

## Da leitura à dele(i)tura: apagamento e temporalidade na literatura digital

*From Reading to Deleting: Erasure and Temporality in Digital Literature*

**Vinicius Carvalho Pereira**

Universidade Federal do Mato Grosso – UFMT – Mato Grosso - Brasil



**Resumo:** Operações textuais de apagamento foram largamente empregadas na literatura impressa de vanguarda nos séculos XX e XXI, provocando reflexões críticas acerca dos processos de significação emergentes da dialética de impressão e supressão de signos gráficos sobre uma página. Na maioria dessas obras, o leitor modelo foi concebido como uma entidade discursiva posterior ao tempo da enunciação em que se daria o apagamento da materialidade discursiva, cabendo-lhe, portanto, apenas a leitura do produto já apagado, cortado ou rasurado. Por sua vez, graças a recursos de interatividade, algumas obras da literatura digital ensejam novas temporalidades na dinâmica de apagamento-escritura, especialmente instanciando o leitor como contemporâneo a (e responsável por) essas operações que alteram o corpo do texto. Dado o exposto, procede-se neste artigo a uma análise de duas obras de literatura digital – *Petite brosse à dépoüssiérer la fiction*, de Philippe Bootz (2005), e *Degenerative*, de Eugenio Tisselli (2005) – à luz de pressupostos teóricos do pós-estruturalismo francês acerca da relação entre escrita e apagamento. Indaga-se, nessa perspectiva, como diferentes operações de deleção, no âmbito da literatura digital, criam uma dobra topológica na qual o leitor retorna sempre ao presente – ou a um presente – do delito contra o texto, ensejando um apagamento que paradoxalmente destrói a textualidade, mas constrói a leitura.

**Palavras-chave:** Apagamento. Literatura digital. Temporalidades.

**Abstract:** Textual operations of erasure were widely used in avant-garde print literature in the 20th and the 21st centuries, spurring reflections on how meaning emerges from the dialectics between imprinting and suppressing signs from a page. In most of those works, the model reader was conceived as a discursive entity subsequent to the time of the utterance whereby the textual materiality would be erased, so he should only read a product that was previously erased, cut or scratched. On the other hand, due to interactive resources, some works from digital literature engender new temporalities in the dynamics of erasing-writing, especially instantiating the reader as a contemporary of (and responsible for) those operations that alter the body of the text. Therefore, this paper presents an analysis of two digital literature works – *Petite brosse à dépoüssiérer la fiction*, by Philippe Bootz (2005), and *Degenerative*, by Eugenio Tisselli (2005) – under the light of French post-structuralist theories about the relation between writing and erasing. In that perspective, we herein investigate how different deletion operations within digital literature create a topological fold in which the reader is always sent back to the present time – or to some present time – of the crime against the text, thus entailing and erasure that paradoxically destroys textuality, but builds the reading.

**Keywords:** Erasure. Digital literature. Temporalities.

## 1. Introdução: Apagamentos do impresso e impressões do apagamento

No âmbito da filologia, a crítica textual vem se debruçando há mais de dois mil anos sobre as cicatrizes que o escrever-apagar deixa no papel, em sua condição de memória vegetal. Para tanto, recuperam-se as primeiras edições de textos canônicos e históricos; comparam-se versões, provas e arquivos; e por vezes recorre-se a ferramentas teórico-metodológicas da ecdótica, como a codicologia e a paleografia.

Já nos séculos XX e XXI, obras impressas, tanto em prosa quanto em verso, apostaram na reflexão metapoética sobre o protagonismo que operações de supressão (por corte, rasura ou abrasão) podem realizar no processo de escrita literária. Nesses textos, mais do que *invisibilidade*, as manobras de apagamento ou corte do texto geram *visibilidades*, ressaltando ausências, suturas ou mesmo apenas significantes cujos contornos são dados pela excisão de outros. Tais obras projetam um leitor modelo (ECO, 1988) que deve se aproximar do corpo retalhado (ou elidido) previamente pelo autor, a fim de compor significações a partir da materialidade que tem diante dos olhos, percorrendo as lacunas inerentes à textualidade literária e à linguagem como um todo, nos termos propostos por Derrida (2009) e Barthes (1994).

Um dos mais célebres exemplos de obras dessa natureza, no âmbito da literatura francesa, é o romance *La disparition*, de Georges Perec (1969), composto a partir de um jogo de escrita: o lipograma, neologismo formado a partir da junção das raízes gregas *leípo*, “abandonar, deixar para trás”, e *grámma*, “letra, escrita”. Aparentemente simples, a única regra desse desafio autoimposto seria a omissão obrigatória de um grafema predefinido. Porém, enquanto outros autores, influenciados pela simplicidade do lipograma, limitaram-se a redigir breves poemas ou historietas omitindo uma letra qualquer, produzindo textos que por vezes se reduzem a pequenos chistes ou adivinhas, Perec optou por radicalizar o jogo: produziu um romance

com mais de 300 páginas sem empregar a letra E, motivado por sua paixão por empreitadas formalistas:

Ainsi naquit, mot à mot, noir sur blanc, surgissant d'un canon d'autant plus ardu qu'il apparaît d'abord insignifiant pour qui lit sans savoir la solution, un roman qui, pour biscornu qu'il fût, illico lui parut plutôt satisfaisant: D'abord, lui qui n'avait pas pour un carat d'inspiration (il n'y croyait pas, surcroît, à l'inspiration!) il s'y montrait au moins aussi imaginaire qu'un Ponson ou qu'un Paulhan; puis, surtout, il y assouvissait, jusqu'à plus soif, un instinct aussi constant qu'infantile (ou qu'infantile): son goût, son amour, sa passion pour l'accumulation, pour la saturation, pour l'imitation, pour la traduction, pour l'automatisation (PEREC, 1969, p.310) .

