

## REIMAGINAÇÕES LITERÁRIAS DISTRIBUÍDAS ENTRE O PAPEL E O ECRÃ: O CASO DE *COMPOSITION NO.1*

Sandra Bettencourt <sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente trabalho é uma reflexão sobre o romance *Composition No.1*, de Marc Saporta, na sua instanciação enquanto livro impresso e aplicação para *iPad*. Pretende-se compreender de que forma a transformação e transdução do texto de Marc Saporta informa-nos acerca da sua condição textual e literária na contemporaneidade digital. Proponho que uma das estratégias atuais na aproximação à categoria livro, e especialmente ao gênero narrativo, é a da retroação da digitalidade e dos modelos eletrônicos em processos de intensificação do bibliográfico. Ao mesmo tempo que, e uma vez que falamos de processos de *feedback*, tais exercícios servem, paradoxalmente, a reconceptualização da própria literatura eletrônica numa lógica e estratégia característica da pós-digitalidade.

**Palavras-chave:** Livro. Impresso. Eletrônico. Digital. Pós-digital.

**ABSTRACT:** This article reflects on the novel *Composition No.1* by Marc Saporta in its instantiation as a printed book and an *iPad* app. My aim is to understand how the transformation and transduction of Marc Saporta's text informs us about the contemporary textual and literary condition considering its print and electronic context. I propose that one of the current strategies in approaching the category of the book, and especially the narrative genre, is the feedback between digital and electronic processes as a way of intensification of the bibliographic aspects. At the same time, and because we are dealing with feedback loops processes, such exercises are, paradoxically, the reconceptualization of electronic literature itself within a logic and strategy characteristic of the post-digital.

**Keywords:** Book. Print. Electronic Literature. Digital. Post-digital.

### Introdução

O presente trabalho reflete acerca do romance *Composition No.1*, de Marc Saporta, na sua instanciação enquanto livro impresso e aplicação para *iPad*. O romance de Marc Saporta foi originalmente publicado em 1962, pela editora francesa Éditions du Seuil, sendo traduzido para inglês por Richard Howard e pela editora norte-americana Simon & Schuster no ano seguinte. *Composition No.1* é um romance experimental que assenta na lógica da randomização, uma vez que o livro é composto por 150 páginas soltas, sem numeração, cuja técnica de encadernação é uma caixa contentora da totalidade das páginas. O livro não apresenta indicações de estrutura narrativa nem de ordem de leitura, uma vez que são excluídas quaisquer marcações de início, fim

---

<sup>1</sup> Sandra Bettencourt - Doutoranda no Programa Doutoral “Estudos Avançados em Materialidades da Literatura”. Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, Portugal. Bolseira da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT). E-mail: sandra.bettencourt.pinto@gmail.com

ou divisão por capítulos, possibilitando inúmeras hipóteses de percursos de leitura: tantas quantas as possibilidades de recombinação entre cada unidade textual (página). *Composition No.1* invoca o conceito “randomly non-linear”, apresentado por Markku Eskelinen, em relação à cibertextualidade da narrativa impressa (ESKELINEN, 2012, p. 140), promovendo uma experiência metamórfica no exercício da sua releitura, ao ser impossibilitada (ou, pelo menos, dificultada) a repetição narrativa.

*Composition No.1* não é caso único da experimentação literária impressa. É inegável a influência das práticas literárias das vanguardas do início e meados do século XX, desde o movimento Dada<sup>2</sup> até às experimentações paradoxais de libertação da literatura através de exercícios de constrangimento da escrita do movimento francês Oulipo<sup>3</sup>. Outro exemplo, formalmente mais próximo do romance de Saporta, é a obra de B.S. Johnson, *The Unfortunates* (1969), um “romance numa caixa”, à semelhança de *Composition No.1*, composto por 27 secções/unidades ou capítulos, independentes. Nesta obra, contudo, duas unidades definem o início (“First”) e o fim (“Last”) do percurso de leitura. As restantes unidades, apesar de não obedecerem a nenhuma ordem definida a não ser a que o leitor lhe confere, são encabeçadas e definidas por um símbolo específico e numeradas dentro da sua economia particular. Neste caso, a randomização é controlada pela indicação de início e fim, pela unidade de cada secção e orientada pela simbologia. Assim, a obra de Saporta representa um caso especial de literatura experimental e de reflexão acerca do meio e suporte livro, de forma mais radical ao inscrever-se no género romance.

O romance é um género literário que estabelece uma relação intrínseca com a materialidade do código. Como Bakhtin afirma em *The Dialogical Imagination*, no capítulo “Epic and the Novel”: “Of all the major genres only the novel is younger than writing and the book: it alone is organically receptive to new forms of mute perception, that is, to reading” (BAKHTIN, 1981, p. 04). *Composition No.1* é um romance que radicaliza a experiência destas novas formas de leitura e da noção do próprio objeto literário por excelência, pois não só os modelos de lectoescrita são

---

<sup>2</sup> Recorde-se, por exemplo, as instruções de recombinação e randomização para a construção de um poema dadaísta, explicitadas por Tristan Tzara em “How to Make a Dadaist Poem” (1920): <http://www.writing.upenn.edu/~afilreis/88v/tzara.html>.

<sup>3</sup> A este respeito veja-se a obra de Raymond Queneau, *Cent Mille Millions de Poèmes* (1961), constituída por um conjunto de dez sonetos, sendo que cada verso é impresso independentemente de forma intercambiável e recombinável, potenciando a sua combinação em milhões de diferentes poemas.

ensaiados mas também a noção conceptual e epistemológica do livro é questionada. Tal inquietação suscitada por *Composition No.1*, há já mais de 50 anos, é renovada em 2011 com a nova edição pela editora Visual Editions em diferentes formatos e interfaces: o livro impresso e o livro eletrônico, este sob a forma de aplicação para *iPad*.

