

A literatura digital e sua escritura expandida: uma reflexão sobre a obra *Volta ao Fim*

*Cristiano de Sales**
*Wilton Azevedo***

RESUMO: Desde que a literatura no Brasil começou a incorporar as escritas e os ambientes digitais (meados dos anos de 1990), diferentes formas de fruição e composição têm exigido da crítica literária um aprendizado acerca das estruturas hipermediáticas nas quais a poesia agora se encontra também implicada. Na busca de entender essas poéticas que se apresentam não mais como promessas, mas sim como fatos observáveis, ocupamo-nos, no presente ensaio, de uma obra de literatura digital, *Volta ao fim*, para refletirmos sobre a escritura que hoje é também articulada na produção da poesia.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura; escritura digital; ambiência digital.

ABSTRACT: Since the literature in Brazil began to incorporate the writings and digital environments (mid 1990s), different forms of enjoyment and composition of literary criticism have required a hypermedia learning about the structures in which poetry is now also implicated. In search to understand those presenting poetics not as promises but as observable facts, we concerned with this present essay about work of digital literature, *Volta ao Fim*, to reflect about digital writing that today is also articulated in the production of poetry.

KEYWORDS: Literature; digital writing, digital ambience.

* Pós-doutorando -
Universidade Federal de Santa
Catarina/ U.P. Mackenzie /
Bolsista CNPq.

** Universidade Presbiteriana
Mackenzie.

Escritas digitais não são mais possibilidades apenas, são também fenômenos atualizados. São fatos. E, se assim estão, não podemos nos furtar à função que nos cabe: estudar o fenômeno.

A primeira manifestação irrefutável da escrita digital se deu pela comunicação. Até muito pouco tempo atrás nos deparávamos, frequentemente, com a expressão “comunicação digital”. Hoje, percebemos que o adjetivo dessa expressão é dispensável. Ao nos referirmos simplesmente à “comunicação”, já estamos evocando uma série de procedimentos e objetos que funcionam dentro da lógica digital. Ou seja, quando almejamos fazer contato com alguém, algum órgão, instituição ou qualquer instância com a qual desejamos nos manter conectados, não contornamos mais os endereços eletrônicos (*e-mails*) e não deixamos mais de buscar informações prévias sobre o que queremos nos sítios eletrônicos (*sites*), indicados, na maioria das vezes, em *folders* ou cartazes, junto ao endereço físico e número de telefone, no caso de pessoas jurídicas, por exemplo. No caso da comunicação pessoal, esse novo comportamento é manifestado de forma muito mais evidente, haja vista os sítios de relacionamento em rede. Dito de outro modo, não precisamos nos referir à “comunicação digital” para deixarmos evidente que estamos articulando, além de telefones, correspondências impressas e sinais analógicos, os meios digitais de comunicação. Enfim, basta-nos a palavra ‘comunicação’ para sabermos do que se trata.

Isso ocorre porque o ato de se comunicar já incorporou procedimentos e objetos digitais, o que ainda não verificamos com tanta segurança na produção literária. Porém, não estão mais muito isolados os poetas, escritores e artistas que incorporaram as escritas digitais aos seus trabalhos, transformando-as, assim, em escrituras poéticas digitais. Partindo-se do entendimento de que o poeta atua na região limítrofe da linguagem que articula para se expressar, não é difícil imaginar que essas escritas verbivocovisuais (hipermidiáticas) passariam a figurar nas criações artísticas de quem, via de regra, está procurando as diferentes potências da linguagem.

Alguma teoria já se tem esboçado para a chamada

literatura digital.¹ Algumas delas em consonância com as teorias da comunicação ou da semiótica; outras em consonância com procedimentos automatizados de geração de significantes, caso dos portugueses Rui Torres e Pedro Barbosa e dos franceses Philippe Bootz e Jean-Pierre Balpe. Nota-se em comum, nesses casos citados, bem como no caso de alguns artistas brasileiros, inseridos em universidades públicas e privadas, que a teoria em torno das experiências poéticas digitais aparece à medida que objetos digitais vão sendo criados, com o propósito artístico de evocar experiências estéticas. Dito de outro modo, teoria e prática vão se desenvolvendo juntas.

Outros ainda atrelam essa reflexão ao pensamento do próprio espaço virtual e o fazem acompanhados de alguma filosofia deleuzeana; parece ser o caso de quem se filia a Pierre Lévy e sua tecnofilia.² E muitas outras são as frentes de trabalho que já se ocupam desse tipo de criação literária também na Espanha e nas Américas do Norte e do Sul.

