



Textualização do espaço e espacialização do texto

Carlos Reis

Centro de Literatura Portuguesa, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Largo da Porta Férrea, 3004-530, Coimbra, Portugal.
E-mail: c.a.reis@mail.telepac.pt

RESUMO. O conceito de ‘espaço’ conhece larga fortuna na metalinguagem dos estudos literários, com destaque para os que incidem sobre a narrativa literária. A partir da sua utilização nesse contexto, o espaço, não tendo sido uma categoria central nos estudos narratológicos, inspira reflexões derivadas que chegam à noção de ‘ciberspaço’. Trata-se agora de uma reformulação conceptual que é determinada pelas potencialidades expressivas e representacionais das linguagens digitais em ambiente eletrónico, muitas vezes requerendo atitudes colaborativas por parte do leitor. A escrita e a leitura ‘hipertextual’ desenvolvem-se, então, num cenário em que é reinventada a dimensão espacial dos textos.

Palavras-chave: espaço, ambiente eletrónico, ciberspaço, hipertexto, narrativa.

The textualization of space and the spacialization of the text

ABSTRACT. The concept of ‘space’ bears a long history within the metalanguages of literary studies, especially those concerned with literary narrative. Although space has never been a central category in narratology studies, it is a starting point for reflections that lead to the notion of cyberspace. The above requires a conceptual reformulation determined by possibilities expressed and represented in digital languages in the electronic media, often requiring collaboration with the reader. Writing and hypertextual reading develop within a context where the spatial dimension of texts is reinvented.

Keywords: space, electronic media, cyberspace, hypertext, narrative.

Introdução

Um dos finais de romance mais famosos da literatura ocidental é aquele em que o protagonista de *Le père Goriot* (1855), de Balzac, observa Paris, a partir do cemitério do Père Lachaise, ou seja, de um lugar elevado que favorece a visão panorâmica de um amplo espaço. Cito:

Rastignac, resté seul, fit quelques pas vers le haut du cimetière et vit Paris tortueusement couché le long des deux rives de la Seine où commençaient à briller les lumières. Ses yeux s’attachèrent presque avidement entre la colonne de la place Vendôme et le dôme des Invalides, là où vivait ce beau monde dans lequel il avait voulu pénétrer. Il lança sur cette ruche bourdonnant un regard qui semblait par avance en pomper le miel, et dit ces mots grandioses: ‘À nous deux maintenant!’
Et pour premier acte du défi qu’il portait à la Société, Rastignac alla dîner chez madame de Nucingen. (BALZAC, 1910, p. 343, grifo do autor).

O texto está, evidentemente, dominado pelo olhar de Eugène Rastignac; contudo, não é especificamente ele que me interessa, mesmo sabendo-se que isso a que a narratologia denominou ‘focalização interna’ resulta de uma evolução de

processos narrativos que trouxe à cena do romance o ponto de vista e, com ele, o envolvimento pessoal de uma personagem que serve de filtro qualitativo à representação da história. O que agora importa é notar que aquele olhar só faz sentido em função de um espaço que, sendo cativante e absorvente da atenção do protagonista, não é homogêneo nem coeso. Trata-se evidentemente da cidade de Paris, aquela que então era a metrópole por excelência; é sobre ela que se projeta uma atitude de desafio e de desejo de posse que decorre de muito do que antecede este breve episódio final.

Mas a cidade é múltipla: ela tem lugares determinados (‘la place Vendôme’; ‘le dôme des Invalides’), assume comportamentos de entidade viva e agitada, fecunda e até motivadora de cobiça e de calculada ambição. Mais: no derradeiro parágrafo, o que parecia apenas espaço físico volve-se em espaço social, uma vez que é à Sociedade, assim maiúsculada e, como tal, aproximada da condição de personagem, que se endereça o desafio de Rastignac¹; esse desafio não pode dissociar-se de um outro e mais abrangente espaço, que é o que enquadra as tensões e as mutações

¹ A edição aqui utilizada difere de edições anteriores, onde não aparece a referência à sociedade (BALZAC, 1855, p. 531).

vividas no mundo em que a burguesia ascendente disputa poderes com a nobreza restauracionista². Por fim, menciona-se um derradeiro espaço, agora de outra dimensão, a casa Nucingen, que antecipa o desenvolvimento da *Comédie Humaine* (*La maison Nucingen*, 1837-38) e reafirma a relevância funcional deste componente da narrativa.

