



Navegar é (im)preciso: uma leitura do romance hipertextual *Terminal*

Rejane Cristina Rocha* e Nair Renata Amâncio

Universidade Federal de São Carlos, Rod. Washington Luiz, s/n, 13565-905, São Carlos, São Paulo, Brasil. *Autor para correspondência. E-mail: rejane@ufscar.br

RESUMO. Neste artigo propomos uma análise das especificidades do romance hipertextual *Terminal* (Komatsu, 2018), sobretudo no que diz respeito a sua formalização material como um objeto literário dos novos meios (Manovich, 2005), que faz convergir referências às culturas impressa e digital. Buscamos discutir os aspectos que evidenciam que a obra se coloca em um entrelugar por i) rasurar a lógica computacional da plataforma Blogger e ii) rasurar os paradigmas romanescos consolidados pela cultura impressa. A obra, assim, apresenta características que nos fazem refletir acerca de duas realidades culturais distintas, a impressa e a digital e, ao fazer isso, ressignifica as práticas culturais e materiais dos novos meios ao mesmo tempo em que provoca fissuras nos ritos institucionalizados pela cultura impressa. Tal análise nos leva a refletir a respeito da leitura literária hipertextual como esforço extranoemático (Aarseth, 1997) e de como ela se dá na obra em questão, a partir da análise de um dos percursos possíveis oferecido ao leitor, que pilota, metaforicamente, a interface de uma espaçonave enquanto lê a obra. O navegar tematizado se expande e estabelece um diálogo com as características materiais do meio, ao mesmo tempo em que se consolida enquanto um recurso poético para a narrativa.

Palavras-chave: literatura digital; romance hipertextual; *Terminal*.

Sailing is (in)determinate: a reading of the hypertextual novel *Terminal*

ABSTRACT. In this paper, we propose an analysis about the specificities of the hypertextual novel *Terminal* (Komatsu, 2018), mainly concerning its material formalization as a literary object of the new media (Manovich, 2005), which makes converge references to printed and digital culture. We seek to discuss the aspects that highlight that the work puts itself in an intermediary place by i) obliterating the computational logic of the Blogger platform and ii) obliterating the novel's paradigms consolidated by the printed culture. Thus, the work presents characteristics that make us ponder on two distinct cultural realities, printed and digital, and, in doing so, resignifies the cultural and material practices of the new media at the same time it provokes fissures in the rites institutionalized by the printed culture. Such analysis leads us to think over hypertextual literary reading as an extranoematic effort (Aarseth, 1997) and how it occurs in the work in question, from the analysis of one of the possible paths offered to the reader, who pilots, metaphorically, a spaceship interface while reading the work. The themed navigation expands and establishes a dialogue with the material characteristics of the medium, at the same time in which consolidates itself as a poetical resource for the narrative.

Keywords: digital literature; hypertextual novel; *Terminal*.

Received on January 13, 2021.
Accepted on February 12, 2021.

Electronic writing is both a visual and verbal description. It is not the writing of a place, but rather a writing with places, spatially realized topics (Bolter, 1990, p. 25, tradução nossa¹).

Introdução

Levantando âncora

*Terminal*² é um romance hipertextual³, assim denominado por Flávio Komatsu, seu autor, na aba intitulada 'manual de instruções' da obra. Foi produzido e pode ser lido na plataforma do Blogger, embora não se configure como um blogue. A designação 'romance', assumida pelo autor, mal esconde que estamos

¹ "A escrita eletrônica é uma descrição visual e verbal. Não é a escrita de um lugar, mas sim uma escrita com lugares, tópicos espacialmente realizados".

² Disponível em <https://t-e-r-m-i-n-a-l.blogspot.com/>.

³ O romance hipertextual faz parte da Antologia Lit(e)Lat (2020) de obras digitais latino americanas.

diante de um experimento que se pode caracterizar como uma produção literária digital, a partir de definição proposta no âmbito dos projetos de pesquisa Repositório da Literatura Digital Brasileira (CNPq/UFSCar) e Cartografía Crítica de la Literatura Digital Latinoamericana (FONDECYT/UDP), e que pretende abarcar não só a reflexão criticamente consagrada sobre o assunto, como também as especificidades da literatura digital produzida em países periféricos no que tange o desenvolvimento tecnológico. Assim, entendemos que a literatura digital compreende obras que se constroem explorando as potencialidades das técnicas e tecnologias digitais, bem como enfrentando as suas limitações, seja pela experimentação com o código, seja pela experimentação com o meio. A experimentação com o código pressupõe a programação total ou parcial de linguagens computacionais, a fim de produzir literatura; a experimentação com o meio diz respeito às variadas formas de utilização de plataformas digitais existentes, reconfigurando as finalidades para as quais foram criadas, subvertendo o seu uso no sentido de testar as possibilidades literárias abertas por essa reconfiguração⁴.