Considerando as duras restrições impostas pelo apagamento do grafema mais comum da língua francesa, é o desaparecimento do E – desde o título – que dá forma a todo o relato, o qual precisa seguir tortuosos percursos discursivos a fim de narrar o irônico enredo: o sumiço – ou deleção – do protagonista, Anton Voyl (claro trocadilho com *voyelle*, ou “vogal” em português). Cabe ao leitor, pois, seguir o rastro (DERRIDA, 2008) que a escrita do romance deixa como picada que esgarça a língua francesa, arrancando-lhe um grafema que, tal qual urze, há que ser cortado para abrir a senda da leitura.

Outra obra de suporte impresso que se escreve por excisão de marcas gráficas é *Tree of codes*, de Jonathan Safran Foer (2010). Mas nesse caso, não mais por apagamento, senão por corte, dão-se as operações de pilhagem. Considerado por parte da crítica como arte visual, e não propriamente texto literário, *Tree of codes* foi produzido a partir de um livro de contos de Bruno Schulz, *The street of crocodiles* (2008), do qual Foer literalmente recortou, a estilete, a maior parte das palavras, frases e parágrafos, conforme se observa na Figura 1.



Figura 1: páginas de Tree of codes (FOER, 2010)

O produto final é um livro cujas páginas são vazadas, sobrando-lhes apenas algumas palavras e sinais de pontuação intactos. Tais elementos podem ser vistos individualmente, folheando-se o frágil livro-esqueleto (cuja carne vocabular fora quase toda extirpada pelo autor); ou mesmo admirados plasticamente como em uma trama, pela superposição de páginas (e de buracos nelas escavados) que a encadernação implica. Caso o leitor opte por tomar a esburacada escultura de papel como texto verbal, lendo em sequência as palavras e sinais de pontuação que sobreviveram à lâmina de Foer, depara-se com um relato absolutamente distinto do que havia no livro original, embora, em alguma medida, essa textualidade de segundo grau já o habitasse em potência, ainda que “oculta” entre as palavras posteriormente extirpadas pelo escritor-escultor.

Ampliando-se um pouco mais o jogo entre escrita e apagamento, também pela supressão de trechos de autoria alheia, Austin Kleon produziu seus *blackout poems* (ou “poemas em blecaute”, em tradução livre), publicados em *Newspaper Blackout* (2010). Contudo, diferem aqui não só o tipo de texto pilhado e o gênero do texto produzido, mas também os procedimentos de deleção. Kleon especializou-se em uma produção de poemas a partir de recortes de jornais, dos quais rasurava palavras com um pincel atômico. O resultado dessa pilhagem gráfica são superfícies quase completamente enegrecidas (donde se entende o nome de *blackout poetry*), nas quais se

leem apenas os grafemas, vocábulos ou sinais de pontuação que não foram riscados, conforme se nota na Figura 2. Estes formam poemas que não se podem dizer escritos por Kleon; são, na verdade, produto de operações de apagamento por meio de uma série de rasuras, em meio às quais o leitor tenta construir sentidos com base nos retalhos de texto que permanecem legíveis.

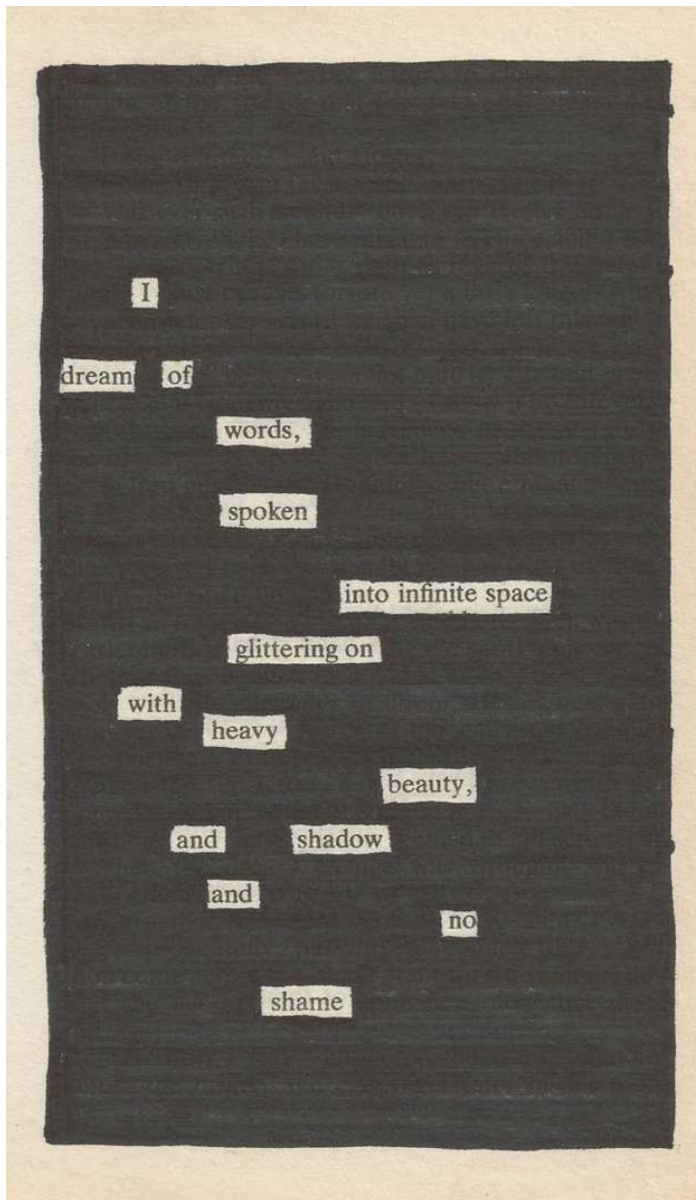


Figura 2: poema de Newspaper Blackout (KLEON, 2010)