Digo relevância funcional e com um propósito. Trato assim de vincar que a presença do espaço no relato, num romance como *Le père Goriot* (e, como nele, em todo o romance que ao longo do século XIX seguiu a matriz balzaquiana), se define nos termos de uma alteridade nítida em relação à personagem. O espaço é um elemento autónomo, rural ou urbano, industrial ou campestre, susceptível de descrições variavelmente pormenorizadas, capaz de ganhar contornos sociais, económicos e mentais, mas sem deixar de ser um contexto de enquadramento para comportamentos que com ele interagem; era assim também (e talvez até de forma mais expressiva) no romance que construía a personagem em função da influência que sobre ela exercia o espaço social. É ainda a proeminência e a específica 'identidade' do espaço que se evidenciam, quando falamos em literatura rural ou em literatura urbana, tal como, em tipologias do romance, aludimos a romance de espaço (a par de romance de acção ou de romance de personagem).

Se reconhecemos que em certa literatura (e em particular na ficção narrativa) o espaço se impõe como um intenso foco de irradiação semântica, dizemos também que muitas vezes essa literatura remete para (ou até, de certa forma, provém de) outro espaço, que é o espaço da escrita. Balzac escreveu sobre Paris estando em Paris, sendo a cena da escrita um fator decisivo para a constituição de um espaço ficcional que dependia estreitamente de uma epistemologia da observação dos cenários e dos meios sociais modelados; confirma-o por oposição Eça de Queirós, quando, numa bem conhecida carta a Ramalho Ortigão e lamentando as suas dificuldades de romancista que descreve uma sociedade (um espaço social) de que está fisicamente distante, declara:

Convenci-me que um artista não pode trabalhar longe do meio em que está a sua matéria artística:

Balzac (*si licitus est...*) não poderia escrever a *Comédia Humana* em Manchester, e Zola não lograria fazer uma linha dos *Rougon* em Cardiff; eu não posso pintar Portugal em Newcastle (QUEIRÓS, 2008, p. 190).

Acontece que aqui não está em causa apenas uma questão (digamos) deontológica de coerência, relativamente àquela epistemologia da observação: ela podia ser torneada, pela via da imaginação e da informação documental, quando o romancista não tinha acesso direto ao espaço representado. O mesmo Eça que postulava a necessidade do contato direto com o espaço escreveu sobre a China (n' *O Mandarim*, de 1880), onde nunca foi; e não consta que Jules Verne tenha visto os espaços subaquáticos navegados pelo Nautilus, sob o comando do capitão Nemo.

Naquele tempo em que o espaço físico do romance tantas vezes provinha do meticuloso conhecimento *de visu* da realidade material, o romancista não raro tinha também a consciência de que se dirigia a um público que, pouco a pouco, ia conquistando outro espaço, que era o da leitura. O século XIX em que se dá a substituição do leitor pelo público³ é também o tempo em que o livro entra no espaço doméstico da burguesia progressivamente aculturada e da mulher ávida de um romanesco que lhe preenchesse os ócios (CUNHA, 2004). Ao mesmo tempo, a biblioteca pública contribui, juntamente com os gabinetes de leitura, para favorecer a democratização do livro e da leitura; sendo essa leitura muitas vezes uma leitura literária, vai ganhando sentido uma expressão difusa e ampla a que voltarei: o 'espaço literário'.

Antes de lá chegar, quero lembrar o significado de um texto em que se trata da leitura como metáfora de uma relação com o livro e com a literatura cujos sinuosos equívocos se reportam a um tempo, a um espaço e a um ritual em vias de extinção. No admirável romance *Se numa noite de Inverno um viajante* (1995[1979]), brilhante combinação de alegoria, paródia e movimento narrativo, Italo Calvino coloca no centro da história o livro convencional, o leitor e a leitura, as sedução e as armadilhas da ficção; mas não o faz sem elaborar, com minúcia, um espaço privado que é aquele em que se desenrola uma leitura sempre

² É muito significativo o conhecido testemunho de Engels, em carta a Margaret Harkness, acerca da representatividade histórica e social do espaço social da *Comédie Humaine*: "Balzac, whom I consider a far greater master of realism than all the Zolas passés, présents et à venir [past, present and future], in "La Comédie humaine" gives us a most wonderfully realistic history of French 'Society', especially of *le monde parisien*, describing, chronicle-fashion, almost year by year from 1816 to 1848 the progressive inroads of the rising bourgeoisie upon the society of nobles, that reconstituted itself after 1815 and that set up again, as far as it could, the standard of *la vieille politesse française* [...]. And around this central picture he [Balzac] groups a complete history of French Society from which [...] I have learned more than from all the professed historians, economists, and statisticians of the period together (ENGELS, 1888, s/p.).