A partir dessa definição, seria possível, de antemão, afirmar que *Terminal* caracteriza-se como uma obra literária digital que se constrói a partir da reconfiguração de uma plataforma, o *Blogger*, que oferece ao criador tanto possibilidades quanto constrangimentos para a fatura da obra; possibilidades e constrangimentos do meio que acabam por reconfigurar, também, os gêneros literários estabelecidos, no caso, o romance. A opção de Flávio Komatsu por caracterizar a sua obra como um romance não deve ocultar o fato de que se trata de um romance diferente daquele consolidado como gênero pela cultura impressa. Em que pese a plasticidade do romance - a que Bakhtin (2015) denominou antigênero - é inegável que algumas características de *Terminal* proveem das especificidades do meio digital em que ele foi concebido e pode ser lido.

Tais especificidades podem ser compreendidas no âmbito dos 'princípios dos novos meios', propostos por Lev Manovich (2005, p. 63, tradução nossa)⁵: "representação numérica, modularidade, automatização, variabilidade e transcodificação". Para o autor, essa enumeração é, também, a proposta de uma escala que vai dos princípios que descrevem a camada material dos novos meios até aquele que trata da sua camada cultural, que é a transcodificação cultural:

Como os novos meios se criam, se distribuem, se guardam e se arquivam com computadores, cabe esperar que seja a lógica do computador a que influencia de maneira significativa na tradicional lógica cultural dos meios. Ou seja, cabe esperar que a camada informática afete a camada cultural. Nas maneiras pelas quais o computador modela o mundo, representa os dados e nos permite trabalhar, as operações fundamentais que há por trás de todo programa informático (como pesquisar, aceitar, classificar, filtrar); e as convenções de sua interface - em resumo, o que se pode chamar a ontologia, a epistemologia e a pragmática do computador - influenciam na camada cultural dos novos meios, em sua organização, em seus gêneros emergentes e em seu conteúdo (Manovich, 2005, p. 93, tradução nossa⁶).

Se a camada material e a camada cultural se influenciam mutuamente, há que se admitir que, no atual estágio de emergência dos novos meios, nenhum aspecto da existência humana está resguardado dessa mútua contaminação. Isso, evidentemente, levando-se em consideração que produtos culturais nascidos desse novo contexto convivem com produtos culturais provenientes do contexto anterior e que distintos campos das atividades humanas (arte, ciência, educação etc) colocam a lógica digital em posição mais ou menos central, mais ou menos periférica. Há que se admitir, ainda, com Manovich (2005, p. 94, tradução nossa⁷), o surgimento de uma nova cultura do computador: "[...] uma mistura de significados humanos e informáticos, dos modos tradicionais pelos quais a cultura humana modelou o mundo e os meios que o computador tem para representá-la".

A obra que nos cabe analisar expõe de forma bastante explícita os desafios e possibilidades colocados pela emergência de uma cultura do computador⁸, quando na relação que ela estabelece - em termos de possibilidades e restrições - com a expressão literária consolidada durante a longa tradição da cultura impressa. É possível observar, na obra, como se imbricam lógicas e materialidades advindas de realidades

⁴ Sobre a definição de literatura digital, remetemos o leitor ao verbete 'Literatura Digital', de autoria de Rejane Rocha (2020), na *Pequena Mediapédia Tarefas da Edição*.

⁵ "Representación numérica, modularidad, automatización, variabilidad y transcodificación".

⁶ "Como los nuevos medios se crean, se distribuyen, se guardan y se archivan con ordenadores, cabe esperar que sea la lógica del ordenador la que influya de manera significativa en la tradicional lógica cultural de los medios. Es decir, cabe esperar que la capa informática afecte a la capa cultural. Las maneras en que el ordenador modela el mundo, representa-los datos y nos permite trabajar; las operaciones fundamentales que hay tras todo programa informático (como buscar, concordar, clasificar y filtrar); y las convenciones de su interfaz - en resumen, lo que puede llamarse la ontología, epistemología y pragmática del ordenador - influyen en la capa cultural de los nuevos medios, en su organización, en sus géneros emergentes y en sus contenidos".

⁷ "[...] una nueva cultura del ordenador: una mezcla de significados humanos e informáticos, de los modos tradicionales en que la cultura humana modeló el mundo y de los propios medios que tiene el ordenador para representarla".

⁸ A expressão é de Manovich (2005); caberia uma reflexão da sua pertinência nos dias atuais, em que o computador é só um dos dispositivos possíveis para a produção e consumo da cultura digital.

culturais tão distintas. *Terminal* assume a sua vocação digital, embora não queira abrir mão da longa tradição do romance impresso, à qual se filia explicitamente o autor; com isso, rasura a lógica computacional do meio em que se constrói, como também a tradição romanesca à qual se vincula.

E por que chamo de romance? Porque sou só um Flávio Komatsu: quem sou eu pra ir chegando com um novo gênero debaixo do braço... É preciso se filiar à tradição, nem que seja como filho bastardo. Esse tal de anti-gênero se fez colo aconchegante: tomo seu nome, reivindico o status e não hesito em jogar na lama. Sou romance não impresso. Sem registro em cartório. Atirado rio abaixo, volto agora pra matar meu pai. Foder minha mãe. Furar os olhos da ficção contemporânea... (Komatsu, 2018).