A lista de textos contemporâneos em suporte impresso que se edificam por operações semelhantes, convidando o leitor a percorrer com os olhos – e às vezes com os dedos – os labirintos de escrita e apagamento, é extensa demais para ser

retomada em apenas um artigo. Os exemplos aqui mencionados servem tão-somente para ilustrar algumas das poéticas do apagamento desenvolvidas em suporte impresso, as quais, ainda que por diferentes procedimentos, acabam situando o leitor quase sempre num mesmo ponto temporal, posterior ao ato enunciativo em que o autor subtraiu porções da materialidade textual. O leitor é, nesse caso, alguém que vê a cicatriz do corte, ou o borrão do grafite no papel, visitando a *posteriori* a cena do crime da escrita-apagamento, esse delito a meio do caminho do assassinio e do saque. Por limitações do suporte, não se pode lhe dar, no suporte impresso, a oportunidade de manusear, como cúmplice, o estilete ou a borracha com que o autor assaltara a superfície da página.

Por sua vez, no âmbito da cyberliteratura, as dinâmicas de apagar escrevendo, ou escrever apagando, dão-se de maneira significativamente distinta. Nas tessituras digitais, parece-nos que a temporalidade do leitor seria outra frente à deleção-escritura, considerando a multiplicidade de vetores de tempo que aí convergem (KOSKIMAA, 2010), como os do enunciado e da enunciação, já há muito conhecidos da teoria literária, somados aos tempos do sistema (definido pelo hardware e pelo tipo de conexão à Internet) e o do usuário que interage com a obra.

Se, no ato de enunciação, o autor de uma obra impressa postula um leitor-modelo posterior à retirada de porções da materialidade textual, alguns textos de literatura digital instanciam um leitor que só pode existir simultaneamente ao apagamento do texto, na condição de cúmplice do crime gráfico. Nessas obras, o usuário do software se torna leitor justamente no ato de apagá-las, ou adulterá-las. Porém, paradoxalmente, é só nesse ato de apagamento, simultâneo à leitura, que tais textos se produzem, desafiando entendimentos tradicionais do que seja a escrita.

A fim de analisar a pertinência dessa hipótese de leitura, procede-se nas próximas seções deste artigo a uma análise de duas obras de literatura digital – *Petite brosse à dépoussiérer la fiction*, de Philippe

Bootz (2005), e *Degenerative*, de Eugenio Tisselli (2005) – à luz de pressupostos teóricos do pós-estruturalismo francês acerca da relação entre escrita e apagamento. Indaga-se, nessa perspectiva, como diferentes operações de deleção, no âmbito da literatura digital, criam uma dobra topológica na qual o leitor retorna sempre ao presente – ou a *um* presente – do delito contra o texto, ensejando um apagamento que paradoxalmente destrói a textualidade, mas constrói a leitura.

## 2 Desempoeirando a escrita

Philippe Bootz (2005), em *Petite brosse à dépoussiérer la fiction* (ou, em tradução livre, “Pequena brocha para desempoeirar a ficção”), produziu uma obra digital multimídia, em que o usuário, de início, é apresentado a uma tela toda preenchida por uma textura cinza, a qual reproduz visualmente a poeira a que faz alusão o título. Na parte inferior, observa-se apenas uma faixa em que se vê piscando repetidamente, em letras vermelhas, o sintagma “*une autre !*” (Figura 3), ou “uma outra”, em português.



Figura 3: Tela inicial de *Petite brosse à dépoussiérer la fiction* (BOOTZ, 2005)

Diante desse pouco promissor cenário inicial, o usuário sente-se impelido a mover o cursor, seja para clicar nas palavras que tremeluzem em vermelho, seja só para fechar a aba no navegador e abandonar a exploração do que lhe parece inexpressivo a princípio. No entanto, ao deslizar o cursor sobre a tela, nota que há algo diferente com a ponteira – ícone em forma de seta que representa sua mão no universo virtual.

Em *Petite brosse à dépeussier la fiction*, esse “duplo virtual de sua mão” figura rodeado por uma espécie de círculo com raio de aproximadamente 0,5 cm; nessa área, o fundo cinza é substituído por uma cor branca, simulando uma operação de apagamento, a qual acompanha o movimento do cursor. Assim, na interação com essa obra, o usuário, mais do que seta para apontar, tem borracha para apagar, a qual vai deixando um rastro branco, como se espanasse a poeira da tela, conforme se nota na trilha horizontal no centro da Figura 4. Todavia, essa pegada branca dura pouco, sendo logo substituída por outra textura em cinza, ligeiramente diferente da original. Assim, a clareira aberta é, em menos de um segundo, logo coberta mais uma vez pela “poeira” cinzenta, a qual deixa novo rastro – da ação do usuário e da contra-ação do pó –, como se observa na discreta marca perpendicular, no quadrante superior à direita, na Figura 4.