³ Recordo os termos em que Eça de Queirós, num texto conhecido, explicou o eclipse do 'leitor' e o advento do 'público', na sequência das transformações sociais e económicas sobrevindas à Revolução Francesa: "Essa coisa tão maravilhosa, dum mecanismo tão delicado, denominada o 'indivíduo', desapareceu; e começaram a mover-se as multidões, governadas por um instinto, por um interesse ou por um entusiasmo. Foi então que se sumiu o Leitor, o antigo Leitor, discípulo e confidente, sentado longe dos ruídos incultos sob o claro busto de Minerva, o Leitor amigo, com quem se conversava deliciosamente em longos, loquazes 'Proémios'; e em lugar dele o homem de letras viu diante de si a turba que se denomina o 'Público', que lê alto e à pressa no rumor das ruas" (QUEIRÓS, 2009, p. 189, grifos do autor).

surpreendida por desenvolvimentos acidentais, diretamente relacionados com a materialidade do livro. Assim:

Regula a luz de modo a não te cansar a vista. Fá-lo já porque logo que estiveres mergulhado na leitura já não vais ter oportunidade de te mexeres. Procura fazer com que a página não fique na sombra, um adensamento de letras negras sobre fundo cinzento, uniformes como um bando de ratos; mas tem cuidado para que não se lhe chape em cima uma luz demasiado forte e não se reflita no branco cruel do papel mordendo as sombras dos caracteres como num meio-dia do Sul. Procura prever agora tudo o que possa evitar a interrupção da leitura. Os cigarros ao alcance da mão, se fumas, o cinzeiro. Que é que há mais? Tens de fazer chichi? Bem, tu é que sabes (CALVINO, 1995, p. 8).

No devir evolutivo da narrativa ficcional (e em especial do romance) pós-balzaquiana, lidamos cada vez mais com um conceito de espaço liberto dos contornos de uma materialidade que as injunções ideológicas do realismo haviam imposto, incluindo-se naquela materialidade uma derivada componente social e reformista. A passagem do século XIX para o século XX e a ‘revolução romanesca’ (ZÉRAFFA, 1969) que lhe é correlata trazem consigo um espaço metaforizado: é o ‘espaço psicológico’ que domina o agir de personagens às vezes de recorte impreciso e de identidade problemática. Estamos agora num tempo literário que transcorre, ‘grosso modo’, do fim de século aos anos 1930 do século XX, tempo a que genericamente denominamos modernista (BRADBURY; MCFARLANE, 1991) e cujos protagonistas (Proust, Valéry, Joyce, Musil, Kafka, Mann) retiram densidade ao espaço como elemento romanesco. Assim, se abre caminho a ponderações que em muito transcendem, sempre num plano de referência figurada, as utilizações de cunho mimético que caracterizavam a noção de espaço, tal como as encontramos na abertura deste texto.

Chego, deste modo, a oscilações e a derivas semânticas a que o conceito de espaço em contexto literário tem estado sujeito, sustentando, pelo menos, duas vias de análise autônomas. Primeira via: podemos afirmar a noção de ‘espaço literário’ como domínio conceptual legitimado por aquelas oscilações e derivas, até ao limite da diluição da concretude do espaço assim posta em causa; impõe-se, então, uma postulação simbólica do espaço como aquela que foi consagrada por Maurice Blanchot, ao libertar a obra literária, a sua escrita e a sua leitura de coordenadas sociais que a sufocam com o peso das suas determinações.

Em vez disso, a instância da solidão e da ausência de tempo que regem a escrita conduzem, segundo Blanchot, a um espaço literário de ‘intimidade aberta’:

L’oeuvre est oeuvre seulement quand elle est l’intimité ouverte de quelqu’un qui écrit et de quelqu’un qui la lit, l’espace violemment déployé par la contestation mutuelle du pouvoir de dire et du pouvoir d’entendre (BLANCHOT, 1968, p. 31-32)⁴.

A segunda via de análise a que aludi tem em atenção as múltiplas transformações que o digital e a sociedade em rede trouxeram às produções discursivas (e não só a elas, evidentemente). Estamos agora em plena ‘cultura da virtualidade real’, como lhe denominou Manuel Castells, num livro fundamental. No “[...] sistema de comunicação, organizado pela integração eletrónica de todos os meios de comunicação, do tipográfico ao sensorial [...]”, não se trata de “[...] induzir à realidade virtual [...]”, mas de “[...] construir a virtualidade real” (CASTELLS, 2005, p. 489). Acompanho ainda o pensamento de Castells para sublinhar, no presente contexto, o significado da reformulação do espaço em ‘espaço de fluxos’:

O novo sistema de comunicação transforma radicalmente o espaço e o tempo, as dimensões fundamentais da vida humana. [...] O espaço de fluxos e o tempo atemporal são as bases fundadoras de uma nova cultura, que transcende e inclui a diversidade dos sistemas de representação historicamente transmitidos: a cultura da virtualidade real, onde o faz-de-conta se vai tornando realidade (CASTELLS, 2005, p. 492).