A abordagem que mais nos interessa é a que toma a criação poética digital numa espécie de fronteira (mas que une em vez de separar) entre o campo da literatura e o das artes visuais.

Quando as escritas digitais começaram a despontar no trabalho de poetas e artistas, a principal forma de apresentação foi a que se optou chamar de hipertexto.³ Porém, as escritas digitais que encontramos figurando, na produção literária da contemporaneidade, são escritas hipermediáticas (verbivocovisuais). Mais do que estabelecer nós entre diferentes textos e linguagens, princípio do hipertexto eletrônico, o que se observa na criação atual, em ambientes hipermediáticos, é a cronotopia⁴ das linguagens ocorrendo simultaneamente num mesmo tempo-espaço.

A palavra, o som e a imagem abrem, juntos, um campo de possibilidade estética que tende a fazer pensar de novo e com diferentes resultados certas primazias que a crítica atribuiu à literatura. A principal das primazias, com certeza,

¹ Entenderemos por literatura digital a criação literária inerente apenas ao computador. São criações que não podem ser observadas em outro meio ou materialidade.

² Referimo-nos à obra *O que é o virtual?*, na qual Pierre Lévy teoriza, a partir das noções que Deleuze desenvolve para a relação entre 'virtual' e 'atual', sobre as principais transformações culturais pelas quais a sociedade passa, tendo em vista a ascensão dessa lógica de comunicação digital no seio da própria sociedade.

³ Embora saibamos que o conceito de hipertexto tenha sido teorizado antes do advento das escritas digitais [Cf. *Palimpsestes*, de Gérard Genette (1980)], e outros teóricos que preferiram adotar o termo "intertexto", optamos aqui pelo termo "hipertexto" de acordo com o sentido que o senso comum lhe atribuiu, após o advento do computador: textos interligados por links eletrônicos no ambiente digital.

⁴ No sentido bakhtiniano mesmo.

remete-nos à presença *sine qua non* da **palavra**, se o que está em questão é a arte literária. Colocar em xeque essa questão não significa aderir ao argumento imediatamente oposto, em que a criação literária prescinde da palavra. Preferimos procurar um ponto mais equilibrado entre essas duas frentes, pois acreditamos que, no primeiro caso, incorre-se na excessiva repetição de valores de uma crítica estabelecida dentro da lógica do meio impresso (e também da poesia oral). E, no segundo caso, equivoca-se por um deslumbramento pelo digital (o que também chamamos de tecnofilia) e pela falta de observância das obras literárias digitais que se vêm compondo, pois, já num primeiro olhar (e aqui estão implicadas não apenas a visão, mas também a audição e demais sentidos que, segundo uma corrente fenomenológica francesa, atuam juntos na produção de significação),⁵ podemos notar a palavra intervindo, ainda, nessas obras digitais.

Quando afirmamos, então, que a primazia da palavra deve ser repensada, estamos muito mais nos referindo à diferente lógica à qual ela está agora submetida. Ou melhor, ao diferente espaço-tempo em que ela habita. Se sua atuação hoje convive materialmente com outras naturezas concretizadas na tela de um computador (som e imagem), qualquer emissão de valor a seu respeito (crítica) deve levar em conta seu entrelaçamento com essas diferentes naturezas. Dizendo de modo mais claro: a palavra deve ser repensada na sua relação com as técnicas que não apenas convivem com ela, mas que também a fazem aparecer. Referimo-nos ao processo de composição dessas diferentes naturezas entrelaçadas (linguagens), referimo-nos à arquitetura da obra digital. Cabe-nos perceber, nesses objetos, em que medida essa coexistência de verbo, som e imagem, arquitetada por poetas e artistas, abre-nos novas possibilidades de sensibilidade e entendimento em torno das próprias linguagens. Ou seja, até que ponto essa convivência material da palavra com o som e a imagem em movimento pode nos dizer algo de novo acerca do funcionamento, ou do estatuto,

⁵ Referimo-nos a Merleau-Ponty e suas teses sobre percepção. Para o filósofo francês, a construção de sentidos, artísticos ou não, se dá num corpo fenomenal (que é diferente de um corpo estesiológico). Nessa forma de entender o corpo, os sentidos não operam separadamente.

da própria palavra. Bem como precisamos perceber até que ponto a palavra animada junto ao som e à imagem pode nos ensinar algo de diferente, na lógica dessas outras matrizes sígnicas (som e imagem). E mais: levando-se em conta que o que viabiliza esse convívio entre diferentes matrizes sígnicas é o aparato tecnológico digital, cabe-nos refletir em que medida essa tecnologia intervém na lógica de funcionamento das linguagens e até que ponto as linguagens nos revelam outro modo de conviver com as tecnologias digitais.

