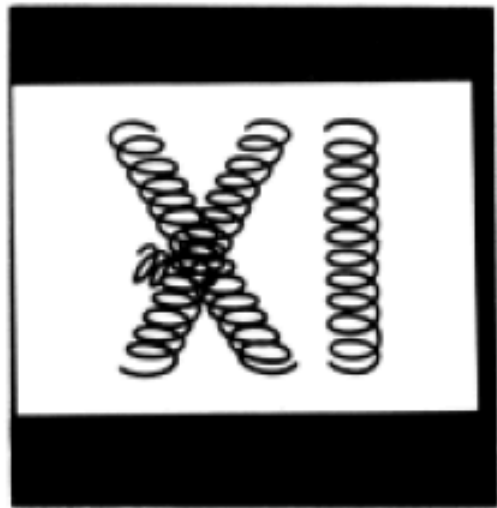
no fim dá certo



Já no poema-montagem, a aproximação com o verbal se dá pelo viés da narrativa. Em Táxi, de Florivaldo Menezes, o encadeamento entre as páginas cria seqüências que vão se modificando a cada novo quadro, como conseqüência das relações entre as páginas do poema. Esse é um tipo de relação em que uma das linguagens (no caso, a visual) se apropria de um procedimento composicional da outra (no caso, a verbal). Sobre essa técnica de montagem, Philadelpho Menezes afirma que a motivação plástica e semântica entre os signos do poema deflagra suas potencialidades interpretativas, ao explorar a intersecção entre a densidade dos significados e sua exteriorização visual. Isso significa que a elaboração formal do poema não se fundamenta num aspecto predominantemente plástico e sim numa projeção de sentidos intelectuais que encontra seu reflexo na própria forma visual que os cria. Esse processo pode ser entendido como uma semântica sensorializada, semelhante a do ideograma chinês: a combinação formal visa a produção de conceitos que, por sua vez, se materializam no próprio modo combinatório, num jogo de espelho, complementação e reversão dos significados sobre o significante e vice-versa (MENEZES, 1991: 129).



QUADRO A => QUADRO B = montagem  
A<=>B (link bidirecional)