Daqui sou conduzido a uma reformulação do espaço literário (já não no sentido blanchotiano, como é óbvio), entendido como ecossistema para a escrita e para a leitura, regido pela lógica do digital e pelo potencial do trabalho em rede. É então que, já num plano de abordagem totalmente diverso do que se encontra no início deste texto, falo não em ‘espaço’, mas em ‘ambiente eletrónico’, parecendo, ainda assim, que a expressão é limitada para comportar tudo aquilo que por ela é sugerido.

Num primeiro momento, deve dizer-se que o redimensionamento do espaço literário em ambiente eletrónico depende do desenvolvimento de ferramentas informáticas cujo impacto na produção de textos, no seu armazenamento, na sua circulação e na sua leitura é decisivo, tal como aconteceu (ainda assim de forma menos decisiva) com a industrialização da produção do livro, na passagem

⁴ Em Garnier e Zoberman (2006), encontra-se um conjunto de ensaios onde a noção de espaço literário é relacionada com outras utilizações, por assim dizer convencionais, do conceito em apreço.

do século XVIII para o século XIX. Confirma-se aqui amplamente a pertinência de premonições enunciadas por Italo Calvino, nas suas *Seis propostas para o próximo milénio* (1985), quando previu que a velocidade e a leveza seriam (como estão a ser) dominantes no nosso século XXI. Apontam nesse sentido propriedades que reconhecemos nos dispositivos eletrônicos que presentemente manejamos (p. ex.: os tablets), tais como a portabilidade, a mobilidade e a amizade (no sentido em que a sua utilização é intuitivamente acessível e inclusiva). É evidente que estas propriedades são inseparáveis de uma importante mudança de procedimentos cognitivos, tal como é determinado pela natureza daqueles dispositivos, pelo seu formato e pelos suportes que neles se materializam. Consabidamente, ler num monitor eletrônico informações de múltipla conformação (imagem, texto e música) implica reações e comportamentos bem diferentes daqueles que o texto impresso (literário ou não) convocava.

O incremento do potencial semi-discursivo das mensagens em ambiente eletrônico, graças à adjunção de sugestivos componentes multimídia, bem como a generalização do acesso, com grande celeridade, a redes e a bases de dados amplamente disponíveis, explicam a importância de uma cultura, de uma economia e de uma sociabilidade projetada cada vez mais nesse espaço a que denominamos ambiente eletrônico. Para além disso, nas atividades que nele se enquadram – no ensino, no entretenimento, na criação artística, na comunicação social, no comércio –, predomina agora a interatividade; é essa interatividade que incentiva atitudes colaborativas tendentes a diluir ou a neutralizar as fronteiras e os estatutos de quem produz ou ensina e de quem consome ou aprende. E também de quem escreve e de quem lê: os papéis são agora permutáveis, com grande agilidade.

Tendo em atenção o alcance e os limites deste texto, não entro agora em questões ao mesmo tempo estimulantes e problemáticas que, nos planos jurídico, ético, artístico e epistemológico são e serão desencadeadas pela cultura e pela economia do digital e da informação em rede. Por exemplo, temas tão diversos como o da propriedade intelectual, o da originalidade e o do plágio, o da tensão entre o público e o privado, o da crise da memória instrumental ou o da revisão do conceito de leitura. Estes e outros que o citado Castells abordou naquela sua obra em muitos aspectos fundacional (e também em CASTELLS, 2007) e a que muitos outros têm voltado, às vezes num tom entre o provocatório e o apocalíptico (p. ex. CARR, 2010).