O primeiro é a narrativa impressa e formalmente próxima da obra original: mantém a organização em páginas soltas, recusando a forma de livro tradicional ao preservar a forma da caixa enquanto encadernação. Nessa edição, cada página é composta pelos textos alfabéticos num dos lados da folha e, no outro lado, por composições visuais computacionalmente geradas que recombina todas as palavras do livro. Estas composições são da autoria de Salvador Plascencia, também ele autor do romance experimental *The People of Paper* (2005), autor responsável, ainda, pelo diagrama que acompanha a edição impressa de *Composition No.1* e que, ironicamente, ilustra a anatomia do códice. Este diagrama, que refere os romances *The Fountainhead* e *Catcher in the Rye*, apresenta a estrutura do códice impresso tradicional com a indicação e ilustração das suas partes constituintes: capa, lombada, verso, recto e número de página. Com esta ilustração, a observação de Bakhtine de que o romance é o gênero mais comprometido com o meio livro ganha uma dimensão mais provocadora e enriquecedora. Ao mesmo tempo que é o gênero mais identificável com o códice, como a ilustração demonstra, ele é capaz de transformação, como é evidente nesta edição de *Composition No.1*.

Esta edição impressa explora as possibilidades modais, mediais e materiais do texto – escrita, livro, página, palavra e imagem – na produção de sentido dos objetos culturais e artísticos, promovendo uma detenção da atenção do leitor/usuário nos “efeitos de presença” (GUMBRECHT, 2003) que é, neste caso, potenciada através de uma interação permutacional com a matéria narrativa e bibliográfica, que precedem e melhor informam os processos hermenêuticos. Esta exploração é intensificada pelos modelos de lectoescrita que *Composition No.1* requer – randomização, não-linearidade e recursividade –, que tantas vezes a textualidade em ecrã reclama e que, muitas outras vezes, são entendidos como originais ou específicos da literatura eletrônica. O romance de Saporta é, assim, um exemplo de que o livro impresso compreende inúmeras possibilidades materiais, semióticas e modais de produção de sentido. É através desses exercícios hipermediais que a obra

expõe a flexibilidade do meio e interface codicológicos, frustrando cisões epistémico-ontológicas radicais entre literatura impressa e eletrônica, ou analógica e digital.<sup>4</sup>

Como Manuel Portela afirma acerca de um outro romance experimental impresso, *Only Revolutions* de Mark Z. Danielewski (2006): “Meaning is experienced as the result of feedback between sequences of signifiers and their mode of material inscription” (PORTELA, 2013, p. 235). O mesmo é possível de ser argumentado acerca de *Composition No.1*, sendo que a mais recente edição conjunta, em livro e aplicação *iPad*, promove uma abordagem comparativa entre a inscrição em papel e no ecrã, que aqui se desdobram em processos de remediação e intermediação. Contudo, é na instanciação eletrônica de *Composition No.1* que tal relação é mais experimentada e posta em causa. Aqui, o tecnotexto e o livro maquínico, assentes em princípios algorítmicos, são atravessados por outras materialidades e apresentados noutra interface que, apesar de aparentemente transparentes, têm consequências opacas.

O objetivo deste trabalho é compreender de que maneira a transformação e transcodificação do texto de Saporta nos informa acerca da condição textual e literária na contemporaneidade. Proponho que uma das estratégias atuais de reflexão acerca do livro, e especialmente do gênero narrativo, é a da retroação da digitalidade e dos modelos eletrônicos em processos de intensificação do bibliográfico e da experiência da literatura impressa.

Ao mesmo tempo, e porque falamos de processos de *feedback*, tais exercícios relacionam-se com uma reconceptualização da própria literatura eletrônica, numa lógica e estratégia características da pós-digitalidade. Nesse ponto, partilho a defesa de Lori Emerson de que o futuro da literatura passa pelo regresso ao impresso (EMERSON, 2014). No entanto, não posso deixar de acrescentar que esse movimento de insurreição apresenta-se como uma possibilidade porque o meio impresso, a interface livro e o gênero romance, encontram-se sob processos de reimaginação altamente informados pelas lógicas, retóricas e estéticas computacionais e digitais. O que, neste sistema recursivo, implica reconfigurações nas próprias inscrições romanescas digitais e eletrônicas, agora informadas pela retroalimentação do ecrã na página.

---

<sup>4</sup> No que concerne os fluxos e retroações entre práticas literárias impressas e eletrônicas, ou seja entre diferentes tempos históricos e tecnológicos, salienta-se o trabalho de Jessica Pressman acerca das retroações entre o modernismo literário e a literatura digital. (PRESSMAN, 2014)

### ***1 Composition No.1***

Qualquer tentativa de descrição da narrativa de *Composition No.1* revela-se complexa e profundamente implicada nos caminhos de leitura traçados pelo leitor. Desse modo, a estratégia mais operativa no exercício de referência dos eventos narrativos é a de apontar os que mais se autonomizam de uma hermenêutica decorrente da sequencialidade da leitura. Há alguns elementos e episódios que podem ser considerados estáveis no seio deste universo dinâmico e aleatório, sendo a sua variação minimizada nas diferentes leituras que o texto oferece.