Figura 4: Tela inicial de *Petite brosse à dépeussier la fiction* (BOOTZ, 2005) com marcas da interação do leitor

Curioso diante da borracha virtual que tem em mãos, a qual apaga – tornando o cinza branco –, mas que também escreve – na cicatriz do cinza que se recompõe –, o usuário se vê tomado por uma dinâmica algo erótica, na violência do despir e ocultar que as práticas literárias ensinam:

o lugar mais erótico de um corpo não é lá onde o vestuário se entreabre? Na perversão (que é o regime do prazer textual) não há “zonas erógenas” (expressão aliás bastante importuna); é a intermitência, como o disse muito bem a psicanálise, que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças (as calças e a malha), entre duas bordas (a camisa entreaberta, a luva e a manga); é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a

encenação de um aparecimento-desaparecimento (BARTHES, 2006, p.15).

Como transgressão e intermitência, tal qual a dançarina que se desnuda, *Petite brosse à dépeussier la fiction* mantém sempre algo escondido e excitante, que potencializa os sentidos de “obsceno”, como o que está “fora da cena”, tal qual a genitália da bailarina despida ou o apagado que logo se recobre. Assim, entre o aparecimento-desaparecimento de signos, como Barthes bem conceituara o literário, o usuário põe-se a espanear mais e mais a tela, no que descobre outras camadas textuais a serem reveladas. Passando o cursor sobre o lado esquerdo da interface, entreveem-se fragmentos de palavras e versos, os quais são evidenciados pela passagem da borracha, mas logo encobertos novamente pela textura cinzenta. A fim de tornar-se leitor, isto é, revelar o que há para, de fato, ler nessa obra, deve o usuário passar rápida e repetidamente o cursor sobre as palavras, a fim de torná-las por um segundo legíveis, antes da recomposição cinzenta, como se nota na Figura 5.

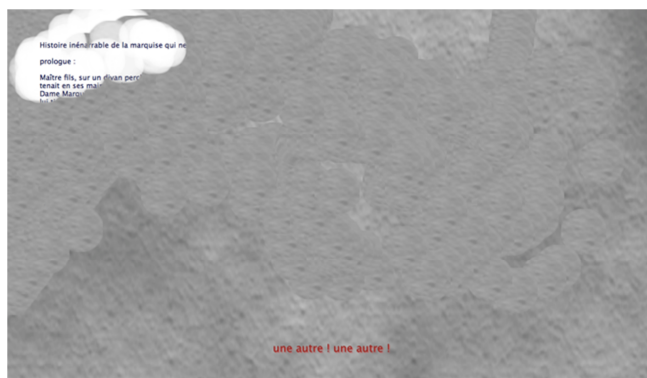


Figura 5: Tela de *Petite brosse à dépeussier la fiction* (BOOTZ, 2005) revelando o texto verbal

Há que notar aí os efeitos de sentido evocados pelo trabalho literalmente braçal que a obra exige. Se o sistema está programado para ocultar novamente o texto verbal a cada segundo, o que ele demanda é um engajamento físico do leitor: este precisa repetir os movimentos que fazia na escola quando, ainda sem muita precisão, escrevia a lápis, mas logo tinha de apagar seus erros. Diante do cristal líquido do computador, o sistema lhe exige, no presente, a retomada de um rito há muito realizado no passado: esfregar com a borracha uma superfície rasurada a

fim de arrancar borrões de grafite – em última medida, também uma poeira cinza, como na obra de Philippe Bootz.

Assim, em lugar de atividade apenas cognitiva, a leitura é aqui trabalho também manual, como no modelo postulado por Santaella (2004) para o leitor imersivo nas redes da Internet. Só que, mais do que um leitor *navegador*, *Petite brosse à dépoussiérer la fiction* demanda um leitor *apagador*, que, por abrasão, engaste sua superfície e lhe deite novas marcas. Nessa experiência estética proporcionada pela dinâmica entre a deposição e a retirada da poeira virtual, o leitor é convocado a experimentar sua presença a si mesmo, mobilizando músculos esqueléticos – e não mais só os oculares – na (f/l)eitura do texto. Este não está pronto, ou recortado, esperando o leitor. Dá, em vez disso, agência ao sujeito que precisa se esforçar, se cansar e mesmo se frustrar, no processo em que se constitui como leitor, ao mesmo tempo em que ataca, raspa ou sulca o texto a ler. Desse modo, passa a valer também para a gênese do leitor a simultaneidade à gênese do texto que Barthes preconizara para o *scriptor*:

(...) o scriptor moderno nasce ao mesmo tempo que o seu texto; não está de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia a sua escrita, não é de modo algum o sujeito de que o seu livro seria o predicado; não existe outro tempo para além do da enunciação, e todo o texto é escrito eternamente aqui e agora. (BARTHES, 2012 p.61)

Tal aproximação entre o leitor e o scriptor é ainda mais significativa no caso de *Petite brosse à dépoussiérer la fiction*, uma vez que a dialética escrita-leitura é, nessa obra, tão intrincada e complexa quanto a indissociável duplicidade do apagar-escrever. Isso ocorre porque, além dos efeitos de deposição e apagamento da “poeira”, o sistema contém um gerador automático de textos, que produz aleatoriamente breves historietas policiais, às quais o leitor tem parcial acesso à medida que vai desvelando o que há por trás da camada cinza. Tais histórias são geradas pela máquina por meio de algoritmos de seleção e combinação e um inventário lexical – algo bem próximo de como Saussure (1970) descrevera o funcionamento da língua –, mas, por limitações

técnicas, não podem apresentar complexidades narratológicas. Assim, não envolvem nada mais que variações de um mesmo enredo central (um assassinato que pode ou não ocorrer) e das mesmas personagens (uma marquesa muito ocupada, seu filho e o assassino Desseltrouce), um pouco ao gosto dos *Exercices de style*, de Raymond Queneau (1982).