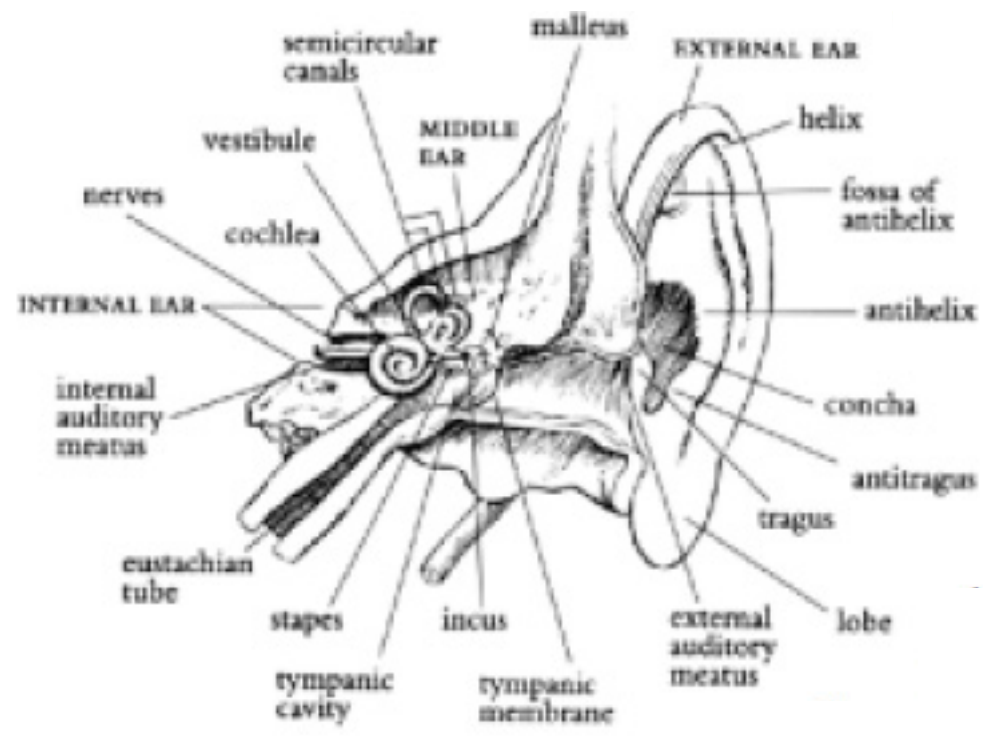


QUADRO C (A<=>B)=> QUADRO D= montagem  
C(A<=>B)<=>D

Nos documentos de hipermídia, a sugestão de montagem dá lugar às operações de montagem, que se tornam possíveis através do processo de síntese digital. Mas, como o processo físico é fluido e facilita a mistura de linguagens, a integração lógica de significados não tem sido explorada com tanta frequência. Daí a possibilidade de resgatar algumas dessas estratégias da poesia experimental no contexto das mídias digitais como forma de enriquecer o repertório de soluções disponíveis na linguagem hipermídia — o mesmo poderia ser feito com a pintura, na criação de telas, ou com a música, no desenvolvimento da trilha sonora; no caso da montagem intersigno, porém, há a vantagem do método trazer implícito em seu processo de composição a própria prática da hipermídia.

## **Ligação multidirecional entre palavra e imagem**

No exemplo abaixo, o nome das partes de um ouvido humano apontam para um desenho quase fotográfico do mesmo. Há, portanto, um link do tipo vários para um, sendo que a interação entre palavra e imagem se restringe ao plano das conexões referencias: mesmo diante do aumento dos caminhos que podem ser estabelecidos entre texto e imagem em um único bloco de informação, as informações expressas por meio da linguagem verbal não fazem mais que descrever (no exemplo talvez trate-se mais de nomear ou apresentar) um conteúdo visual. Percebe-se, portanto, que o aumento do número de links não implica necessariamente na intensificação das ligações que eles permitem. O desenho do ouvido e sua legenda hipertextualizada não difere muito da foto do Camaleão listrado na página 66. Há, apenas, mais elementos descritos por palavras; como a imagem é mais minuciosa, ela serve de motivação para uma seqüência verbal mais extensa.





Nos documento digitais, esse tipo de link é mais rico, pois permite ao usuário percorrer vários caminhos de navegação, sem que eles se repitam exatamente da mesma maneira que a anterior. Um exemplo pode ser encontrado no CD-ROM Dali Monumental, da Magellan Produções. Ao tratar do tema Obsessões, os autores do CD permitem várias vias de acesso às imagens recorrentes na obra do pintor surrealista. A principal delas constitui um link multidirecional referencial, que une a própria palavra obsessões a miniaturas das diversas imagens recorrentes. Cada clique em um das miniaturas amplia no corpo do navegador uma nova obsessão de Salvador Dali.



GALERIA  
DE OBRAS

GALA

DESTAQUE

EVOLUÇÃO  
ARTÍSTICA



## **Ligações contraditórias**

Nesse tipo de conexão, apesar da relação unilateral entre palavra e imagem, há uma contradição entre os dois elementos. O verbal nega o conteúdo do visual e, ao fazê-lo, amplia seu significado mais imediato. Um bom exemplo desse tipo de ligação é a obra *Ceci n'est pas une pipe*, do surrealista René Magritte.

Ao estabelecer essa ligação contraditória entre o cachimbo da frase escrita no quadro e a imagem pintada do cachimbo, o pintor belga amplia a fronteira simbólica que separa as duas formas de representar o cachimbo (verbalmente ou visualmente). Essa contradição entre os registros semióticos sugere uma trajetória em direção ao centro dos círculos de inteseções apresentado no início da discussão sobre o eixo palavra-imagem do paradigma hipermidiático. O trabalho de Magritte, por sua complexidade, e pela riqueza de procedimentos interagentes, precisa ser entendido com mais cautela que os demais tipos de link apresentados até agora.



Em *Ceci n'est pas une pipe*,  
Magritte estabelece uma conexão  
contraditória entre o texto e a  
imagem, tensionando  
semanticamente as linguagens  
verbal e visual num  
procedimento que amplia o  
espectro das relações entre  
palavra e imagem,  
enriquecendo de possibilidades  
a linguagem hipermídia.

Num primeiro momento, a ligação contraditória parece inexistente nas mídias digitais e há até uma boa explicação para a dificuldade em encontrar esse tipo de ligação na Internet ou em CD-ROM. Como afirma Landow, em seu conjunto de regras para os autores de documentos digitais, “já que os sistemas de hipermídia predispõe os usuários à busca de relações significativas entre os links, os documentos que frustam essas expectativas parecem particularmente incoerentes e sem significado”. A afirmação de Landow é perfeitamente compreensível por todos que se deparam com páginas defeituosas na Web, mas não pode servir de pretexto para excluir do cardápio dos documentos de hipermídia a imensa riqueza de malentendidos que a contradição entre palavra e imagem pode sugerir.