É esse aspecto da ambiguidade controlada de alguns dos constituintes narrativos que permite o funcionamento do romance nas suas características hipertextuais. São estes os nodos, como os nodos hipertextuais, que orientam os caminhos de leitura através da dispersão topográfica e que permitem um reconhecimento da progressão narrativa. É a partir deles que a ergodicidade e a rizomatização do texto acontece, indicando as possibilidades de construção textual. Estes nodos são principalmente identificados através i) das personagens: o narrador anônimo, Dagmar, Helga e Marianne; ii) através do tempo da narração: narrada sempre no presente, o que previne idiosincrasias temporais; iii) através do tempo-espaço da ação: Paris durante a ocupação nazi; iv) e através de eventos narrativos: um acidente de viação, a violação de Helga pelo narrador, um roubo, a escrita de um romance, a presença de uma pintura abstrata que partilha o título do romance e um triângulo amoroso entre o narrador, Marianne e Dagmar.

Contudo, as relações estabelecidas entre esses elementos são da responsabilidade do leitor. Os padrões de leitura resultam dos processos de escolha da ordem a seguir, da aceitação e seguimento das regras do jogo que o leitor segue e constrói, simultaneamente. Os dados estão lançados e são relançados na re-imaginação pela *Visual Editions*. Um dos aspetos mais diferenciadores da reconceptualização de *Composition No.1* pela editora inglesa é a exclusão da nota introdutória e orientadora de Marc Saporta. Na tradução da edição original o romance é introduzido por estas palavras:

The reader is requested to shuffle these pages like a deck of cards; to cut, if he likes, with his left hand, as at a fortuneteller's. The order the pages then assume will orient X's fate. For the time and order of events control a man's life more than the nature of such events. Certainly there is a framework which history imposes: the presence of a man in the resistance, his transfer to the Army of Occupation in Germany, relate to a specific period.

Similarly, the events that marked his childhood cannot be presented in the same way as those which he experienced as an adult.

Nor is it a matter of indifference to know if he met his mistress Dagmar before or after his marriage; if he took advantage of Helga at the time of her adolescence or her maturity; if the theft he has committed occurred under cover of the resistance or in less troubles times; if the automobile accident in which he has been hurt is unrelated to the theft — or the rape — or if it occurred during his getaway.

Whether the story ends well or badly depends on the concatenation of circumstances. A life is composed of many elements. But the number of possible compositions is infinite. (SAPORTA apud RETTBERG, 2014)

Essas indicações de leitura e explicações de funcionamento do romance e do livro são substituídas por vídeos disponibilizados no *website* da editora (“Composition No.1”, 2014). No que diz respeito à apresentação audiovisual do livro impresso, o foco incide sobre a composição material do objeto. No *teaser* (“Composition No. 1 by Marc Saporta”, 2011) podemos observar um leitor num banco de jardim, imerso na leitura das páginas de *Composition No.1*, que estabelece uma relação ergonômica tradicional com o livro. Ou seja, o leitor segura a caixa aberta nas suas duas mãos, tal como se pega num códice com encadernação tradicional, replicando os modelos de leitura que a própria obra desafia. O desconcerto não surge, assim, da materialidade do livro nem da percepção do leitor, mas é introduzido por fatores externos, como o vento que desencadeia a aleatoriedade da ordem das páginas. Essa apresentação é antagonizada pela anatomia do romance oferecida por Plascencia, promovendo a reflexão acerca das possibilidades do romance e do livro.

A relação entre esse paratexto e o funcionamento do livro sublinha, ainda, o exercício da memória que qualquer narrativa requer e que, nesse caso, constitui-se como uma metarreflexão e um exercício recursivo entre a narrativa, o autor e o leitor, que se interinformam das construções da memória de cada um. A consciência e a materialização dos mecanismos da memória são enfatizadas (uma vez que a rasura das indicações autorais radicaliza o processo mnemônico inerente à leitura), intensificando a abstração do romance. A memória do leitor, que se relaciona com a memória do narrador, é fundamental para a construção do texto iterativo e recursivo, ou seja algorítmico. É a recursividade que define o tipo de iteração e que previne a repetição, mas a sua operabilidade e legibilidade dependem de um “esforço não trivial” (AARSETH, 1997) da memória e do reconhecimento dos mecanismos da forma do livro e do conteúdo narrativo que, como temos vindo a observar, são interdependentes.

Na aplicação eletrônica, os processos de randomização são apresentados desde o primeiro momento, uma vez que a capa também pode ser lida de diversas formas: através do toque as letras

que a compõem são recombinaáveis numa infinidade de novas composições, ao mesmo tempo que são acompanhadas pelo som reminescente do bater das teclas de uma máquina de escrever. Na capa, que invoca a capa impressa através da disposição constelar das letras e das cores (amarelo, vermelho e preto), a possibilidade de permutação e instabilidade do texto é aumentada. Ao permitir que a interação com a ordem do texto localize-se ao nível da letra, e não “apenas” da página, a abstração e reconstrução textual é total: uma homologia, à escala das letras, daquilo que acontece à escala das páginas que representa uma metáfora visual e cinética com uma função instrutiva, que prefigura no paratexto da capa digital as características do corpo do texto. Contudo, é neste plano que o leitor/utilizador experiencia a possibilidade da ilegibilidade que rege tais processos. Apesar de poderem ser movidas, as letras não se fixam mas flutuam naquele espaço anti-gravidade em que a capa se transforma.

O ecrã, ao contrário da capa impressa, torna-se o espaço da máxima instabilidade do texto, da agudização da recombinação mas não ainda da aleatoriedade que rege a narrativa, pois neste espaço persiste a emulação de uma escrita manual não automática: o sentido é composto pelo leitor/utilizador através da disposição das letras pelo movimento da mão na superfície do ecrã. Por outro lado, o mesmo leitor/utilizador experimenta um menor controlo sobre o texto: ele entende a sua lógica, percebe como interagir com ele, mas não consegue cristalizar a sua composição de capa. Esta conceptualização de capa, ou página eletrônica inicial (*homepage*), é a radicalização da experimentação bibliográfica implícita na obra impressa, extrapolando-a ao apresentar outras hipóteses de interação multimodal através dos elementos sonoros e hápticos.