Cada clique do leitor no botão *une autre!* dispara a recombinação automática de uma nova história, *apagando-se* a anterior, e *escrevendo-se* outra, mais uma vez oculta sob a poeira cinza. Caso o leitor deseje ler a nova historieta, ou parte dela, deve novamente proceder movendo o cursor-borracha, repetindo o ritual de investidas contra a interface.

Formadas por versos brancos e livres, mas sem qualquer refinamento narratológico ou estilístico, as historietas são todas muito simples e mesmo pouco significativas, residindo seu valor estético muito mais no paradoxo teórico instalado pela possibilidade de o leitor escrever a história por operações de apagamento (com a borracha virtual ou clicando em *une autre!*). A negatividade que estrutura a lógica da obra, produtora de textos narrativos que pouco valem a pena narrar, ainda que demandem significativo esforço físico do leitor, é evidente já no título que se mantém inalterado em todas as historietas: “*Histoire inénarrable de la marquise qui ne sortit pas à cinq heures*” (em tradução livre, “História inenarrável da marquesa que não saiu às cinco horas”).

Como história inenarrável, o texto se revela inexequível, escapando às possibilidades de escrever e de ler sobre as quais se assenta o entendimento da literatura como discurso artístico de materialidade minimamente estável. Ainda que o apagamento de uma historieta e a geração de uma nova seja sempre muito fácil, bastando clicar em um botão, o apagamento da poeira que a cobre é desgastante e mesmo impossível: o leitor jamais consegue ler o texto inteiro, antes que a poeira o recubra. Assim como não pode conhecer todas as possibilidades combinatórias que a máquina gera – pois as permutas dos elementos geram números de avassaladora ordem de grandeza –, não pode o leitor conhecer inteiramente sequer uma história, pois logo

o pó a oculta. Inenarrável, mas também ilegível, a obra se edifica como uma grande negativa – ideia não tão longe do apagamento, ele também sempre uma negação. Logo, não se narra nem se lê por completo a história da marquesa, à qual também se atribui apenas um predicado negativo no título: aquela que não sai (e, portanto, não entra, não existe, não é).

Apesar das reflexões acima propostas sobre o título, o enredo das historietas em si é, como já se disse, trivial, não resistindo à análise literária. Tal juízo de valor é claramente afirmado nos últimos dois versos de cada história, os quais permanecem praticamente inalterados em todas as versões geradas pelo sistema: “*Quelle histoire banale! Je ne veux pas la relire deux fois!*” (em tradução livre, “Que história banal! Não a quero reler duas vezes!”). O valor da obra, como provocação estética, reside na arquitetura do software, e não nos textos narrativos que ele gera. Artística, nesse contexto, é a possibilidade de o leitor interagir fisicamente nos processos de geração (clicando no botão *une autre!*) e revelação (raspando a interface) das histórias, o que o engaja permanentemente no aqui-agora da enunciação literária. Não se trata, pois, de reler duas vezes: a interação entre o leitor e a máquina gera sempre uma história diferente, logo não há releitura. Trata-se de *ler* duas, três... mil vezes, já que leitura alguma esgota essa obra em eterna movência. Abandona-se, então, o prefixo *re-*, que implicaria a repetição do já feito e remeteria a uma temporalidade anterior, para então ler e entrar no eterno presente de *Petite brosse à dépoussiérer la fiction*.

Nesse sempre-já (DERRIDA, 2009), o leitor coopera com o autor da obra (o engenheiro do sistema) para (des/cons)truir cada texto, tornando-se comparsa no ato de *dépoussiérer la fiction*, sintagma ambíguo entre os sentidos concreto (“espanar”) e abstrato (“renovar”) que o desempoeirar envolve. Operando simultaneamente com o lápis e a borracha digitais, o leitor torna-se, então, escrileitor (BARBOSA, 1996), corresponsável por aquilo que lê, ainda que a poeira, em eterno retorno, frustrasse sempre os planos de sua rota de leitura. Nessa errância entre o desejado e o malogrado, pode o leitor apagar

apenas um trecho da interface (lendo só um fragmento de determinada história); saltar aleatoriamente entre diferentes histórias (lendo o começo de uma e o fim de outra); ou simplesmente desistir de interpretar o texto verbal, abandonando-se à plasticidade das formas advindas do movimento da borracha (tomando *Petite brosse à dépoussiérer la fiction* como obra de arte visual, e não literária).

Por fim, ainda considerando a corresponsabilidade do leitor pelo que lê (e que, em alguma medida, escreve), há que se reforçar a ideia de que o apagamento de um texto, ou de parte dele, é sempre operação de saque ou pilhagem, mantendo relações claras com o delito. Sendo assim, como cada uma das historietas geradas pelo sistema é uma pequena peça de ficção detetivesca em torno de um assassinato, não se pode perder de vista que um dos criminosos é, pelo menos no plano da enunciação, o próprio leitor – autor do crime da escrita-deleção. E aí, de *delete* a *delito* – ou mesmo de *delete* ao *deleite* da leitura –, os grafemas replicam, no jogo de palavras, o apagar e escrever do crime digital.

### 3 Uma escrita degenerada

Também nos campos semânticos do crime e da culpa se escrevem as operações de apagamento que compõem a textualidade evasiva de *Degenerative* (2005), de Eugenio Tisselli. Contudo, se o *modus operandi* de *Petite brosse à dépoussiérer la fiction* se aproximava do plástico, em suas operações de escrever e apagar com uma borracha, a obra de Tisselli envolveu diversos leitores em uma performance da deleção.