Daí o interesse de sites como jodi.org e Virtual Landfill, ou Webevento rizoma, de Kiko Goifmann. Ao subverter a lógica da hipermídia eles prometem uma rica desconstrução: acabar com os resquícios de fonetismo no interior das tecnologias que surgiram do cerne da civilização do logos, justamente sugerindo que era (é?) o momento de eliminar as evidências que parecem reger de maneira tão pacata essa já antiga razão. Utopia? Talvez. Mas sem pensar no impossível, não se alarga jamais os horizontes do possível.

## **A montagem de texto e imagem em O mez da gripe**

O mez da gripe, de Valêncio Xavier, é um dos melhores exemplos de montagem entre palavra e imagem já realizados; o fato de se tratar de um texto veiculado em livro corrobora a hipótese de que a hipermídia tem que ser entendida como modelo de pensamento e não como tecnologia da informática. Para manter as características de narrativa, o trabalho equaciona de maneira interessante a combinação entre um texto de mais fôlego e o uso intenso de recursos de montagem semiótica. Normalmente, a obra do escritor curitibano é associada a campos de atuação que estão mais próximos da comunicação audiovisual que da literatura (desenho, televisão e cinema, recuperando a experiência pessoal de Valêncio Xavier nessas áreas). Extrapolando um pouco essa interpretação, pode-se pensar seus trabalhos como precursores dos recursos sinestésicos das mídias digitais. Mesmo que sua biografia não a autorize, essa hipótese é bastante consistente: parte do universo do audiovisual e da literatura experimental que informa a obra de Valêncio Xavier trabalha com elementos típicos da hipermídia. Essa aproximação já foi desenvolvida em algumas oportunidades, em contextos analíticos bastante próximos ao de Palavra e Imagem — a sugestão dessa proximidade foi feita por Philadelpho Menezes, em seu curso sobre o texto e a cultura digitais; um artigo sobre o tema foi publicado pelo autor do presente trabalho, por ocasião do

Um ponto importante para entender essa relação entre a narrativa visual e a hipermídia passa pela proximidade de O mez da grippe com o cinema. No texto de Valêncio Xavier, assim como na montagem intelectual proposta por Eisenstein, a sobreposição dos elementos incorporados à narrativa dá origem a um terceiro termo, no caso expressando visualmente a mistura de vozes que relata a epidemia de gripe espanhola na Curitiba de 1918. Essa mistura de clichês tipográficos, ilustrações e textos do início do século organiza espacialmente o processo de contaminação entre as diversas histórias que se trançam no texto. Num processo análogo, as linguagens se modificam mutuamente, estabelecendo um contraponto rico entre o trânsito semiótico e o conteúdo narrativo. A página 13, que inicia a história, é um bom exemplo de como esse trânsito se desencadeia. Sob a nota de jornal que informa o rompimento do presidente Wilson com o governo americano (“A paz está interrompida”), um relatório do diretor do Serviço Sanitário informa a origem da gripe espanhola no Rio de Janeiro. Por proximidade, pode-se fazer uma leitura cruzada dos dois fragmentos, de onde se infere que a paz também se interrompe na cidade fluminense de Paranaguá, após a chegada dos hóspedes estrangeiros infectados. Fim da diplomacia internacional, início da epidemia interna.



## A paz está interrompida

O presidente Wilson não trata com um governo que continúa a commetter toda a sorte de crimes

WASHINGTON, 13.— O tex

O b  
RA  
Q  
D  
P.  
Foot  
les.  
rant  
da /  
de u  
Es

Em Paranaguá, n'aquella epocha, ia effectuar-se o casamento de uma filha do syrio Barbosa. Do Rio de Janeiro vieram assistir ás bodas alguns syrios, que estavam com o mal incubado.

De Antonina e Morretes seguiram para aquella cidade, com o mesmo fim dos do Rio, alguns patricios do Sr. Barbosa. Folgaram juntos e cada um dos residentes em Antonina e Morretes trouxe consigo o gérmen do mal, que se disseminou com rapidez entre as populações das referidas cidades. Em Paranaguá, por sua vez, os hospedes fluminenses não só padeceram da molestia, como também a transmitiram aos patricios e á população.