O percurso de leitura é iniciado pela ativação do botão “Begin” e consequente desmoronamento visual e sonoro da composição da capa, em que as letras caem para o fundo do ecrã dando lugar à introdução de Tom Uglow (*Creative Lab, Google e Youtube*). A introdução mimetiza a página tradicional: branca, com letras pretas, com um título e organização em parágrafos, sendo o texto estático. O facto de ser o diretor criativo das maiores empresas de *software* e serviços em linha a assinar a introdução é significativo e reflete o desejo editorial de repensar e reestruturar o objeto livro, não apenas num meio visual e graficamente mais interessantes mas também culturalmente significantes e comprometidos: “We believe in books that are as visually interesting as the stories they tell. We call it visual writing. And our strap line is Great Looking Stories (...) We believe in books as cultural objects” (“Composition No.1”, 2014). É enquanto exercício de inscrição cultural, atento às diferenças não necessariamente excludentes

da publicação impressa e eletrônica, que a reimaginação de *Composition No.1* ganha força. Tal é igualmente sublinhado por Uglow: “The physical edition of *Composition N.1* is an object to be held, owned and loved. The digital edition is to be read, pushed, shared, discarded, and reinvented” (UGLOW apud THOMPSON, 2011) o que, sem entrar em discussões acerca da exatidão da formulação de Uglow, revela precisamente que estamos perante diferentes objetos, diferença essa que se relaciona com as suas formas de inscrição e materialização, mais evidentes à medida que se prossegue na sua leitura.

Após ativado o “início”, no fundo do texto da introdução, encontramos outras ligações: “Credits”, “Printed Edition”, “Explore” e um novo “Begin”. O estranhamento em relação ao livro impresso começa logo nos créditos, onde se encontra informação acerca dos direitos de autor, edições anteriores e tradução (algo que é comum a qualquer edição impressa), mas também acerca da programação e do som. Ainda sob o modelo clássico da página, como na introdução, percebemos pelos metadados que o objeto tem um funcionamento diferente do códice e que convoca agentes tradicionalmente estranhos à publicação textual: o programador e a sonorização. Passando para outra ligação, “Explore”, encontramos uma composição visual de Salvador Plascencia, semelhante às que integram a edição impressa, que é introduzida pela seguinte mensagem: “A disruptive typographic artwork, using the book’s entire text, created with bespoke software”. Essa composição visual, única e já não as múltiplas variações integrantes do livro impresso, pode ser explorada através de efeitos de *zoom*, sendo essa a única forma de intervenção no texto visual. A composição, gerada por um *software* específico mas não especificado, produz efeitos de relevo, de sombras e claridade, numa topografia da inscrição das letras na superfície digital. A forma da totalidade das unidades mínimas que compõem o texto é apresentada enquanto disposição heterogênea das letras. Mas essa disposição não permite variação, permutação ou geração de diferença como no caso da capa ou, ao nível da unidade da página, da narrativa. Curiosamente o nível de intervenção do leitor/usuário é minimizado no suporte eletrônico quando comparado com o suporte impresso em que pode recombinar e comparar as diferentes composições visuais. A uma escala diferente é o que, de certa forma também se observa na leitura da narrativa e interação com as páginas de *Composition No.1* na versão aplicação para *iPad*.

Antes de avançar para essas páginas, é importante notar que resta ainda uma outra ligação: “Printed Edition”. Na cópia que adquiri o efeito é surpreendente: a ligação abre uma página informativa acerca da indisponibilidade do conteúdo. Ou seja, o conteúdo originalmente produzido



para “Printed Edition” não é consultável porque a página temporária não foi tornada permanente (através registo de domínio do *website*). O efeito é de estranhamento: o leitor vê-se confrontado com um erro e com a informação acerca desse erro, que é introduzida por uma entidade estranha à da edição do livro. Este efeito não é observável num livro impresso, mesmo que uma página se rasgue ou, neste caso, perca-se. Tal situação, apesar de inviabilizar a informação acerca da edição impressa não deixa, ironicamente, de apontar para as divergências nos modos de funcionamento das diferentes edições. Como uma espécie de *glitch*, ou de uma *hackerização* involuntária, o não funcionamento da ligação promove a reflexão e a consciência da materialidade deste texto na sua instanciação eletrônica.

Ao entrar na secção da narrativa do romance percebe-se que o leitor/utilizador já não baralha as cartas do texto apesar de continuar a ser o agente decisivo nas dinâmicas textuais. O ecrã apresenta os excertos de forma aleatória, num movimento contínuo e ilegível, sendo que a seleção e legibilidade do trecho depende do toque e pressão no ecrã. No momento em que o leitor deixa de tocar no ecrã, o *loop* aleatório recomeça e o processo de randomização automático apresenta possibilidades quase infinitas de estruturação da obra. Apesar de as páginas continuarem a não ser numeradas, a aplicação dispõe de um sistema de contagem do número de páginas lidas (por exemplo, se o leitor ler 5 páginas é apresentada a seguinte informação “5/150”), de forma a que o leitor conheça o progresso da sua leitura e, eventualmente, quando esta chega ao fim (150). Ainda assim, não é possível reler na mesma ordem e é difícil, por exemplo, parar a leitura e retomá-la, tirar apontamentos ou criar marcações, porque a permanência da página depende do toque no ecrã. Assim que se interrompe o contacto com o ecrã a randomização é automaticamente recomeçada, sem hipótese de voltar ao ponto de leitura anterior. Esta condição de manuseamento e leitura do romance dificulta a sua leitura integral, promovendo a deambulação pelo texto com vários inícios, mas com improváveis fins.