Trânsito da breve caracterização do denominado ambiente eletrônico e das suas potencialidades de refiguração da cena literária para a referência a práticas que foram objeto de rearticulação profunda, como efeito do potencial transformador de um espaço a que denominamos agora ‘ciberespaço’. O termo não é novo e foi cunhado justamente quando se tornou evidente que novas ferramentas induziam uma nova dinâmica e uma nova epistemologia dos processos culturais. Em 1997, Pierre Lévy recordava a autoria e a origem do vocábulo ‘ciberespaço’ – o romancista William Gibson e o seu romance de ficção científica *Neuromante*, de 1984 –, para notar que a sua utilização no relato em causa tornara ‘sensível a geografia móvel da informação’, alargando-se à criação de uma ‘cibercultura’ hoje disseminada à escala mundial, numa “[...] profusão de correntes literárias, musicais, artísticas e talvez até políticas” (LÉVY, 2007, p. 92). Logo a seguir, Lévy propõe a seguinte definição de ‘ciberespaço’:

Eu defino o ciberespaço como ‘o espaço de comunicação aberto pela interconexão mundial dos computadores e das memórias dos computadores’. Essa definição inclui o conjunto dos sistemas de comunicação eletrônicos (aí incluídos os conjuntos de redes hertzianas e telefônicas clássicas), na medida em que transmitem informações provenientes de fontes digitais ou destinadas à digitalização. Insisto na codificação digital, pois ela condiciona o caráter plástico, fluido, calculável com precisão e tratável em tempo real, hipertextual, interativo e, resumindo, virtual da informação que é, parece-me, a marca distintiva do ciberespaço (LÉVY, 2007, p. 92-93, grifo do autor).

Chamo a atenção para o seguinte: a abordagem de Pierre Lévy decorre ainda num plano de reflexão relativamente incipiente, aquém da trivialização de ferramentas que viriam a dar um sentido mais consistente ao passo citado. Lembro que a edição original do livro de Lévy é de 1997; nesse ano, a Google ainda não existia e, segundo dados da International Telecommunication Union, a Internet chegava apenas a 2% da população mundial (11% nos denominados países desenvolvidos), números que podemos considerar absolutamente residuais.

Ainda assim, a definição de Lévy trazia consigo conceitos e anunciava práticas que, também no universo das inovações literárias em ambiente eletrônico, haviam de conhecer considerável fortuna: a comunicação em rede, a codificação digital, a hipertextualidade associada à interatividade e à informação digital. E se coincidências existem, no tocante às matérias aqui em apreço, então o ano de 1997 terá sido inquestionavelmente fecundo: o livro pioneiro de Espen J. Aarseth (2005) sobre cibertexto

e literatura ergódica é daquele mesmo ano; o que nele se propõe é uma relação do leitor com o texto que, em correlação com uma nova dinâmica compositiva, leva a superar a leitura em regime de sequencialidade ‘espacial’ (isto é, umas páginas a seguir às outras)⁵.

Esclareço que, se falo de uma nova dinâmica compositiva, não quero com isso sugerir que estejamos perante uma novidade absolutamente surpreendente no respeitante ao culto do texto como materialidade trabalhada enquanto tal. É muito antiga a tendência (quase sempre marginal, é certo) para induzir efeitos visuais a partir do tratamento do princípio da espacialidade e da sua projecção no branco da página, pelo recurso a engenhosas soluções gráficas. Muito antes das conhecidas tentativas pré-modernistas de Mallarmé e da escrita caligramática de Apollinaire, registram-se experiências literárias de configuração gráfica, com expressivos efeitos visuais, em especial desde que a imprensa de caracteres móveis viabilizou a elaboração da espacialidade dos textos e em particular dos textos poéticos (HATHERLY, 1983).

Não é isto exclusivo dos textos poéticos, parecendo até que episodicamente esta tendência ganha um significado próprio num modo discursivo como a narrativa. Nesta, é a temporalidade e não tanto a espacialidade que motiva a propriedade nuclear dos textos narrativos a que denominamos narratividade. Contudo, quando o relato se funda num forte impulso para a visualização do espaço diegético, esse impulso estende-se à necessidade de explorar, com manifesta carga erótica, um outro espaço a observar, que é o da página em branco. Penso aqui n’*O Delfim* ([1968] 1972), de José Cardoso Pires, romance que abre com uma descrição de consabida feição cinematográfica; nela, o olhar, a janela que enquadra o espaço exterior, o que nele se vê e o que apenas se adivinha (porque é já conhecido), tudo isso lembra um clássico do cinema, *A Janela Indiscreta* (1954), de Hitchcock, evidentemente. Na abertura do romance, o narrador fixa um lugar de onde observa e a circunstância que o envolve: “Cá estou. Precisamente no mesmo quarto onde, faz hoje uma ano, me instalei na minha primeira visita à aldeia [...]” (PIRES, 1972, p. 9); depois, especifica o que o rodeia, os objetos que

pode tocar, a tal aldeia que agora revê e pensa “[...] nos seres que a habitam e que formigam lá em baixo [...]”, até chegar a um “[...] pormenor importante [...]” (PIRES, 1972, p. 9) que é justamente a janela que inspira a representação paracinematográfica do espaço:

Enfrento a janela de guilhotina que dá para o único café da povoação, do outro lado da rua, e, mais para diante, vejo o largo, a estrada de asfalto e um horizonte de pinhais dominado por uma coroa de nuvens: a lagoa (PIRES, 1972, p. 10).