*Relatório do Sr. Dr. Trajano Reis  
director do Serviço Sanitario.*



Um homem eu caminho sozinho  
nesta cidade sem gente  
as gentes estão nas casas  
a gripe

Um primeira técnica de montagem identificada em *O mez da gripe* é a sobreposição bidirecional de textos independentes, quando compostos e posicionados de maneira apropriada. Esse tipo de ligação resulta da contaminação por proximidade entre dois blocos de informação. Um exemplo é a interferência do título da nota de jornal no texto que vem em sua seqüência. Não se trata de uma ligação entre palavra e imagem propriamente dita, mas a escrita incorpora técnicas de composição visual: o contraste entre o tamanho dos textos cria uma predôminancia de “A paz está interrompida” e a posição de destaque na página permite a ligação não-linear (por parataxe) entre essa espécie de título genérico e os diversos textos sob ele colocados.

Em certo sentido, essa técnica de dominância e sobreposição se aproxima da forma de organização da música, como se os diversos elementos da página de O mez da gripe construíssem acordes semióticos que organizam a polifonia e o contraponto de histórias presente na narrativa. Essa semelhança é muito importante, pois reaproxima o texto de Valêncio Xavier da sinestesia materializada das novas tecnologias. Do ponto de vista da sobreposição de linguagens, é interessante perceber como os mecanismos sintáticos que predominam na linguagem musical são necessários para articular a semiose conjunta de texto e imagem. Em termos de encadeamento narrativo, essa conjugação é indispensável: quando o texto de O mez da gripe se desloca para a esfera da significação visual, torna-se necessário que a composição associativa substitua a gramática tradicional da escrita predominantemente verbal. A narrativa, quando se desfaz da lógica de organização seqüencial da palavra, se transforma em música das formas, em contraponto de branco e preto sobre a página.


CONSELHO

ACONSELHAMOS AOS HABITANTES DE CORITIBA QUE NÃO SE VISITEM, MESMO QUE NÃO HAJA MOLESTIA NAS CASAS QUE PRETENDEREM FREQUENTAR, ATÉ QUE TERMINE A EPIDEMIA NO RIO DE JANEIRO; SEM COMO QUE NÃO CONCORRAM AOS LOGARES ONDE HOUVER AGLOMERAÇÕES DE PESSOAS.

SR. DR. TRAJANO REIS  
DIRECTOR DO SERVIÇO SANITÁRIO DO ESTADO

22/10/1918

Entre na casa  
a porta sem chamar  
alguém que saia para voltar  
e não mais volte  
entre para sair  
e não mais saia



Não sei porque  
entré e entrei  
nesta casa onde nunca entré  
Pássaro em água estranha  
Vagueio pela perumbes do corredor  
pelá porta entreaberta vejo

38


DIA 25 SEXTA

**O PAPA INTERCEDE PARA QUE  
A BELGICA NÃO SEJA  
DESTRUIDA PELOS ALLEMÃES**

Mão grande como de cavalo.  
A direita assentada sobre o lento respirar do seio rijo.  
A esquerda, a da aliança por sobre o lençol branco  
branco braço nã, para seara de louros pelos

OFFICIO DO DR. LINDOLPHO PESSOA, CHEFE DE POLICIA AO DIRECTOR DE HIGIENE DO ESTADO DO PARANÁ, EM 25 DE OUTUBRO DE 1918.

"SENDO NO MOMENTO ACTUAL DE GRANDE NECESSIDADE PARA A SAUDE PUBLICA, A HIGIENE QUE SE DEVE MANTER NAS PRISÕES DOS POSTOS CENTRAL, DA GRACIOSA, PORTÃO E DESTA REPARTIÇÃO, SOLICITO A V. ENCA. AS NECESSARIAS PROVIDENCIAS AFIM DE SER FEITA, COM A POSSIVEL URGENCIA, A DESINFECÇÃO DAS REFERIDAS PRISÕES, ONDE EXISTE AVULTADO NUMERO DE DETENTOS. SAUDAÇÕES.



23

Como a escrita em *O mez da gripe* tem uma natureza topográfica acentuada, que reduz a eficiência do narrar em continuidade comum na página tradicional de livro, são necessários outros elementos de encadeamento: um exemplo é o uso da tipografia para organizar a polifonia do discurso. Uma das histórias que se misturam no texto de Valêncio Xavier (o relato do transeunte que entra na casa de uma desconhecida febril e transa com ela) é representada pelo tipo sem serifa e pela disposição em versos; essa configuração indica o caminho de leitura, construindo o sentido pela justaposição horizontal dos elementos em contigüidade (GUIMARÃES, 1999: 72-3). Do ponto de vista sintático, essa organização se assemelha à tensão que agrupa os acordes de uma música por proximidade tonal.