## 2 Implicações e consequências

É esta tangibilidade e este processo háptico, evidente nas duas edições, que ativa o processo de leitura e reclama a consciência da obra enquanto máquina literária: enquanto dispositivo – instrumento e processo literário; enquanto mediação – contentor e gerador da obra que apresenta; enquanto conceito – a obra é concebida e definida de forma específica tanto na sua inscrição em

papel como no ecrã. Estes processos de desestabilização das noções de livro e narrativa são, no romance em questão, informados, possibilitados e constrangidos pelo paradigma da página a que Julio Plaza refere-se:

O livro é signo, é linguagem espaço-temporal. O texto verbal contido num livro ignora o fato que o livro é uma estrutura autônoma espaço-temporal em sequência. Uma série de textos, poemas ou outros signos, distribuídos através do livro, seguindo uma ordem particular e sequencial, revela a natureza do livro como estrutura espaço-temporal. Esta disposição revela a sequência mas não a incorpora, não a assimila. O livro é um sintagma sobre o qual se projeta o paradigma página. (PLAZA, 2009)

A emulação da página bibliográfica ou codicológica, na versão impressa (in)forma o texto: os textos, como conjuntos de dados recolhidos no livro, são definidos pelos limites da página. Também na forma eletrônica, a emulação da página impressa expõe as limitações da materialidade eletrônica intensificando a sua especificidade, de forma semelhante à identificada por Lori Emerson em relação às páginas eletrônicas de “The Jew’s Daughter”:

Not surprisingly, the pages from "The Jew's Daughter" are resolutely of the digital medium. They can be neither printed out or cut and pasted to facilitate an immobilization of the text for its scrutiny or to being to bear techniques of close reading that apply only to the bookbound. (EMERSON, 2014, p. 160-62)

Em ambos os casos percebemos que a estrutura paradigmática da página rege as obras. As duas edições de *The Composition No.1* apresentam, deste modo, as tensões da relação da página impressa/eletrônica: a estabilização do texto e a sua instabilidade; a linearidade e a ambiguidade; a multimodalidade e a unimodalidade; e os diferentes níveis de interação possibilitados. Dessa forma, assistimos a uma complexificação e a um exercício crítico sobre as práticas e os modos que tradicionalmente associamos a mediações e interfaces textuais específicos.

Essa confusão produtiva dos processos identificados com as práticas da textualidade impressa e eletrônica em *The Composition No.1* pode ser pensada através da relação que Philippe Bootz estabelece entre os diferentes textos implícitos nas composições programadas, assentes num “semiotic gap”:

The fact that the program cannot be seen by the reader once it is executed constitutes another important technical fact [12]. What results is that the author of the program has an overarching view of the work whereas the reader can only have a local understanding of it. (...) It is thus important to distinguish the “texte-auteur” (“author-text [Ph1]”) from the

“texte-à-voir”. The “texte-auteur” is constituted by what is written by the author, in a format that he can understand and manipulate. It contains, in a programmed work, the program he writes himself in the programming language (and not in the compiled binary file) and the givens that the author adds. The “texte-à-voir” is the part of the transitoire observable that the reader considers “the” text [13]. For the same transitoire observable, it could differ from one reader to the next by virtue of the archetypes and mental schemes brought into play by the reader. (BOOTZ, 2006)

Os processos que Bootz identifica com a programação textual digital e eletrônica, que geram diferentes relações com a narrativa mas que se implicam mutuamente, são observáveis em *Composition No.1*, tanto no romance impresso como na aplicação eletrônica, uma vez que em ambas as instâncias estamos perante uma produção programada, que pressupõe uma algoritmitização do seu funcionamento e atualização. Essas são obras que dinamizam a reimaginação do bibliográfico através da exploração e intensificação das propriedades do código analógico repensado à luz da computação. A reimaginação pela *Visual Editions* expõe de forma mais evidente o texto impresso enquanto “transitoire observable” através sua edição eletrônica, o que alimenta uma problematização da separabilidade conceptual e epistemológica na abordagem a noções de textualidade impressa e eletrônica.

A esse respeito, Christopher Funkhouser afirma que “[T]he absolute rule of electronic text”: Joyce's axiom – “Print stays itself; electronic text replaces itself” (FUNKHOUSER, 2012, p. 22). Mas o que dizer de *Composition n°1*, em que a instabilidade não é um pressuposto exclusivo da configuração eletrônica? É que a conceptualização impressa prefigura o ecrã eletrónico, seja pelo *design*, pela noção de uma caixa em que se desenvolvem narrativas, pelas composições visuais e instruções acerca do livro de Plascencia, ou pela substituição da introdução de Marca Saporta pela de Tom Uglow. Percebemos que mesmo a edição impressa é digitalmente produzida e informada pela cultura digital. Sendo uma publicação conjunta, tanto a versão impressa como a versão aplicação digital, esta conceção de *Composition No.1* pela *Visual Editions* reclama a noção de ecrã eletrónico como central e produtiva, assente em processos multimodais e multimédia (composição visual e textual), através de processos de remediação de média anteriores (BOLTER; GRUSIN, 2000), de forma a que ambos (analógico e digital; página e ecrã) reconfigurem-se e dialoguem.