O que notamos na ambiência digital é que o significado das palavras não cabe mais somente nelas mesmas. Assim como, matematicamente, há um lado escuro do cubo, cuja existência não é invalidada por não conseguirmos vê-lo, a palavra, no meio digital, parece evocar problema parecido. Há um significado que não mais está ligado a um signo usual ou poético, mas sim a um signo que se mostra em expansão, dilatando-se. Ele, o significado, está lá, mas só é detectado pelos seus componentes binários, que, diga-se de passagem, estão entrelaçados aos componentes binários do som, da imagem e demais acontecimentos manifestados na tela do computador.⁶

Entretanto, a criação poética digital não consiste, no nosso entender, em grande invenção, revolução ou algo absolutamente novo. O que acaba tornando o poema digital algo aparentemente inovador e revolucionário é a insistência, de uma certa crítica, em firmar paradigmas atrelados a uma literatura que se manifesta por meio de palavras impressas em papel, sendo que estamos falando de criações que tomam como linguagem a ser articulada aquela do meio de comunicação mais dinâmico do tempo presente, o digital. E é importante ressaltarmos ainda: mesmo na literatura impressa em papel os sons e as imagens evocadas pelas palavras estão presentes e convivendo na experiência estética da leitura. Algo que de fato vemos se modificar na apropriação que o artista faz da ambiência digital é que as diferentes linguagens não apenas estão materializadas como também estão à nossa

⁶ Essa ideia, bem como a de escritura expandida, aparece melhor formulada na seguinte pesquisa: AZEVEDO, Wilton. *Interpoesia: O início da Escritura Expandida*, Université Paris 8 – Laboratoire de Paragraphe. Pós-doutorado, sob a supervisão do Prof. Dr. Philippe Bootz. Paris, 2009.

disposição no imenso banco de dados que é a internet. Sendo assim, dentre outras coisas, o que cabe ao artista é selecionar e articular essas linguagens para expressar sua forma poética.

Porém, dito assim dessa maneira, ao leitor deste ensaio pode passar despercebido que articular as linguagens e materialidades que já estão disponíveis em rede demanda muito trabalho de programação, edição e aprendizado de habilidades que até então não faziam parte do ofício do poeta, quais sejam, intervenção junto aos códigos de programação. E ainda é importante destacar: nem todos os *softwares* de edição e programação de que precisa o artista estão já à sua disposição. Não é novidade no mercado informático a aparição de programas elaborados, sobretudo, para o trabalho artístico; é o caso do *Processing*, por exemplo, que vimos utilizando para uma de nossas criações mais recentes, e que deve ter seu primeiro protótipo apresentado no final do corrente ano.

Contudo, não queremos, com este ensaio, impor uma reflexão teórica às obras que estudamos, mas apenas desejamos perceber a crítica aparecendo, na medida em que melhor nos relacionamos com o objeto artístico. Com essa finalidade, falaremos de uma obra poética digital específica: *Volta ao Fim*, de Alckmar Santos e Wilton Azevedo (2011). Notar-se-á, no desenvolvimento do argumento que se segue, que a teoria acerca da escritura digital, que chamamos de escritura expandida, vai se constituindo a partir da observação muito próxima que fizemos do processo criativo de uma obra específica. Daí a ausência de remissões constantes a teóricos da literatura, dado, obviamente, que a teoria literária pouco, ou quase nada, tem se ocupado de pensar a literatura digital. Por esse motivo, uma teoria (e posteriormente uma crítica) que almeja assumir o ambiente digital como campo de reflexão, como *episteme*, deve partir, acreditamos, dessas experiências poéticas já desenvolvidas com as mídias digitais, para, depois, sedimentar-se junto a uma tradição teórica que não devemos, ingenuamente, ignorar, nos

estudos literários contemporâneos. Ou seja, por mais que operadores teóricos como os de Roland Barthes (*Grau-zero da escrita* e *Da obra ao texto*), ou de Derrida (noção de “rastros”), ou de Wolfgang Iser (*Ato de Leitura*), nos inspirem na elaboração de um diálogo crítico com a tradição teórica literária, apostamos que, num primeiro momento, revela-se necessário nos aproximarmos mais das experiências das criações digitais e de seus procedimentos de composição do que de uma teoria que não se ocupou ainda das escrituras digitais.