O termo “performance” é aqui empregado com dois sentidos. O primeiro deles, relacionado ao conceito de performatividade, na teoria dos atos de fala de Austin, lembra-nos de que a linguagem não é jamais representativa, e sim ação sobre o mundo ou sobre o texto, os quais não saem inalterados de um ato enunciativo. Assim, a dialética entre o escrever e o apagar, que constitui toda textualidade, mas de forma mais expressiva as obras ora analisadas, estabelece sempre uma “relação entre a força e a forma, entre a força e a significação; trata-se sempre

de força ‘performativa’, força ilocucionária ou perlocutória, força persuasiva e de retórica” (DERRIDA, 2010, p.11). *Degenerative* foi, nesse sentido, performance, porque envolveu seus leitores numa série de atos performativos pelos quais a obra, por ação de “força e forma”, se adulterava e, eventualmente, se destruía, conforme descrito em detalhes mais à frente.

Além disso, *Degenerative* se constituiu como performance no sentido que Paul Zumthor (2007) dera ao termo, indicando uma poética da ação, a qual se realiza apenas na (re/a)apresentação e enseja uma temporalidade única e, portanto, irrepitível. Por estranho que pareça, no universo virtual, falar de um tempo único e fugidio, considerando as tecnologias para armazenamento em servidores robustos, ou mesmo em nuvens de dados, a obra de Tisselli convidou seus leitores a experimentar uma poética do apagamento irreversível, uma vez que foi programada para ir lentamente se destruindo e culminar em um grande nada, que Derrida afirmara ser o devir de toda a literatura:

só a ausência pura – não a ausência disto ou daquilo – mas a ausência de tudo em que se anuncia toda a presença – pode inspirar, ou por outras palavras trabalhar, e depois fazer trabalhar. O livro puro está naturalmente virado para o oriente dessa ausência que é, aquém e além da genialidade de toda a riqueza, o seu conteúdo próprio e primeiro. O livro puro, o livro em si, deve ser, pelo que nele é mais insubstituível, esse “livro sobre nada” com que sonhava Flaubert. Sonho em negativo, em cinza, origem do Livro total que foi a obsessão de outras imaginações. Esta vacância como situação da literatura é o que a crítica deve reconhecer como a especificidade do seu objeto, em torno da qual sempre se fala. O seu próprio objeto, já que o nada não é objeto, é antes a maneira como esse nada em si se determina ao perder-se (DERRIDA, 2009, p.9).

Se a proposição derridiana muito nos diz, filosoficamente, sobre a impermanência semântica do literário e a impossibilidade de leituras definitivas de uma obra, *Degenerative*, como performance, cumpriu tal profecia no espaço digital. Hoje, doze anos depois que essa performance foi executada, o leitor desavisado que acesse seu site pensa ter havido algum dos corriqueiros problemas de navegação online: um link corrompido, uma página fora do ar, ou

mesmo uma URL equivocada. Isso porque tudo o que vê é uma tela inteiramente negra, em que, no máximo, às vezes aparece um pequeno caractere no canto superior à esquerda, como um tracinho horizontal, ou um asterisco.

Diante dessa quase ausência de signos ou significação – assemia barthesiana (2004b) no universo virtual –, ou desiste o leitor, ou põe-se a pesquisar mais sobre *Degenerative* na Internet, a fim de edificar um mínimo de sentidos para o negrume com que topara. Nesse caso, tem sorte aquele que encontra a página em que Tisselli *descreve Degenerative*. Esta funciona muito bem até hoje e explica a performance da qual só nos resta um quase nada virtual.

Nessa página com funções metalinguísticas, Tisselli se vale de frases breves e impactantes para explicar em que consistira seu projeto: “a web page that slowly becomes corrupted. each time the page is visited, one of its characters is either destroyed or replaced” (TISSELLI, 2005, n.p.). Ainda nessa página, o leitor encontra um link que o leva a uma reprodução da página original de *Degenerative* (Figura 6), mostrando o design e o conteúdo da interface quando do lançamento da performance, em 2005.

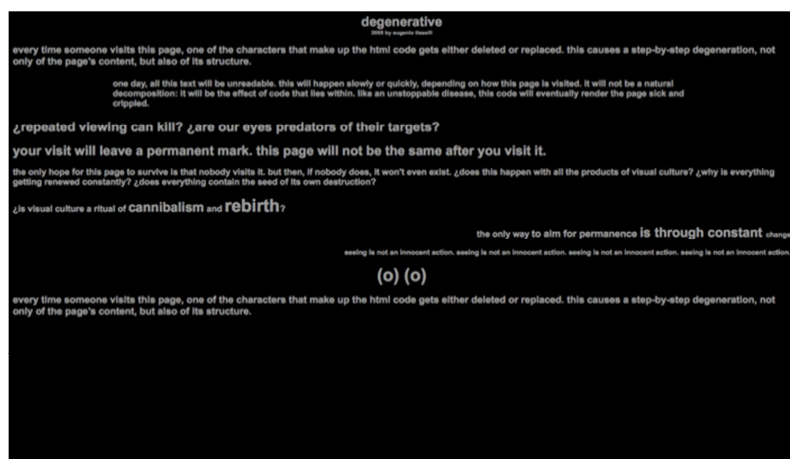


Figura 6: Reprodução da interface original de *Degenerative* (TISSELLI, 2005)

Analisando retrospectivamente essa performance, é interessante pensar que, em sua tela original, não se encontravam exclusivamente signos do discurso artístico, senão também do crítico-analítico. Através dessa obra, Tisselli realizara um



exercício poético, mas também teórico, em que a interface primeira de *Degenerative* expressava claramente a proposta do autor: “every time someone visits this page, one of the characters that make up the html code gets either deleted or replaced. this causes a step-by-step degeneration, not only of the page’s content, but also of its structure” (TISSELLI, 2005, n.p.).