### 3 Reimaginações pós-digitais

Assim, a reimaginação desta obra pela *Visual Editions* parece encenar e recombinar duas “revoluções fundamentais na estrutura cultural”: a “invenção da escrita linear” e “a invenção das imagens técnicas” (FLUSSER, 1998, p. 21), problematizando-as e apontando para configurações, ou revoluções, posteriores: a pós-digitalidade. O pós-digital reclama uma descentralização da perspectiva unívoca para dar lugar a uma compreensão e abordagem transversal entre meios, formatos e suportes que na sua integração nos espaços culturais contemporâneos vão conhecendo modulações significantes e significativas. Na pós-digitalidade práticas e concepções estabelecidas são redefinidas de forma a compreender as possibilidades mediais e digitais na produção artística enquanto intensificação da experiência do humano através da interseção com o tecnológico e com a materialidade. No estudo de caso apresentado, o ecrã e as páginas impressas são elementos fundamentais do sistema sógnico em que a obra integra-se:

it [interface] does not only mediate between man and computer, but also between culture and technological materiality (data, algorithms, and networks). With this, the mediation affects the way cultural activities are perceived and performed. [...] It is not possible to ‘unveil’ the computer interface, which always will appear in a ‘mise en abîme’ architecture where one translation between sign and signal will replace another: the code behind the interface is just another interface to deeper level. One level is not more essential than the other, but the interface can be critically reflected at all levels – as code, as platform, as sense-perception, etc. – each including references to technological, sociological, historical and political issues. (ANDERSEN; POLD, 2014)

Como sublinham Andersen e Pold, as interfaces não são elementos neutros e a exploração dos mecanismos de diferentes interfaces em *Composition No.1* realça os efeitos e as possibilidades de diálogo entre ambas, convocando um questionamento do seu estatuto na constituição textual, ao mesmo tempo que promovem uma relação crítica com o contexto sociocultural.

Também Lorie Emerson (2014) reflete acerca da importância de uma consciência da materialidade e constituição das interfaces nos processos de escrita e leitura, nomeadamente quando esses se desenvolvem através de meios computacionais e quando a interface apresenta-se como um efeito de transparência (de uma interação mais direta e imediata com o texto) mas que, por outro lado, escondem os processos de mediação e funcionamento. Emerson considera que as interfaces *multitouch*, como o *iPad*, regem-se por essa dinâmica contraditória entre transparência e opacidade: a sua imediação é veiculada através de mecanismos que o leitor/utilizador desconhece e com os quais não pode interagir. Podemos perceber na aplicação *Composition No.1*, assente numa

lógica *user-friendly*, que para a sua utilização não são requeridos conhecimentos de programação, muito embora a programação seja o cerne do seu funcionamento. O leitor lê o texto, deduz como se processam os seus mecanismos, mas na realidade não os conhece, não lhe é possível aceder à linguagem de programação e nela intervir. Por outro lado, na edição impressa não há nada que impeça o leitor de “hackerizar” o texto, de intervir ao nível da sua inscrição porque possui os instrumentos e os conhecimentos que lhe permitam riscar, cortar, anotar e comentar na superfície textual<sup>5</sup>.

O texto eletrónico é, nesse sentido, menos operativo e interativo do que o texto impresso, uma condição manifesta também na sua funcionalidade: a automatização da randomização das páginas minimiza o controlo e as possibilidades de recombinação do leitor sobre o romance, sendo que o leitor experimenta uma certa passividade perante o funcionamento “*user-friendly*” do texto. Lori Emerson defende para contrariar a condição de passividade vinculada pela interface é a da criação de textos que exponham a própria interface inoperativa. Essa insurreição toma forma através da construção e integração de *glitch* e *codeworks* – a exposição do erro na programação e algoritmização e do código no texto –, enquanto elementos textuais. Essa desfamiliarização do texto presentificado na interface, a exposição dos elementos que o constituem mas a que o leitor não tem acesso, requer um reconhecimento e consciência da interface e dos processos textuais.

Na pós-digitalidade a hibridação tecnológica e a hipermediação das formas de publicação textual, como é o caso de *Composition No.1*, define o ímpeto de fazer estranhar o objeto textual e narrativo. O estranhamento permite o reconhecimento dos modos de produção enquanto diferença e a sensibilização para a presença da interface mesmo quando, e de forma mais interessante, ela revela-se inoperável. É a condição de uma cultura ‘sobretecnológica’ que alimenta a sensação de esgotamento das hipóteses digitais e que, conseqüentemente, impele à procura de soluções alternativas que permitam garantir a pertinência tecnológica. Tal pertinência é alcançada na medida em que a condição tecnocultural informe uma metarreflexão acerca das práticas contemporâneas e passadas, de forma a contribuir para novas possibilidades de produções culturais futuras mais críticas e conscientes das suas especificidades, limitações, mas também das suas potencialidades.

---

<sup>5</sup> Um exercício paradigmático de “hackerização”, intervenção e transformação do livro é a obra *A Humument: A treated Victorian novel* (1970) de Tom Philips. A obra consiste na alteração de uma outra obra, *A Human Document* (1892) de William Hurrell Mallock, em que Philips recorta, corta e pinta sobre o texto original de forma a criar um novo texto.

Acredito que nesse sentido a reflexão de Emerson acerca da interface enquanto agente discursivo, ideológico e significante deve ser lida no contexto pós-digital:

The point at which a technology saturates a culture is the point at which writers and artists, whose craft is utterly informed by a sensitivity to their tools, begin to break apart that same technology to once again draw attention to the way in which it offers certain limits and possibilities to thought and expression. (EMERSON, 2014, p. 50)

A sua argumentação de que as interfaces precisam ser desconstruídas de forma a exporem as suas formas de funcionamento e possibilidades de intervenção pelos usuários é próxima das motivações pós-digitais enquanto reinvenção do meio tecnológico, não apenas do mais recente mas de outros prévios. É o caso dos exercícios de interrelação de estéticas, práticas e tecnologias analógicas e digitais que intervêm e transformam a abordagem e percepção dos objetos culturais, que “also dismiss the notion of the computer as the universal machine, and the notion of digital computational devices as all-purpose media” (CRAMER, 2014).