Noutro passo, quando se trata de caracterizar uma personagem (em termos que já nada têm que ver com a retórica descritiva da personagem oitocentista) é a materialidade da escrita no espaço da página que antes de mais convoca o olhar de quem escreve e o de quem lê. Assim, em função de um apelo implícito à atenção do leitor, este vem participar, pelo menos acompanhando o raciocínio do narrador, na valorização desse outro espaço que assume uma dimensão de territorialidade, revestindo-se mesmo de indiscutível prioridade em relação à figura descrita. É sempre sob o signo dessa prioridade que se congemma um desenho que introduz uma representação de feição alegórica. Recordo o início do capítulo XII d’*O Delfim*:

‘Mulher inabitável’. Gosto, é frase ativa, a prumo – de título para alegoria:

A MULHER INABITÁVEL

Na brancura de uma folha de papel (que é indiscutivelmente um território de sedução, um corpo a explorar), no centro e bem ao alto, planta-se a frase. Ela apenas, o título, como um diadema de dezassete letras. Só depois é que virá a homenagem (com ou sem dedicatória: ‘Maria das Mercês, 1938-1966’), inteiramente preenchida por uma romãzeira em flor que há no quintal da Pensão. E será um desenho meticuloso todo feito de articulações, por meio de folhas recortadas, cada qual com o seu pensamento (PIRES, 1972, p. 139-140, grifos do autor).

Falei em apelo implícito ao leitor, no que toca à construção da narrativa, porque, como bem se sabe, *O Delfim* é um relato reconhecidamente interpelativo, como se o seu avanço dependesse da colaboração de um destinatário reiteradamente convocado. Por outro lado, os frequentes avanços e recuos temporais que a narração conhece põem em causa a linearidade unidimensional de um discurso que se vai configurando como lugar de convergência problemática dos componentes de uma história plurivocal e multitemporal.

Não estamos aqui, evidentemente, no cenário eletrónico e não linear que é próprio da hipertextualidade, conduzindo à denominada

⁵ Ainda que Aarseth não fizesse depender a leitura ergódica da existência de um texto em ambiente eletrónico, já então era evidente que a rápida difusão da informática seria decisiva para fomentar práticas construtivas (de escrita e de leitura) dinamicamente colaborativas: “É crença comum [...]”, declarava Aarseth, “[...] que a rápida evolução no campo da tecnologia digital desde meados do século XX até ao presente originou [...] formas radicalmente novas de escrita e de leitura. Esta perspectiva, estimulada pela crescente experiência pessoal de tecnologia informática entre a massa académica, pode observar-se até em estudos literários que, desde 1984, crescentemente tem procurado captar e construir textos mediados por computador como objetos de crítica literária” (AARSETH, 2005, p. 31).

hiperficção. Mas a ‘brancura de uma folha de papel’ onde se planta a frase coloca-nos no caminho de uma textualidade cujo pleno funcionamento requer também certo modo de espacialização da escrita e da leitura. De novo ocorre o nome de Mallarmé: o projeto inacabado de um livro dinâmico e proto-hipertextual conhecido como *Le livre* (SCHERER, 1957) apontava para sessões de leitura indutoras de uma pluralidade de textos mutáveis e imprevisíveis; a partir daqui, abrem-se hipóteses de trabalho literário em que a escrita e a dinamização de combinações textuais vão carecendo de soluções materiais engenhosas, antes ainda da era do digital, mas como que antecipando a operatividade das suas ferramentas⁶.

Quase de forma intuitiva e certamente inconsciente, Raymond Queneau aspirava a chegar à era do digital, quando concebeu os *Cent Mille Millions de Poèmes* (1961), com base numa arquitetura mutável, ainda dependente do papel e da sua escassa disponibilidade para a invenção textual múltipla. Tratava-se, com aquela mutabilidade, de permitir a composição de um número astronômico de sonetos, a partir de uma ‘máquina’ combinatória que (dizia Queneau) assegurava a leitura para 100 milhões de anos; quando surgiu o digital, Robert Rapiilly (2014) pôde programar, a partir de dez sonetos diferentes, os ‘10 millions de sonnets palindromes à la façon des 100 000 milliards de poèmes de Raymond Queneau’. Seja como for: os *Cent Mille Millions de Poèmes* não eram possíveis sem uma materialização da poesia centrada na dimensão espacial do texto.