A seguir, a partir da descrição e análise da sobreposição das camadas computacional e cultural (Manovich, 2005), pretende-se compreender o romance *Terminal* como um objeto do entrelugar desenhado a partir da convergência de meios (novos e antigos) e culturas (impressa e digital).

Site-romance: um objeto do entrelugar

A tela inicial do romance (Figura 1) traz elementos que o inserem diretamente no universo digital, aqui formalizado pelos sites da internet, com abas que organizam o conteúdo à disposição do leitor e que se dispõem em: 'Reiniciar', 'Do que se trata?', 'Manual de instruções', 'Inventário', 'Orelha'; menus que se organizam em abas são a disposição paradigmática dos conteúdos disponíveis em sites da internet, sobretudo aqueles construídos em plataformas que oferecem, ao usuário, layouts pré-formatados para serem editados, bem como facilidades na criação e postagem de conteúdo.



Figura 1. Tela inicial do romance *Terminal*.

Fonte: Captura de tela feita pelas autoras.

O *Blogger*, utilizado pelo autor na fatura de *Terminal*, foi criado em 1999, sendo uma das primeiras plataformas a oferecer, ao usuário com nenhum conhecimento de programação, a possibilidade de criar e manter um blogue, um tipo de página pessoal (quando a própria expressão 'computador pessoal', bem como o uso pessoal do computador ainda estavam se popularizando) que surge em meados dos anos 90 e que se caracterizava, então, pela tônica nos acontecimentos pessoais e privados - daí a relação, nesse momento, com os diários íntimos, tão apontada pela crítica. Desde então, a blogosfera se diversificou e os textos dos blogues, na atualidade, não mais se reduzem à postagem de conteúdos pessoais, assim como a organização estrutural de uma página de blogue pessoal não é mais, necessariamente, tão distinta da de outras páginas, sobretudo a partir do momento de popularização de plataformas e serviços que facilitaram a criação de sites por usuários não especializados, como Wordpress.com e Wix, por exemplo. O que nos interessa sublinhar, aqui, é que as ferramentas e layouts do Blogger ofereceram ao autor de *Terminal* o ponto de partida para a

formalização material (Flusser, 2013) de seu romance hipertextual: a organização do conteúdo em postagens (convertidas, às custas de alterações no código do layout fornecido pela plataforma, em páginas) ligadas por hiperlinks, a possibilidade de inserção de conteúdo multimodal e a disponibilização de menus são estruturas formais que abrem ao gênero romanesco outras possibilidades de organização narrativa.

Cada uma dessas abas que compõem o menu principal do site dá acesso a outras páginas, sendo que apenas duas delas ('Reiniciar' e 'Do que se trata?') levam o leitor ao conteúdo narrativo propriamente dito; as outras poderiam ser aproximadas a paratextos com diferentes finalidades: explicar a originalidade e o funcionamento da obra ao leitor, bem como apresentar o autor e sublinhar a filiação à tradição romanesca ('Manual de Instruções'), possibilitar o acesso a um conteúdo multimodal, de fotografias e trechos de filmes que, embora não façam parte do trecho narrativo, podem contribuir para a construção de certa atmosfera ('Inventário') e um comentário crítico forjado que se trata, na realidade, de uma apropriação da cena do filme infantil *Ratatouille*, como, de resto, revela o hiperlink que dá acesso à cena. A mesma estrutura de menus é, contudo, utilizada de maneira bastante diversa nas laterais do site-romance; ali (Figura 1), à direita e à esquerda, o autor reconfigurou o menu, apresentando-o em imagens que representariam um painel de controle de uma espaçonave⁹ - e aqui a formalização paradigmática de um site acaba por ser rasurada. As imagens são agrupadas em 'Painel', 'Comandos' e 'Metáforas', cada um dos grupos com seis imagens-botões-hiperlinks que levam, cada um deles, a uma nova página que, por conseguinte, pode levar a outras, quando o leitor opta por 'Continuar navegando' ou 'Atracar', dois hiperlinks disponíveis ao final de cada uma das páginas.

É por meio dos recursos acima apresentados que o autor de *Terminal* cria uma narrativa que tem por fundamento temático um percurso rumo ao fim de um relacionamento, mas cujas ressonâncias se expandem no sentido de tematizar outros fins.

Essa hipótese pode ser confirmada por meio das possíveis entradas oferecidas pelo botão 'Reiniciar'. A opção em iniciar a navegação por meio desse recurso imediatamente nos coloca diante de uma pergunta que remete ao fim de um relacionamento amoroso: 'Por onde quer recomeçar, meu bem, o fim, nosso fim, desta vez?' (Komatsu, 2018). Ainda na entrada 'Reiniciar', respondendo à pergunta motriz para o prosseguimento da narrativa, pode-se escolher entre as opções: 'pelo acaso, pelo imutável, pelo flagrante, pela confissão e pela despedida'. Se se opta por 'despedida', acessa-se o seguinte trecho: 'Mas é somente a calçada que encontra fim nesta esquina', que remete à recusa dos possíveis fins que vão sendo anunciados.