O diálogo, sem dúvida indispensável, com essa tradição teórica deve aguardar o momento oportuno, que as próprias obras digitais nos apontarão com sua nova *episteme*.

Sendo assim, vamos à literatura digital.



Volta ao Fim é mais que um texto com dispositivos informacionais digitais. É uma leitura expandida que agrega e abarca tudo que uma narrativa pode conter no mundo das redes, sem esquecer que o ato da fala sempre se caracterizou, antes de tudo, pela criação de conceitos. E, pelo que nos consta, não existe conceito sem a concepção de imagem e de som. A aquisição do conhecimento pela procura disposta na rede faz desta proposta – *Volta ao Fim* – sua própria metáfora, uma fita de Moëbius, em que sua fita não é apenas percorrida pela formiga de Escher, mas também pela própria fita em si mesma. O tempo e o

espaço, contínuos e entrelaçados, fazem da ida e da volta o mesmo espaço, mas tempos diferentes.

Um contar que sai da voz, da música, das expressões faciais e das imagens editadas. Um narrar que não atende a espera pelo fim ou pelo início, conforme aprendemos com as sintaxes tradicionalmente fixadas pelo gesto de contar, mas que, no entanto, articula os elementos mesmos de uma história contada. No contar impresso, precisamos da gramática minimamente linear desses “eus” líricos que fixam um fato num tempo. O acontecimento narrado é substância (carne) formada de tempo e espaço, que se moldam simultaneamente e se fixam numa materialidade textual que sempre estará à disposição do leitor quando este desejar a experiência estética. Podemos recuperar a imagem oferecida por Sartre, em *Qu'est ce que la Litterature?*, e dizer que uma narração se constitui, inicialmente, de uma história contada e marcada materialmente como manchas negras sobre fundo branco, que demandam nossa animação para que tempo e espaço sejam postos em movimento, compondo, com isso, algum sentido; falamos isso, claro, no caso da literatura impressa (para a literatura oral, por exemplo, essa materialidade é a sonoridade, a melodia, o ritmo etc.).

Esse tempo, que se fixa, junto com o espaço, na substância narrada, não se confirma em *Volta ao Fim*; e não se confirma na forma nem no conteúdo. Neste, não recuperamos exatamente uma volta cíclica, como quem parte do fim para ali voltar; é um não findar de começar, ou um sempre começar de terminar, que escapa à expectativa que o ato de narrar mais costumeiramente nos ensinou. Naquela (forma) não conseguimos ligar reiteradamente os tempos das palavras proferidas com o tempo das imagens editadas, que, por sua vez, não ligamos também com o tempo das palavras que aparecem na tela, ou com o tempo da música. Da mesma maneira, não conseguimos ligar reiteradamente todos esses tempos programados com o tempo da experiência inaugurada pelo leitor, o da leitura. Os significantes que vão se materializar

diante do leitor, cada vez que o mesmo se dispuser a ver a obra, são os mesmos (tal qual se verifica na obra impressa, entretanto, com a potência do hipermídia); porém, os tempos desencontrados das linguagens que se entrelaçam (e o desencontro se dá no leitor) exigirão que o corpo onde a obra faz síntese, o leitor, espacialize o tempo a cada leitura. É como se o tempo precisasse a cada nova leitura passar por um processo de espacialização, de fixação, pois nem mesmo para os “eus” líricos do poema (verbo, som, imagem) o tempo obedece a uma gramática minimamente linear. São fluxos, são pensações (pensamentos e sensações), que não organizam tempos, mas apenas os evocam.



Ora ao fundo, ora à frente, imagens coletadas e editadas propõem seres e objetos em movimento, que não instauram uma relação imediatamente lógica com o que aparece em primeiro plano:⁷ uma face que muda incessantemente de expressão e gesto, sem corresponder, também imediatamente, às palavras proferidas pelo declamador dos versos. Uma trilha sonora, composta também a partir de *softwares*, vem juntar-se aos versos lidos para, juntos, darem o tom musical à obra. São, pelo menos, quatro instâncias de significações coabitando-se. E admitir que se tratam de quatro matrizes sígnicas não equivale a sustentar discursos em prol do fragmento, pois acreditamos que cada signo se dá por inteiro e não em partes, e que a significação também estará submetida a

⁷ Se é que podemos falar em hierarquia de planos.

um fenômeno inteiro, bem como a composição das obras, pois, no código fonte (programação), o que se nota é muito mais a implicação das matrizes umas nas outras do que a fragmentação das inscrições. Mais do que isso, o que se nota é a expansão das escritas umas nas outras, das linguagens umas nas outras, do som-na-imagem-no-verbo. É o que chamamos de escritura expandida.