A conformação espacial da escrita e da leitura que em Mallarmé (e de forma derivada em Queneau) impõe uma dinâmica textual radicalmente inovadora não está presente apenas na sugestão que encontramos no texto de Cardoso Pires que citei e comentei. De forma mais explícita, ela surge noutros casos, porventura mais conhecidos. Por exemplo, na composição de *Rayuela*, de Julio Cortázar (1963), título cujo significado literal desde logo anuncia um movimento centrado num espaço (espaço textual, neste caso) bem delimitado e tratado como tal. Diz o Dicionário da Real Academia Española (2014, s/p.) que *rayuela* é um

[...] juego de muchachos que consiste en sacar de varias divisiones trazadas en el suelo un tejo al que se da con un pie, llevando el otro en el aire y cuidando de no pisar las rayas y de que el tejo no se detenga en ellas.

Algo parecido, acrescento, com um jogo tradicional a que, no universo da língua portuguesa, popularmente se denomina jogo da macaca, da amarelinha ou do avião.

Deste modo, a partir da metáfora do jogo, em *Rayuela* o trajeto de leitura e a virtual dinamização de um devir narrativo que ele segue não são inteiramente livres. Numa proposta que é verdadeiramente ‘metanarrativa’, ao abrir o volume Cortázar diz-nos, num *tablero de dirección*, que é um roteiro para a exploração do espaço textual: “A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros”. E logo depois, anuncia dois percursos: “El primero se deja leer en la forma corriente, y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra Fin [...]” (CORTÁZAR, 1963, s/p.); tudo o que vem depois pode ficar por ler. O segundo percurso começa no capítulo 73; trata-se agora de um itinerário que desconstrói (e reconstrói) a sequencialidade normal dos capítulos, como se de uma viagem sinuosa se tratasse, por um espaço textual tortuoso, que carece de um guia: esse guia é o romancista que assinala os marcos (os números dos capítulos, agora elencados em sequência desordenada) que servem de orientação para a tal viagem. Começa-se no capítulo 73^o, passa-se ao primeiro, daí para o segundo, deste para o 116^o, recua-se ao terceiro, avança-se para o 84^o e assim por diante, sem obediência à ordenação convencional da sequência numérica.

Considerações finais

Volto a uma noção já explanada: para alcançar todas as potencialidades do seu projeto narrativo, deixando até que outros (os leitores, é claro) fossem além das orientações do *tablero de dirección*, Cortázar teria precisado daquilo de que ainda não dispunha, no início dos anos 1960: do hipertexto e do seu aprofundamento hipermediático⁷, até atingir a hiperficção; e assim teria chegado, retomando Castells, à criação de um espaço de fluxos, sem limites visíveis.

Não irei por aí nesta breve análise, até por não estar ainda convencido da consistência e da efetiva pertinência sociocultural de práticas hiperficcionalis que, por agora, parecem marginalmente experimentais, visando públicos residuais. Contudo, não tenho dúvidas acerca do seguinte: a incorporação, na escrita literária (e, no caso que mais

⁶ A herança de Mallarmé está presente no trabalho do artista Klaus Scherübel, que montou uma exposição pensada como sala conceptual de leitura. Nela conjugam-se materiais textuais, fotografias e vídeo, sob o título *Mallarmé, Het Boek*, uma plataforma conceptual em que estão desvanecidas as fronteiras entre práticas artísticas de diferentes suportes e linguagens, sendo, entretanto, muito acentuada a espacialidade em que se articulam aquelas linguagens.

⁷ Desde as primeiras abordagens do conceito de ‘hipertexto’ fala-se naquele aprofundamento hipermediático: “‘Hypermedia’ simply extends the notion of the text in hypertext by including visual information, sound, animation, and other forms of data. [...] ‘Hypertext’ denotes an information medium that links verbal and nonverbal information” (LANDOW, 1992, p. 4, grifos do autor).

me importa, na escrita das narrativas ficcionais), de linguagens digitais funcionando em ambiente eletrônico procura superar as construções espaciais que a ficção oitocentista estabeleceu, como um 'exterior' que se impunha à narrativa, nesse que era um tempo de fulgor do grande gênero narrativo da literatura ocidental que foi (e é) o romance.