O mesmo movimento se faz presente na entrada 'Do que se trata?', que traz como resposta:

De amor, é claro. É só de amor que falo. Amor de fato Escasso no mundo, absurdo no peito, jamais razoável. Nada que possa constar no teu álbum de retratos. Nada de coisas seguras, nada de coisas palpáveis: o entendimento não me seduz e desilusão é charme na alma. Enfie amizade, respeito, admiração, noites molhadas, todas as virtudes de mercado mais cotadas... No liquidificador, uma papa: e nada do amor. Não há oferta que alcance o sublime, não há sublime que se renda à demanda. Nem o mais severo anjo é capaz de lhe impor (Komatsu, 2018).

Os elementos materiais constitutivos da obra alimentam a construção narrativa, assim como a formalização material contribui para a compreensão do enredo. Esses exemplos nos mostram que o romance se constrói e se concretiza efetivamente no imbricamento entre diferentes materialidades.

Pode-se, então, identificar a lógica digital na formalização material do romance, que se vale dos princípios dos novos meios, formulados por Manovich: a estrutura do conteúdo organizado em um layout editável, a disponibilização de conteúdo audiovisual, a configuração hipertextual, etc. Mas *Terminal* não é (só) um site da internet e isso fica evidente antes mesmo de acessarmos o trecho romanesco, nos vários 'curto-circuitos' que as referências à cultura impressa provocam nessa estrutura digital.

No menu superior, *Terminal* conta com uma 'orelha', um gênero textual vinculado inextricavelmente à sua materialidade¹⁰, ou seja, àquele espaço do livro impresso, uma dobra na capa e/ou na contracapa, em que a editora, o autor ou algum comentarista faz uma apresentação mesclada à apreciação crítica do livro; ocioso dizer que *Terminal* não conta com a tal dobra, mas forja uma dentro da estrutura permitida pelo layout do Blogger, a partir da composição de um texto que não apenas remete ao gênero 'orelha', como também se apropria de um texto da cultura pop (a cena do filme *Ratatouille*, como já se mencionou) em um gesto irônico-satírico que o inscreve em uma longa tradição de reflexão (crítica) sobre a atividade crítica -

⁹ Pode-se considerar que se trata da representação de um tipo de representação de uma espaçonave, uma vez que as imagens guardam um viés que chamaríamos, hoje, de 'vintage' ou 'retro', próximas de certas representações de HQ ou de desenhos animados de décadas passadas.

¹⁰ Essa relação textualidade-materialidade é tão inextricável que os livros impressos que não contam com essa dobra não alocam o texto que ali seria publicado em nenhum outro lugar do livro.

lembramos, por exemplo, do intrigante ‘À guisa de prefácio’, de *Memórias Sentimentais de João Miramar* (Andrade, 1997). A aba ‘manual de instruções’, cujo título está menos relacionado à cultura impressa e mais ao universo imagético retrô-futurista construído pelo site-romance, também se vincula intertextualmente ao cânone literário (impresso), ao fazer ressoar as palavras iniciais do romance *Se um viajante na noite de inverno*, de Ítalo Calvino (2005). Mas é curioso notar que retoma a tradição impressa para instruir o leitor a respeito do novo tipo de texto (digital) que tem em mãos e dos protocolos de leitura que lhe serão exigidos - algo que, a despeito do experimentalismo narrativo do romance de Calvino, o leitor do hipertexto não encontrará em romances impressos.

No menu lateral, em conjunção com os botões-hiperlinks reunidos sob epítetos (‘Painel’ e ‘Controles’) e imagens que ajudam a construir o espaço de um painel de nave espacial, há os botões-hiperlinks reunidos sob a denominação de ‘Metáforas’, mais um elemento a rasurar não só a configuração do romance como um site, mas também a configuração do site como uma espaçonave.

Ainda sobre a entrada ‘Metáforas’ ao relacionar o subtítulo com a significação do conteúdo, fica evidente que as escolhas lexicais e os recursos criados não são empreendidos de modo aleatório e, sim, com o interesse de dar substância à narrativa. A metáfora de número seis se consolida na atribuição de um sentido figurado à nave e ao navegador: “[...] você é a nave/eu, o navegador/um planeta por fim habitável/ deve então ser o amor” (Komatsu, 2018). A mesma relação inextricável entre trecho narrativo e formalização material pode ser observada em todo o romance, discussão que ultrapassa os objetivos deste artigo, mas que merece ser enunciada.

Percorridas as características da formalização material que fazem de *Terminal* um objeto do entrelugar, discutiremos, a seguir, de que maneira tais elementos reconfiguram características do gênero romance, tal qual ele se delineou ao longo da tradição da cultura impressa, sendo este o objetivo central desta reflexão. Ao fazer isso, tentamos observar, na especificidade de um objeto literário digital, como se dá o princípio da transcodificação cultural, descrita por Manovich (2005) como a imbricação que se estabelece entre as camadas computacional e cultural dos novos meios, que propiciam mútua contaminação entre o gênero literário romance, estabelecido, e as especificidades da narrativa hipertextual. Creemos que a instância narrativa espaço é produtiva para conduzir essa discussão.