Abrindo provocativamente a performance, esse enunciado, seguido por uma série de perguntas retóricas, informava ao leitor que a página fora programada para ter seu código HTML (a linguagem de marcação em que se estruturam as páginas exibidas na Internet) alterado aleatoriamente a cada acesso, o que iria deturpando progressivamente sua estrutura e conteúdo. O futuro da obra era incerto, dado o caráter experimental da iniciativa. No entanto, no olhar retrospectivo da análise ora empreendida, conhece-se o que sobrou atualmente da página: uma tela negra com só um, ou mesmo nenhum caractere. O produto do crime performativo é aqui a vacuidade absoluta.

O progressivo apagamento da obra, nessa performance que consumiu a si mesma, instala um interessante paradoxo teórico: *Degenerative* existiria para sempre caso não fosse visitada pelos leitores; porém, não é justamente o ato de leitura que faz uma obra vir a ser, tirando-a da abstração de puro código e lançando-a nas tramas interpretativas do imaginário humano? Em última medida, o que Tisselli criou foi uma obra que, para perdurar, não poderia ser lida; logo, não poderia se realizar como obra de fato. De certa maneira, não é esse, aliás, o destino de toda a poesia para Blanchot (2005)? Um apagamento progressivo da linguagem, do sujeito, do texto, rumo a um não espaço, a um não tempo, a um dizer que só existe como silêncio?

Considerando seu rendimento teórico, muito mais que lírico, ficcional ou dramático, o efeito estético de *Degenerative* não adveio do conteúdo poético de suas imagens verbais, as quais eram bastante incipientes, restritas a algumas metáforas do autor para explicar o funcionamento da obra. Sua

potência vanguardista residia nas reflexões que fomentava sobre a interação entre leitor e texto no processo de escrita em ambiente digital. Muito além da interpretação – já tão discutida pela Estética da Recepção no âmbito da literatura impressa –, a interação em *Degenerative* interferia na materialidade da obra, vitimada a cada nova visita ao site. Mais do que o leitor sair mudado do encontro com o texto, era este que se alterava no encontro com o leitor.

A página, tornando-se outra toda vez que um leitor a visitava, seguia um processo de mudança definido em sua dimensão mais essencial – a linguagem de programação. Mudar era, pois, sua essência e destino, processo em que o leitor, ao fazer da obra *Degenerative* sempre uma outra coisa, tornava-a cada vez mais ela mesma, conforme sugerido por uma das perguntas retóricas de Tisselli (2005, n.p.): “¿does everything contain the seed of its own destruction?” (em tradução livre, “¿cada coisa contém a semente de sua própria destruição?”). Predestinada ao desaparecimento porque marcada para tal em seu código mais íntimo, a página tinha seu devir condicionado pela regra e pelo acaso: se, por um lado, a alteração no HTML estava prevista já na linguagem de programação, por outro, a natureza da mudança seria sempre aleatória, a depender do que o acaso definisse como caractere a ser surrupiado, introjetado ou permutado no código.

Seguindo seu destino, a materialidade discursiva da página foi progressivamente se alterando pelas consecutivas visitas dos leitores nos primeiros quatro meses que se seguiram à criação da performance, como se nota nos registros exibidos no site que descreve a experiência estética de *Degenerative*. Tais registros, à guisa de material arqueológico, permitem uma análise a *posteriori* das sucessivas violências que a obra sofreu, documentando seus estados de decomposição em diferentes temporalidades. Nas Figuras 7 e 8, observam-se as telas de *Degenerative* capturadas, respectivamente, um e oito dias depois do início da performance.

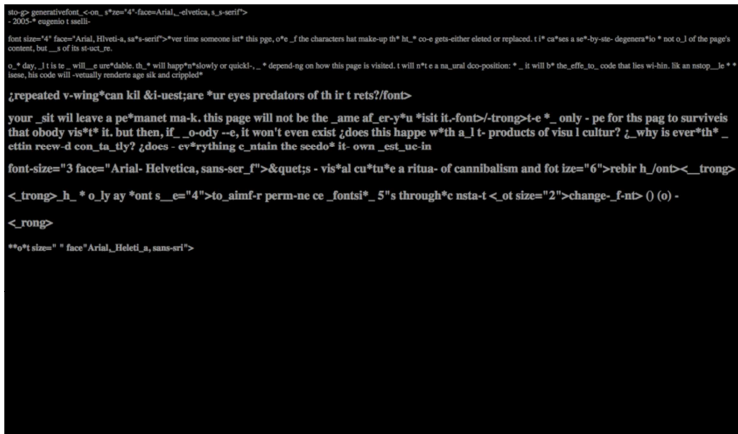


Figura 7: Tela de *Degenerative* (TISSELLI, 2005) um dia após o lançamento da performance



Figura 8: Tela de *Degenerative* (TISSELLI, 2005) oito dias após o lançamento da performance

Uma análise comparativa dessas telas mostra, imediatamente, uma progressiva diminuição da quantidade de caracteres na página, bem como uma gradual redução dos recursos de formatação, pois as letras foram adquirindo um tamanho padronizado, sem mais recursos de destaque como negrito, diferentes opções de alinhamento à margem etc. Foram-se perdendo, assim, recursos expressivos da linguagem escrita no ambiente virtual, num processo que em muito lembra a utópica busca de Barthes (2004a) por uma escrita neutra, de literariedade grau zero. Afinal, o que sobra hoje, depois de tantos apagamentos em *Degenerative*, é mesmo um grande zero, ou vazio da tela negra, que desnuda a textualidade binária – de 0s e 1s – de que se faz o universo digital.