Assim, para Balzac (e para Dickens e Flaubert e Machado de Assis e Clarín e Tolstoi e muitos outros), o espaço foi uma categoria narrativa com fronteiras e com funções relativamente claras, na economia da história contada. O olhar de Rastignac (e o de todos os seus semelhantes, que povoavam os romances de então) tratava de captar, sob o signo da verosimilhança, aquilo que a percepção humana podia abarcar, sobretudo no plano visual; nesse processo, o relato estava obrigado a uma 'transparência' e a uma eficácia semiótica aparentemente incompatíveis com outros tratamentos de uma categoria narrativa então relativamente estável.

O espaço que a personagem observava só poderia dinamizar-se e tornar-se semanticamente relevante na medida em que o olhar da figura ficcional nele investisse as emoções, as volições e os valores que um romance entendido como instrumento de reforma de costumes podia comportar. E em muitos casos assim aconteceu, de fato. Por isso, Paris não é só uma reconstrução ficcional de Balzac, como é também uma vivência de Eugène Rastignac; a Lisboa revista por Carlos da Maia em 1887, dez anos depois de ter partido, é uma parte dele e do seu drama pessoal, mais do que de Eça; e a cidade de Vetusta (essa em que reconhecemos a Oviedo da segunda metade do século XIX) começa por ser, sobretudo, um efeito emocional do olhar que o calculista Don Fermín de Pas lança sobre ela, do campanário da catedral. Também esses são, por fim, lugares 'textualizados', porque na superfície do relato ficam as marcas indeléveis de uma visão do espaço que sem essa textualização não teria qualquer significado, nem seria preservada pela nossa memória de leitura.

Referência

- AARSETH, E. J. **Cibertexto**. Perspectivas sobre a literatura ergódica. Lisboa: Pedra de Roseta, 2005.
- BALZAC, H. **Le père Goriot**. Paris: A. Houssieux, 1855.
- BALZAC, H. **Le père Goriot**. Paris: Calman-Lévy, 1910.
- BLANCHOT, M. **L'espace littéraire**. Paris: Gallimard, 1968.
- BRADBURY, M.; MCFARLANE, J. **Modernism**: a guide to European literature. 1890-1930. London: Penguin Books, 1991.
- CALVINO, I. **Se numa noite de inverno um viajante**. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995.
- CARR, N. **The shallows**. How the internet is changing the way we read, think and remember. London: Atlantic Books, 2010.
- CASTELLS, M. **A era da informação**: economia, sociedade e cultura. Volume I. A sociedade em rede. 2. ed. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 2005.
- CASTELLS, M. **A galáxia internet**. Reflexões sobre internet, negócios e sociedade. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 2007.
- CORTÁZAR, J. **Rayuela**. 1963. Disponível em: <http://red.ilce.edu.mx/sitios/micrositios/cortazar_aniv/pdf/8_Ciel_o_Rayuela_libro.pdf>. Acesso em: 28 fev. 2014.
- CUNHA, M. R. **A inscrição do livro e da leitura na ficção de Eça de Queirós**. Coimbra: Almedina, 2004.
- DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA. Disponível em: <<http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>>. Acesso em: 28 fev. 2014.
- ENGELS, M. **Engels to Margaret Harkness in London**. Marxist internet archive library. Disponível em: <http://www.marxists.org/archive/marx/works/1888/letter_s/88_04_15.htm>. Acesso em: 23 fev. 2014.
- GARNIER, X.; ZOBERMAN, P. **Qu'est-ce qu'un espace littéraire?** Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2006.
- HATHERLY, A. **A experiência do prodígio**. Bases teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII. Lisboa: Imp. Nacional-Casa da Moeda, 1983.
- LANDOW, G. P. **Hypertext**. The convergence of contemporary critical theory and technology. Baltimore and London: The Johns Hopkins Univ. Press, 1992.
- LÉVY, P. **Cibercultura**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2007.
- PIRES, J. Cardoso **O Delfim**. 5. ed. Lisboa: Moraes, 1972.
- QUEIRÓS, E. **Correspondência**, I. Organ. e notas de A. Campos Matos. Lisboa: Caminho, 2008.
- QUEIRÓS, E. **Cartas públicas**. Edição de Ana Teresa Peixinho. Lisboa: Imp. Nacional-Casa da Moeda, 2009.
- QUENEAU, R. **Cent mille milliards de poèmes**. Paris: NRF, 1961.
- RAPILLY, R. **10 millions de sonnets palindromes**. Disponível em: <http://www.zazipo.net/sonnets_palindromes.php>. Acesso em: 28 fev. 2014.
- SCHERER, J. **Le livre de Mallarmé**. Paris: Gallimard, 1957.
- ZÉRAFFA, M. **La révolution romanesque**. Paris: Klincksieck, 1969.

Received on March 17, 2014.

Accepted on April 1, 2014.

License information: This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.