Navegar (n) o hipertexto

Aarseth (1997, p. 76, tradução nossa¹¹), define da seguinte maneira o hipertexto:

O hipertexto é geralmente entendido como um tipo de texto, como uma alternativa (entre outras) ao formato do códice encontrado em livros, revistas e manuscritos encadernados. É frequentemente descrito como um sistema mecânico (computadorizado) de leitura e escrita, no qual o texto é organizado em uma rede de fragmentos com conexões entre eles. Como tal, tem benefícios potenciais óbvios: um leitor pode acessar um ponto de interesse específico em meio a uma série de opções restritas, simplesmente clicando com o mouse. Isso permite um uso muito mais conveniente do que o códice, onde a transição entre dois lugares não adjacentes pode ser lenta e causar distração.

Um aspecto a ser observado na definição de Aarseth (1997) diz respeito ao fato de que o autor não vê o hipertexto como uma possibilidade exclusiva da textualidade digital, embora, nesse ambiente, a sua leitura possa ser mais dinâmica e fluida, por causa das configurações do meio. A leitura de um texto hipertextual impresso exige o manuseio específico do livro (ou qualquer material em formato de códice), que pressupõe o pular (ou seja, não ler) as páginas do intervalo entre dois pontos de interesse. A leitura de um hipertexto digital se faz pela ativação de hiperlinks que levam o leitor diretamente ao ponto que ele selecionou previamente. Assim, os links podem ser compreendidos como “[...] atos de interpretação que movimentam o leitor de um signo a outro” (Bolter, 1990, p. 199, tradução nossa¹²).

Em *Terminal*, a hipertextualidade conduz o leitor pela narrativa, construindo-se a partir de hiperlinks - configurados de diferentes maneiras: texto, imagens, abas, botões - que possibilitam o acesso a diferentes lexias, a depender da eleição do leitor; tais lexias podem ser outros fragmentos narrativos ou espaços externos à narrativa, como a plataforma de *streaming* de música *Spotify*, o serviço de hospedagem, distribuição e edição de vídeos *Youtube* ou, ainda, um verbete na *Wikipedia*; “[...] meios que são traduzidos

¹¹ “Hypertext is often understood as a medium of text, as an alternative to (among others) the codex format found in book, magazines, and bound manuscripts. It is often described as a mechanical (computerized) system of reading and writing, in which the text is organized into a network of fragments and the connections between them. As such, it has obvious potential benefits: a reader may approach a specific point of interest by a series of narrowing choices simply by clicking on the screen with the mouse. This allows for much more convenient use than the codex, where the transition between two non adjoining places can be slow and distractive”.

¹² “[...] acts of interpretation that moves the reader from one sign to another”.

em dados numéricos que se acessam pelo computador [...]” (e que) “[...] se tornam computáveis” (Manovich, 2005, p. 71, tradução nossa¹³). Tais espaços externos à narrativa constroem o caráter multimodal do romance, descrito por Arlindo Machado (1997, p. 146, grifos do autor) nos seguintes termos:

A disponibilidade instantânea de todas as possibilidades articulatórias do texto verbo-audiovisual favorece uma arte combinatória, uma arte potencial, em que, em vez de se ter uma ‘obra’ acabada, tem-se apenas seus elementos e suas leis de permutação definidas por um algoritmo combinatório. A ‘obra’ agora se realiza exclusivamente no ato de leitura e em cada um desses atos ela assume uma forma diferente, embora, no limite, inscrita no potencial dado pelo algoritmo.

Se a hipertextualidade surge das possibilidades abertas pela representação numérica, pela modularidade e pela automatização (Manovich, 2005), ela proporciona a variabilidade e a transcodificação, elementos que, ao fim e ao cabo, como queremos argumentar, possibilitam a reconfiguração da compreensão do espaço narrativo no universo romanesco.

A reflexão que propomos se organiza a partir de dois eixos que têm a questão da espacialidade como ponto de contato. De um lado, a espacialidade metaforizada no romance a partir da sua disposição imagética na tela do computador; de outro, a espacialidade pressuposta pelo movimento de leitura hipertextual, que exige do leitor que selecione e percorra caminhos para atualizar a narrativa virtual.

Dessa maneira, ampliando a consideração crítica de Wink (2015, p. 21, grifo nosso), para quem

Em qualquer texto narrativo, ‘a ação e o movimento dos personagens desenvolvem-se, mais ou menos explicitamente, num espaço narrado’ [que] pode ser extremamente limitado ou amplo; pode ser um mero palco ou adquirir a qualidade de protagonista; pode ser um espaço inventado, remeter anonimamente à geografia real ou até citá-la (o caso mais comum do romance realista); pode ser estruturado de acordo com as noções de espacialidade ou subvertê-la.

Em *Terminal* a construção do espaço se dá a partir do percurso de navegação do leitor, que opera, a um só tempo, o painel de controle de uma nave (Figura 1) - a imagem que tem diante de si, na tela do computador - e os hiperlinks que lhe convidam a navegar pela textualidade digital do romance. Em *Terminal*, quem se movimenta é o leitor.