Em *Composition No.1* tal acontece justamente na relação entre os dois suportes que remediavam diferentes experiências de leitura do romance. A interface do ecrã funciona de forma transparente, intuitiva até, a não ser no momento em que o leitor depara-se com a mensagem de erro em “Printed Edition”. Esta não é uma forma de frustração da transparência intencional mas que, devido à sua condição de texto eletrônico temporário em linha, acaba por ser uma ligação obsolescente que expõe o que a própria interface esconde. Nesse sentido, apesar desse episódio excepcional, a aplicação é uma espécie de “caixa negra” impenetrável e inoperável. Mas a estratégia editorial adotada pela *Visual Editions* permite que a edição impressa – uma espécie de “caixa transparente” que expõe os seus mecanismos e não previne a intervenção – informe a digital, e vice-versa, constituindo-se como forma de retroação interventiva nos modos de relação com o romance. Esta forma de publicação, que compreende a adoção de diferentes materialidades, é um processo grandemente implicado na reflexão e práticas da pós-digitalidade definida por Florian Cramer: “‘post-digital’ eradicates the distinction between ‘old’ and ‘new’ media, in theory as well as in practice” (CRAMER, 2014), o que implica em si essa mesma reflexão e visibilidade de diferentes interfaces e tecnologias em interação transformadora.

Desse modo, *Composition No.1* constitui-se como tecnotexto, ou seja, “literary works that strengthen, foreground, and thematize the connections between themselves as material artifacts and the imaginative realm of verbal/semiotic signifiers they instantiate” (HAYLES; BURDICK, 2002,

p. 25). A tecnotextualidade estimula processos de intermediação ao promover modelos de uma cognição distribuída entre objeto e leitor/utilizador nos seus processos recombina-tórios fluídos entre a “memória” do objeto tecnológico, o livro maquínico e a construção da memória da leitura. Estas intermediações são recombina-das numa estética pós-digital que confronta o impresso e o eletrônico: “In the post-digital condition, “old” and “new” media no longer exist as meaningful terms, but only as technologies of mutual stabilization and destabilization” (CRAMER, 2013).

Também Andreas Reckwitz (2002) questiona estas dinâmicas entre objetos e sujeitos e os seus estatutos no âmbito sociocultural ao recuperar a concepção de Bruno Latour de objectos culturais como artefatos, configurando os objetos materiais no estatuto dos artefactos: componentes integrais (actantes) de práticas – agenciamentos e processos sempre em rede e relação. O artefato conjuga o objeto cultural e material “that necessarily participate in social practices just as human beings do [...] practice theories provide an alternative attempt within contemporary cultural theory to overcome the model of the subject or mind as locus of the social and of knowledge” (RECKWITZ, 2002, p. 208-210). Nessa perspectiva, os objetos, entre os quais o ecrã e o livro impresso, não se apresentam apenas como representações simbólicas culturais. Ecrã e livro conjugam-se como materialidades significantes, afirmam-se como presença, antes de mais não hermenêutica, compelindo a uma interação e não-imersão imediata nos processos de interpretação, o que os distingue como objetos persistentes e sensoriais. Sendo que a sua superficialidade agencial os afasta da noção platônica de representação mimética, aproximando-os de uma relação paradigmática com o mundo que informa a organização e intervenção sintagmática nesse mesmo mundo. Nesse exercício de edição e publicação de *Composition No.1*, assistimos a produções de artefatos literários que assentam em *feedback loops* de formas e conteúdos, através de exercícios de codificação e decodificação de discursos e linguagens naturais e não naturais, que convocam uma perspectiva agencial sobre esses objetos e desses objetos nos processos culturais e artísticos.

## Conclusões

*Composition No.1* é ilustrativo da proposta de reconceptualização do livro que norteia o trabalho de *Visual Editions*: identidade visual como forma de intensificação da leitura (visualidade à qual eu adicionaria a textualidade e a taticidade) é, para a editora, a forma de intensificação da narrativa e de uma experiência aumentada dos objetos bibliográficos e das suas possibilidades de

leitura; da interdependência medial e disciplinar (edições impressas com técnicas digitais; edições impressas acompanhadas por edições eletrônicas); e forte presença no mundo virtual e não-virtual através de *booktrailers* e das redes sociais. Assim, são radicalizadas as potencialidades da página do livro impresso, experimentando a ergodicidade do texto de forma longa, as possibilidades da visualidade, da tipografia e do hibridismo intermedial, em narrativas auto e metarreflexivas que exploram os limites do meio livro e dos processos de escrita e leitura enquanto performance (PORTELA, 2013).