Cada capítulo materializa um estilo próprio com essa escritura expandida, que revela não apenas um tempo em constante composição, mas também diferentes “eus” que enunciam e se anunciam nas diferentes matrizes sígnicas. Um rosto que nos fala com a voz dos olhos, com o silêncio da boca que se articula ora em gritos surdos, ora em mudez assumida. Um leitor-escritor que declama versos que não querem definir um tempo, nem mesmo um espaço, mas, quem sabe, querem apenas recompor uma experiência, que nem se sabe vivida de fato. Peças musicais sinfônico-eletrônicas que embalam (mas não se impõem como harmonia regente) o ritmo das imagens que nos remetem a performances editadas ao fundo, às vezes mapeadas à frente, sem se perder de vista algo que se pretenda bonito. Tudo isso são falas que não se erguem, mas nos atraem para esse espaço de significâncias programadas para a tela do computador.

Parece natural pensarmos que os campos que se abrem com obras literárias digitais, tal qual *Volta ao Fim*, são os já teorizados campos do som, da imagem e/ou

do verbo. Mas, se continuarmos tomando esses campos de reflexão como matrizes separadas, estaremos, por exemplo, incorrendo em experiências como a de transpor para o meio digital poemas do movimento concretista (o que, no nosso entender, diminui a própria potência que esses poemas têm no papel). Continuar tomando as matrizes sígnicas em separado é se recusar a entender a poética do campo (ambiência) onde as três linguagens manifestamente convivem.

Nas tentativas que se têm feito mais frequentemente para teorizar acerca dessa poética do ambiente digital, notamos um predomínio dos argumentos que se justificam mais pelo efeito intelectual que o hipermídia causa do que pela experiência estética que esse meio também pode inaugurar.

Mais uma vez, é importante deixar claro que buscamos um ponto mais equilibrado entre dois polos que tendem a formar dicotomias: nem tanto e somente a experiência intelectual, nem apenas o arrebatamento estético. Não é de hoje que esses dois fenômenos atuam juntos no reconhecimento do que seja ou não arte. Nossa ideia, então, é perceber, dentre outras coisas, como o estético e o intelectual podem conviver de forma a não submeter em demasia um ao outro.

Não é difícil encontrarmos criações artísticas digitais em que o leitor-observador é convocado a intervir fisicamente juntos aos significantes da obra.⁸ Essas obras interessam de maneira incontornável não apenas ao entendimento das transformações pelas quais a arte tem passado, mas, sobretudo, nos ajudam a compreender como a arte tem proposto novas formas de nos relacionarmos com o mundo e com a tecnologia digital.

Essa percepção que a arte nos instiga tem nos revelado, não é de hoje, que o observador deve ter outra postura, outro comportamento em seu ato de contemplação (o mesmo se pode afirmar do leitor no ato de leitura). E aqui já estamos diante de um campo não aberto, mas em muito potencializado, pelas mídias digitais (em artes plásticas,

⁸ Em *Palavrador* (Festival de Inverno de Diamantina, 2006), por exemplo, vemos a intervenção do leitor espaço adentro, encarnado no avatar que é conduzido por Caos e Eros. Em outras obras, vemos até mesmo a demanda do corpo físico (estesiológico) do observador (Cf. quase todas as obras expostas na bienal de arte e tecnologia de 2010, em São Paulo).

Hélio Oiticica e Lygia Clark já provocavam efeitos nesse sentido com seus Parangolés e Bichos). Rearranjar o leitor é um campo aberto sobre o qual a crítica muito se debruçará ainda.

Mas o que dizer, portanto, sobre obras em que o leitor não é convocado para dentro da tela como significante, caso de *Volta ao Fim*? O que formular sobre esses casos em que nos vemos até mesmo próximos, mas não limitados, à videoarte, na qual o signo-leitor não se materializa como significante da obra?