Assim, o romance aponta para uma mudança de perspectiva com relação ao deslocamento de um ‘caminhante-personagem’ para o deslocamento de um ‘leitor-navegador’¹⁴; um leitor cuja performance é, também, extranoemática ou, nas considerações de Aarseth (1997, p. 1, grifo nosso, tradução nossa¹⁵) a respeito da *ergodic literature*:

Durante o processo cibertextual, o usuário terá efetuado uma sequência semiótica, e esse movimento seletivo é resultado de um trabalho físico que vários conceitos de ‘leitura’ não levam em conta. Este fenômeno chamo de ergódico, usando um termo da física que deriva das palavras gregas ergon e odos, significando ‘trabalho’ e ‘caminho’. Na literatura ergódica, um ‘esforço não trivial é necessário para permitir que o leitor percorra o texto’.

A dimensão representacional do espaço não está somente na narração elaborada a expensas da matéria verbal¹⁶, mas também nos recursos multimodais e imagéticos proporcionados pela interface do digital.

***Terminal*: uma espaçonave como metáfora**

Navegar é a metáfora recorrente para a leitura hipertextual, assim como o percurso - que se abre em múltiplas possibilidades - é metáfora para o hipertexto. Essa constatação, por si só, abre um diálogo com as discussões da espacialidade narrativa, que frequentemente colocam em questão o percurso, o trânsito e o deslocamento.

Em *Terminal*, as questões relativas à espacialidade se explicitam desde o título do romance. Os terminais (de ônibus, de trens, de aviões), em sua significação literária, podem ser lidos como cronotopos (Bakhtin, 2018) que aliam sentidos espaciais e temporais relacionados a inícios e fins, a chegadas e partidas. Tal sentido, no romance em questão, se especifica tematicamente, já que o romance trata de um fim de

¹³ “[...] se traducen a datos numéricos a los que se accede por ordenador” (y que) “se vuelven computables”.

¹⁴ Aqui, fazemos referência às proposições de Roger Chartier (1998) em *A aventura do livro: do leitor ao navegador*.

¹⁵ “During the cybertextual process, the user will have effectuated a semiotic sequence, and this selective movement is a work of physical construction that various concepts of ‘reading’ do not account for. This phenomenon I call ergodic, using a term appropriated from physics that derives from the Greek words ergon and odos, meaning ‘work’ and ‘path’. In ergodic literature, nontrivial effort is required to allow the reader to traverse the text”.

¹⁶ No romance, essa seria mais uma camada de apreensão espacial, sendo que, em termos de matéria verbal e construção de enredo narrativo, ele pode ser considerado uma narrativa psicológica em que são poucos os momentos de marcação espacial. Detemo-nos na exploração da formalização material, mais do que na análise do enredo, pois nela reside a linguagem informacional que aponta para novas práticas de leitura.

relacionamento amoroso; especifica-se, também, estruturalmente, já que a sua composição hipertextual rasura a organização paradigmática de certo enredo romanesco, distribuído em apresentação, complicação, clímax e desfecho, colocando em seu lugar lexemas, ligados por links, os quais o leitor percorre como quer - dentro das possibilidades oferecidas pelo autor - em que o fim não é dado pela estrutura textual, sequer pelo trecho narrativo, mas sim pelo ato de (parar de) ler e de se mover por entre os lexemas. Assim, a espaçonave, metaforizada na imagem que enforma a narrativa romanesca, é um 'espaço navegável' (Murray, 2003), no qual o leitor opera um painel de controle, constituindo-se como o piloto da narrativa. Início e fim do texto estão condicionados à navegação do leitor, entre as possibilidades programadas pelo autor.

O leitor-navegador tem à sua disposição uma série de possibilidades que lhe permitem dar início ao seu percurso na narrativa de *Terminal*. Pelas abas do menu principal, pelos botões dos menus laterais e, ainda, pelos hiperlinks - que, se pode considerar, funcionam como um índice - da página inicial, que respondem à questão do narrador: "Por onde quer recomeçar, meu bem, o fim, nosso fim, desta vez?" (Komatsu, 2018) (Figura 2).