Estas instanciações textuais concorrem para uma compreensão da textualidade como processo performativo oposta à noção de texto enquanto entidade, inscrita numa materialidade fenomênica – o livro (DRUCKER, 2009). *Composition No.1*, nas suas diferentes instanciações evidencia as propriedades fenomenológicas do objeto livro e as intersecções epistemológicas e funcionais entre o livro tradicional e eletrônico, aqui intensificadas pela digitalidade. O livro fenomênico, segundo Drucker, é aquele que, como um programa, exige uma performance, ou um grau de interatividade não-metafórico. Sendo que em *Composition No.1* é a exclusão de ordenação que torna evidente a maquinicidade textual impressa e eletrônica, dependentes da intervenção do leitor/autor, o reconhecimento da performatividade na constituição literária das obras é evidente. *Composition N.1* ilustra, assim, a desestabilização sob a qual os modos de conceção do que é a cultura literária impressa e eletrônica, analógica e digital, encontram-se no contexto pós-digital. As tecnologias de lectroescrita reconfiguram-se constantemente e aqui podemos assistir a uma reconfiguração assente em processos de composição que especificam as divergências, mas que se encontram numa lógica de convergência tecnológica. Ou seja, em exercícios de retroação do digital sobre o impresso, e do impresso sobre o digital. Como Lori Emerson defende:

Writing technologies in general and digital writing media in particular not only cognitively change us as readers and writers but are constantly being remediated (in Jay Bolter's and Richard Grusin's still relevant sense of the term). It is not just that we immediately see the book through the lens of the digital but that the technology of the book finds its way into the digital – the book, reconfigured in our minds and in actual fact by the digital. (EMERSON, 2014, p. 135)

Tais exercícios são informados e expandidos por tecnologias e configurações de uma cultura do *software*, sendo inalienável a ubiquidade e dependência do ecrã na produção e reimaginação cultural e artística do tempo presente.



## REFERÊNCIAS

AARSETH, Espen. **Cybertext**: perspectives on ergodic literature. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1997.

ANDERSEN, Christian Ulrik, Soren Pold. Manifesto for a Post-Digital Interface. *The new everyday. A media commons project. Special issue "The Operative Image."* Ingrid Hoelzl (curadora). Out., 2014. Disponível em:

<<http://mediacommons.futureofthebook.org/tne/pieces/manifesto-post-digital-interface-criticism>>. Acesso em: 5 out. 2014.

BAKHTIN, M.M. **Dialogic imagination**: four essays. Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson e Michael Holquist. Texas: University of Texas Press, 1981.

BOLTER, Jay David, Richard Grusin. **Remediation**: understanding new media. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2000.

BOOTZ, Phillipe. "Digital Poetry: From Cybertext to Programmed Forms." *Leonardo Electronic Almanac* "New Media Poetry and Poetics" Special Issue. 14 (5-6), 2006. Disponível em:

<[http://leoalmanac.org/journal/vol\\_14/lea\\_v14\\_n05-06/pbootz.asp](http://leoalmanac.org/journal/vol_14/lea_v14_n05-06/pbootz.asp)>. Acesso em: 5 out. 2014.

"Composition No.1." *Visual Editions*. 2014. Disponível em: <<http://www.visual-editions.com/our-books/composition-no-1>>. Acesso em: 10 jun. 2014.

*Composition No. 1 by Marc Saporta*. 2011. Disponível em:

<[http://www.youtube.com/watch?v=oiDrTItpuh0&feature=youtube\\_gdata\\_player](http://www.youtube.com/watch?v=oiDrTItpuh0&feature=youtube_gdata_player)>. Acesso em: 10 jun. 2014.

CRAMER, Florian. "Post-Digital Aesthetics." *Jeu de Paume / Le Magazine*. 5 jan. 2013.

Disponível em: <<http://lemagazine.jeudepaume.org/2013/05/florian-cramer-post-digital-aesthetics/>>. Acesso em: 16 jul. 2014.

———. 2014. "What Is 'Post-Digital'?" *Aprja.net*. Disponível em:

<<http://www.aprja.net/?p=1318>>. Acesso em: 16 jul. 2014.

DRUCKER, Johanna. Entity to event: from literal, mechanistic materiality to probabilistic materiality. **Parallax** 15 (4), p. 7–17, 2009.

EMERSON, Lori. **Reading writing interfaces**: from the digital to the bookbound. Minneapolis: Univ Of Minnesota Press, 2014.

ESKELINEN, Markku. **Cybertext poetics**: the critical landscape of new media literary theory. New York: Bloomsbury Academic, 2012.

FLUSSER, Vilém. **Ensaio sobre a fotografia**: para uma filosofia da técnica. Mediações. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.

FUNKHOUSER, C.T. Poetic mouldings on the Web. In: **New directions in digital poetry**, p. 1-22. London: Continuum, 2012.

GUMBRECHT, Hans. **Production of presence**: what meaning cannot convey. Stanford, Calif: Stanford University Press, 2003.

HAYLES, N. Katherine, Anne Burdick. **Writing machines**. Cambridge, Mass: The MIT Press, 2002.

PLAZA, Julio. O Livro Como Forma de Arte. In: **Perspectivas Do Livro de Artista**, 2009. Disponível em <<http://seminariolivrodeartista.wordpress.com/2009/09/05/julio-plaza-o-livro-como-forma-de-arte/>>. Acesso em: 8 maio 2014.

PORTELA, Manuel. **Scripting reading motions**: the codex and the computer as self-reflexive machines. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2013.

PRESSMAN, Jessica. **Digital modernism**: making it new in new media. New York: Oxford University Press, 2014.

RECKWITZ, Andreas. The status of the 'Material' in theories of culture: from 'Social Structure' to 'Artefacts'. In: *Journal for the Theory of Social Behaviour* 32 (2), 195–217, 2002.

RETTBERG, Jill Walker. "Composition No. 1." *ELMCIP*, 2014. Disponível em: <<http://elmcip01.norstore.uio.no/node/2060>>. Acesso em: 10 ago. 2014.

THOMPSON, Simon. *Composition No.1* (Apple App) (version 1.0). Visual Editions, 2011. Disponível em: <<https://itunes.apple.com/us/app/composition-no.1/id449507414?mt=8>>. Acesso em: 5 ago. 2014.

[Recebido: 20 mar. 2016 – Aceito: 18 abr. 2016]