Numa análise mais extensa, que ultrapassaria as necessidades imediatas de Palavra e Imagem, o texto de Valêncio Xavier pode revelar uma quantidade de formas de combinação funcional entre as linguagens verbal e visual muito maior do que os dois exemplos discutidos há pouco faria supor; por isso, o desenvolvimento da análise iniciada nas páginas anteriores seria bastante produtivo, para uma fundamentação sintática da hipermídia. Mas, no momento, é mais importante entender como a articulação conjunta das três matrizes semióticas identificada em *O mez da gripe* funciona. Ela pode ser explicada de maneira simples, quando se amplia o conceito de sinestesia sugerido na aproximação entre as vanguardas e a hipermídia feita no capítulo 2 do presente trabalho. Segundo Eric McLuhan, a sinestesia está no cerne do processo cognitivo humano, como resultado da provocação sensorial que vai induzir no organismo a apreensão de um cheiro, gosto, sentimento, som ou combinação dessas e outras formas de tomada de consciência do mundo (MCLUHAN, 1998: 174).

Essa sensorialidade materializada desloca o fazer hipermidiático para territórios que as mídias analógicas não permitiram explorar — e que as mídias eletrônicas cartografaram de maneira superficial, especialmente por conta da inevitável linearidade fixa pelo suporte contínuo, que só desaparece com a síntese digital. A partir dessa constatação, torna-se importante avaliar o uso de palavra e imagem em um ambiente hipermídia de fato. Para essa análise, foi escolhido o CD-ROM interativo da artista performática nova-iorquina Laurie Anderson. Puppet Motel, um trabalho pioneiro no uso expressivo da hipermídia, é indispensável para entender quais caminhos podem consolidar as diferenças atualmente nubladas entre o impresso e o digital.

## **Puppet Motel: para além da sensibilidade gráfica**

Dada a complexidade do trabalho de Laurie Anderson, será feita uma análise bastante localizada de Puppet Motel, identificando os elementos do CD em que é possível detectar a fronteira difusa que se coloca entre a escrita em papel e no computador. O uso de palavra e imagem na obra em questão sugere um movimento de exploração sensorial para além dos limites do grafismo.

Parece que as contínuas próteses midiáticas criadas pelo homem contemporâneo empurram a percepção da espécie para limites cada vez mais distantes: e a sensorialidade de certas obras multimídia caminha na direção de sentidos menos privilegiados pelos dispositivos de produção simbólica conhecidos até o momento — como, por exemplo, o tato.

Num dos ambientes de Puppet Motel em que o texto aparece com mais destaque, as palavras inscritas nas paredes de um quarto deformado e escuro, sob a pouca luz de uma pequena janela e suas projeções disparadas pelos movimentos do usuário, são antes objetos que texto. O mouse, transformado em dispositivo estroboscópico, salpica pontos de luminosidade sobre o texto ilegível, que parece mais apropriado à exploração tátil que à leitura. É como se nas paredes desse quarto, em que a luz desenha imagens sobre o texto, a escrita tivesse perdido sua função simbólica, retornando a um estado de pura qualidade sensorial. Entre essas duas manifestações que projetam o texto em direção às entranhas do sensível, os movimentos de luz decalam na parede desenhos precários de aparelhos eletrônicos, numa demonstração sintética da propriedade física que impede o olho de enxergar no escuro. Nesse processo, todo o espectro semiótico se entrelaça na trama fluida dos pixels na tela do computador.

Essa exploração da taticidade da escrita extrapola os usos conjugados de palavra e imagem discutidos até o momento, incorporando ao espaço digital da escrita modos de percepção normalmente disparados pela a escultura e pela dança. A forma em três dimensões se constitui em objeto ideal do tato: as mãos sentem a solidez dos materiais, acariciam as pulsões do corpo. Ao migrar para esse universo de sensorialidades tridimensionalizadas, a escrita escapa do espaço de intersecções combinadas entre o verbal e o visual, caminhando mais adiante na esfera da hipermídia. Mas esse processo faz desaparecer o sentido e a funcionalidade entre palavra e imagem, afastando a escrita de seu uso tradicional. Percebe-se, portanto, que a intensificação dos processos sinestésicos modifica os limites tradicionais das linguagens. É nesse universo de novas possibilidades que a hipermídia pode buscar uma identidade que a destaque do vínculo com o universo da imprensa.