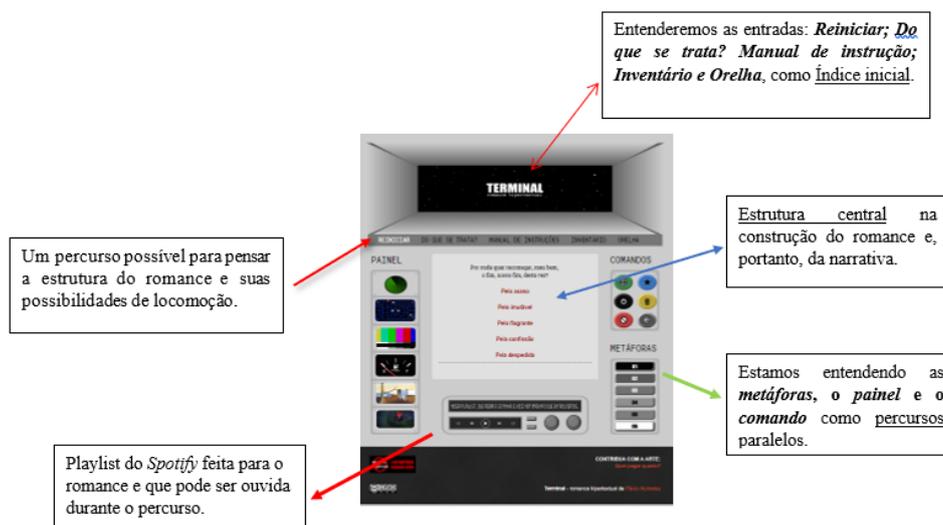


Figura 2. Tela inicial do romance *Terminal*.

Fonte: Captura de tela com legendas, elaboradas pelas autoras.

Na tentativa de demonstrar a estruturação hipertextual do romance e os mecanismos de leitura que constroem um leitor-navegador, descreveremos os possíveis percursos por meio do botão 'Reiniciar'. Se o leitor-navegador responde à questão inicial, clicando em uma das respostas possíveis, ele segue navegando pela 'estrutura central da narrativa'. Entretanto, ele pode, também, escolher percorrer outros caminhos, como 'Comandos', 'painel' ou 'metáforas'. Cada um dos itens (botões) da 'espaçonave' estabelece uma relação significativa com o caminhar pelo espaço da narrativa e com a própria metáfora do terminal como sendo um fim.

Por meio dessa primeira observação, que diz respeito aos mecanismos de funcionamento do romance, constata-se que a narrativa se organiza a expensas do constante deslocamento do leitor-navegador, impulsionado pelas indagações que o obrigam a responder questões ou a decidir-se por algum 'percurso lateral'.

No 'painel', por sua vez, há cinco ícones que correspondem, respectivamente, a 'radar', 'percurso', 'vestígios', 'recursos', 'cronômetro' e 'localização' - cujas legendas se revelam ao leitor quando este passa o mouse sobre cada uma das imagens. Todos esses ícones direcionam o leitor-navegador para páginas cujos textos estão dispostos de forma diferente das outras páginas e que trazem textos que não implicam diretamente na diegese (Figura 3). Todas essas páginas se encerram com dois hiperlinks: 'Atracar' ou 'Seguir navegando'.

Se o navegador decide por 'seguir navegando', ele acessa páginas com a mesma mancha textual, alinhada à direita, sem função diegética; se decide 'atracar', (Figura 4), ele volta para o 'percurso central da narrativa' (Figura 2) e lhe é solicitado escolher opções, formalizadas em hiperlinks ao final da página e relacionadas ao texto que acabou de ler.

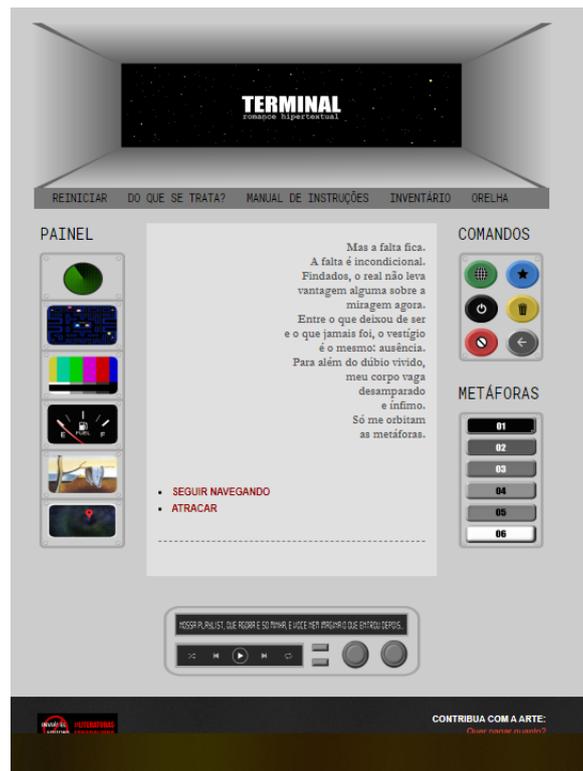


Figura 3. Romance *Terminal*.

Fonte: Captura de tela feita pelas autoras.



Figura 4. Romance *Terminal*.

Fonte: Captura de tela feita pelas autoras.

Essas possibilidades de navegação dão impulso para que o leitor-navegador se mova pela narrativa e, por meio dos movimentos realizados, que um diálogo entre o narrador-personagem e o leitor-navegador seja estabelecido. Vemos na constante indagação propiciada pelos botões do painel de controle que a narrativa não só permite, como também exige que o leitor seja um navegador.