No caso de *Volta ao fim*, vemos uma possível sofisticação do leitor já reconfigurado pela criação literária digital. Se antes precisávamos ser arrancados do nosso conforto contemplador para entendermos nossa outra forma de nos relacionar com o mundo (papel que as obras das Bienais e Feiras de Linguagem Eletrônica cumprem bem), hoje já podemos nos sentar novamente para contemplar uma criação artística sem, no entanto, aderirmos às balizas que as molduras, as estátuas, recitais ou saraus nos sugerem. E isso porque estamos nos sentando diante de uma mídia que já nos fez habitar as obras. Estamos diante de uma mídia que, manipulada por artistas, já nos ensinou algo sobre nossa própria condição de leitores. E sentados diante dessas escrituras expandidas, diante dessas faces sonoras, desses versos táteis e das imagens em movimentos analógico-digitais (programadas em *softwares*), podemos redescobrir uma beleza que não nos remeta apenas às explicações acerca do quanto a literatura e a arte nos transformam, mas que também nos proporcione encantamentos pelas cores, consistências e percepções corporais.

E ressalte-se que estamos nos referindo apenas a obras que, como em *Volta ao fim*, circularão e serão observadas pelos espectadores no monitor de um computador. Ou seja, estamos deixando de analisar, conscientemente, uma outra lógica de fruição que essas literaturas têm manifestado: a performance de apresentação da obra em exposições, congressos e

eventos de arte, pois, no caso específico do poema digital que trouxemos mais detalhadamente neste ensaio, bem como no caso de *Palavrador*, também citado, ou *Atame*⁹ e alguns outros, houve exposições coletivas, geralmente em seus lançamentos, que implicaram estruturas cênicas e aparatos técnicos que projetaram essas obras em forma de espetáculo (no sentido de ser apresentada numa sala adaptada à performance para viabilizar a fruição coletiva). Essa espetacularização (não no sentido negativo que outrora podemos ter sugerido aos tecnófilos) aproxima, evidentemente, as criações literárias a uma série de criações de artes visuais e plásticas que se têm visto em salões e exposições de algumas décadas para cá.

No caso da obra *Atame*, por exemplo, vemos um trabalho com os arquivos de sons, imagens e textos que são operacionalizados durante a apresentação. Enquanto os vídeos e performances editados digitalmente vão sendo projetados no telão de uma sala escura, a trilha sonora e o texto poético (escrito) vão aparecendo à medida em que o autor, no comando de uma mesa de som e operação, vai articulando esses signos junto aos vídeos. No momento de lançamento da obra, as matrizes sígnicas vão sendo entrelaçadas na presença do telespectador, o que nos faz lembrar algumas performances de artes visuais presentes em eventos de artes plásticas. Ou seja, o arquivo em vídeo que o autor leva para esse tipo de apresentação é diferente daquele que circulará em DVD para a fruição de quem adquirir o poema digital. Essa mesma experiência foi feita com *Volta ao fim*.



⁹ Trabalho apresentado em Paris, Centre George Pompidou, em 2004. Mais detalhes em: <<http://wiltonazevedo.tumblr.com/page/7>>.

Claro, não se trata de aproximarmos literatura e artes visuais por esse único viés do acontecimento artístico, pois isso escaparia ao nosso ambiente de investigação, que é o digital. Se reduzirmos essa proximidade da literatura com as artes visuais à performance de exibição, estaremos captando apenas a lógica digital funcionando como dispositivo de gerenciamento do acontecimento artístico, tarefa que as artes visuais já cumprem com mais propriedade que a literatura. Nosso interesse, portanto, para os estudos literários é perceber de que maneira essas escrituras digitais expandidas (programadas e fruídas em computador) podem nos ensinar algo sobre o fenômeno de linguagem a que chamaremos ainda de literatura. Revisitar conceitos de um campo consolidado, como o da reflexão literária, requer, dentre outras coisas, pisar em outros terrenos; aprender com outras epistemes. E o ambiente digital é, seguramente, um espaço-tempo em que os diferentes campos do conhecimento podem conviver; e não apenas em forma de hipertextos (ligados uns aos outros), mas, sobretudo, criando novos modos de significar e compreender as relações mundanas.

Referências

- AZEVEDO, Wilton. *Atame*. Paris, Centre George Pompidou, 2004. Performance. Disponível em: <<http://wiltonazevedo.tumblr.com/page/7>>.
- AZEVEDO, Wilton, SANTOS, Alckmar. *Volta ao Fim*. Florianópolis, ABCiber, 2011. [Performance no prelo, para gravação em DVD].
- BARTHES, Roland. *O Grau Zero da Escrita*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?* Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- MARINHO, Francisco (coordenador). *Palavrador*. Diamantina, 2006. Performance -mais detalhes em <<http://1maginari0.blogspot.com.br/2009/03/palavrador.html>>.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 2008.