Dessa forma, em *Terminal*, a matéria verbal e os hiperlinks (sejam eles frases ou imagens) se sustentam mutuamente: por exemplo, a linguagem escolhida ('seguir navegando', 'atracar'), que dialoga com um léxico referente à localização espacial, compõe a figuração da narrativa, contribuindo para a metáfora de uma navegação. Um exemplo emblemático são os nomes atribuídos aos botões do 'Comando' ('Definir novo destino', 'estabelecer metas', 'desligar motores', 'encerrar missão', 'desativar metáforas', 'voltar').

Considerações finais

As escolhas de percurso trazem à tona uma questão amplamente debatida no contexto dos estudos de hiperficção e que diz respeito à liberdade do leitor em relação à obra. O historiador Roger Chartier (1999), ao pensar o modo como as práticas de leitura foram se alterando ao longo da história, ressalta que:

Toda história da leitura supõe, em seu princípio, 'esta liberdade do leitor que desloca e subverte aquilo que o livro pretende impor. Mas esta liberdade leitora não é jamais absoluta. Ela é cercada por limitações derivadas das capacidades, convenções e hábitos que caracterizam, em suas diferenças, as práticas de leitura'. Os gestos mudam segundo os tempos e lugares, os objetos lidos e as razões de ler. Novas atitudes são inventadas, outras se extinguem. Do rolo antigo ao códex medieval, do livro impresso ao texto eletrônico, várias rupturas maiores dividem a longa história das maneiras de ler. Elas colocam em jogo a relação entre o corpo e o livro, os possíveis usos da escrita e as categorias intelectuais que asseguram sua compreensão (Chartier, 1999, p. 77, grifo nosso).

Assim, é pertinente considerar que por mais que o leitor tenha assumido as características de um navegador, o seu 'navegar' é delimitado pelas possibilidades que o produtor/autor do objeto hipertextual lhe concedeu, o que não quer dizer que não haja especificidades de leitura na literatura digital. As 'liberdades' continuam tolhidas por constrangimentos, quer seja pelo meio (formalizações materiais e dispositivos de leitura), quer seja pelas possibilidades oferecidas pelos autores a partir do trabalho com a estrutura narrativa e com as possibilidades oferecidas pelo meio.

A questão que se coloca ante o exercício de leitura de objetos digitais hipertextuais, como *Terminal*, não é somente quanto à liberdade de escolha por parte do leitor, mas também quanto às possibilidades de navegação que lhe são oferecidas - e tais possibilidades atrelam-se, justamente, às alterações a que o hipertexto submete o gênero romance, tal qual o conhecemos. Isso significa dizer que o meio digital, ao abrir a possibilidade de navegação por hiperlinks, possibilita modificações nos gêneros literários estabelecidos que, por conseguinte, vão exigir alterações nos modos de leitura desses textos literários. Ou, ainda, que os novos modos de leitura exigidos pela textualidade digital que invade o nosso cotidiano impulsionam novas formas do fazer ficcional, reconfigurando os gêneros literários existentes.

Referências

- Aarseth, E. (1997). *Cybertext: perspectives on ergodic literature*. Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press.
- Andrade, O. (1997). *Memórias sentimentais de João Miramar* (9a ed.). São Paulo, SP: Globo.
- Antologia LiteLat (2020). *Literatura Electrónica Latinoamericana y Caribeña* (Vol. 1). Recuperado de <http://antologia.litelat.net/>
- Bakhtin, M. (2015). *Teoria do romance I. A estilística* (P. Bezerra, Trad.). São Paulo, SP: Ed. 34.
- Bakhtin, M. (2018). *Teoria do romance II. As formas do tempo e do cronotopo* (P. Bezerra, Trad.). São Paulo, SP: Ed. 34.
- Bolter, J. D. (1990). *Writing space: the computer, hypertext, and the history of writing*. London, UK: Routledge.
- Calvino, I. (2005) *Se um viajante numa noite de inverno* (2a ed., N. Moulin, Trad.). São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- Chartier, R. (1998). *A aventura do livro. Do leitor ao navegador. Conversações com Jean Lebrun* (1a reimpressão, R. C. C. Moraes, Trad.). São Paulo, SP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Unesp.
- Flusser, V. (2013). Forma e material. In V. Flusser. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação* (p. 22-23). São Paulo, SP: Cosac Naify.
- Komatsu, F. (2018). *Terminal. Romance hipertextual*. Recuperado de <https://t-e-r-m-i-n-a-l.blogspot.com/>
- Machado, A. (1997). Hiperfíctia: o labirinto como metáfora. In D. A. Domingues (Org.), *Humanização das tecnologias* (p. 144-153). São Paulo, SP: Edunesp.

- Manovich, L. (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación* (O. Fontodrona, Trad.). Barcelona, ES: Paidós.
- Murray, J. H (2003). *Hamlet no Holodeck*. São Paulo, SP: Unesp.
- Rocha, R. C. (2020). Literatura digital. In A. E. Ribeiro, & C. A. Cabral. *Tarefas da Edição: pequena mediapédia* (p. 80-84). Belo Horizonte, MG: LED/Impressões de Minas.
- Wink, G. (2015). Topografias literárias e mapas mentais: a sugestão de espaços geográficos e sociais na literatura. In: Dalcastagnè, R.; Azevedo, L. *Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Zouk.