Nessa redução progressiva da legibilidade da interface, nota-se, nas Figuras 6 e 7, que as frases

em língua inglesa foram se mesclando a comandos em linguagem não humana – HTML. Nesse processo, partes do código que ficavam “por trás” da página, para leitura apenas do navegador de Internet, foram vindo à tona na interface, revelando tessituras então ocultas dessa obra digital.

Nesse intrincado paradoxo, quanto mais se lia *Degenerative*, mas ilegível a performance se tornava, como se esta fosse “tragada” ou “engolida” pelos leitores – ideia talvez implícita em nosso imaginário, mas manifesta em lugares-comuns como “consumir literatura” ou “digerir um texto”. Tais metáforas também nortearam o projeto de Tisselli, como se notava nas seguintes perguntas retóricas constantes na tela original da obra: “*¿repeated viewing can kill? ¿are our eyes predators of their targets?*” (TISSELLI, 2005, n.p.), (“¿a visão repetida por matar? ¿nossos olhos são predadores de seus alvos?”), e “*¿is visual culture a ritual of cannibalism and rebirth?*” (TISSELLI, 2005, n.p.) (“¿a cultura visual é um ritual de canibalismo e renascimento?”).

Termos como “predators” e “cannibalism”, pertinentes aos campos semânticos do delito e da alimentação, colocavam o leitor como um devorador de texto, dotado de uma mirada agressiva, de ave de rapina, tal qual sugeriam os olhos ilustrados no centro da página web, na Figura 5. Feitos com símbolos da linguagem escrita – parênteses e O’s –, e não com traços de desenho, tais olhos nos lembravam que *Degenerative* era, além de performance, literatura, pois tudo aí se dava por meio da escrita. Afinal, se a interface que o leitor lia (ou consumia) era composta apenas de um texto verbal em cinza contra um fundo negro, a linguagem HTML que se degenerava a cada visita era também uma forma de escrita, assim como as demais camadas de código, em linguagem de programação, por trás de toda obra de arte digital. Na esfera virtual, muitas são as textualidades que se superpõem, ainda que não as vejamos na tela; invisibilidade que *Degenerative* suspendia ao nos fazer ver que algo se apagava de sua materialidade – e que se apagava justamente porque o víamos.

Repleta de paradoxos acerca da escrita e do apagamento, da geração e da degeneração, a leitura

de *Degenerative* deve ser entendida como ato performativo em duas temporalidades no que tange às transformações materiais de seu texto. Em primeiro lugar, o leitor da obra era sempre um dos criminosos que, ao acessar o site, adulterava o HTML que estruturava a visualização da página, garantindo, nos termos de Hayles (2006), que a obra nunca fosse idêntica a si mesma.

No entanto, apesar de ser o leitor mesmo o responsável pelo apagamento ou pelo corte de parte do texto, não tinha acesso a como este estava escrito antes de sua intervenção. Tratava-se, pois, de uma leitura que apagava o texto, mas que, paradoxalmente, só se efetivava como decodificação diante do texto já apagado. Então, a noção de presente torna-se aqui um pouco mais complexa do que a que havia em *Petite brosse à dépoussiérer la fiction*, em que o leitor conhece a materialidade discursiva antes e depois de sua intervenção.

Em *Degenerative*, o leitor via o texto sempre como um presente, jamais como um passado. Sabia haver mudança – porque lera sobre como a obra funcionava, mas não tinha acesso aos estados anteriores da interface. Ele operava cortes e apagamentos, mas não sabia o que apagara – apenas o que sobrara, nos escombros de uma página cada vez menos legível e de uma performance que consumia a si mesma. Tinha consciência, pois, de que a obra se constituía em processo de *différance*, visto que era sempre diferente de si mesma, e sempre adiada para um ponto mais adiante. Desse modo, tinha o leitor apenas uma visão parcial do texto que gerava – no ato mesmo de degenerar a obra e amputar-lhe para sempre algum pedaço: “a significação não se forma senão no oco da *différance*: da descontinuidade e da discrição, do rapto e da reserva do que não aparece” (DERRIDA, 2008, p.85).

Nesse sentido, uma segunda diferença temporal em relação a *Petite brosse à dépoussiérer la fiction* também se destaca: se esta obra foi concebida para durar indefinidamente na rede, permitindo a todos os leitores partir do mesmo ponto inicial, *Degenerative* não durou mais do que quatro meses. Na condição de performance, sua temporalidade –

feita de presentes em que os leitores se defrontavam com a obra para adulterá-la – era linear e unidirecional, como a de toda a degeneração. Esta só poderia, pois, terminar como hoje encontramos a página de *Degenerative*: uma tela vazia na escuridão.

#### 4 Considerações finais

Operações textuais de apagamento foram largamente empregadas na literatura impressa de vanguarda nos séculos XX e XXI, provocando reflexões críticas acerca dos processos de significação emergentes da dialética de impressão e supressão de signos gráficos na página. Na maioria dessas obras, o leitor modelo é concebido como uma entidade discursiva temporalizada não no eu-aqui- agora em que se dão os apagamentos e cortes, operados pelo autor. Em vez disso, a instanciação do leitor no discurso é aí feita sempre por meio de uma projeção futura, na qual o texto seria consumido *depois* do corte, chamando atenção para as marcas deixadas pelas supressões a borracha, caneta ou tesoura feitas no papel. Afastam-se, assim, as coordenadas temporais da escritura e da leitura para reforçar o caráter incontornável da deleção, da qual restam apenas escombros, borrões e cicatrizes que o leitor acompanha como testemunha de um crime – a investida do autor contra a materialidade textual.

Por sua vez, em algumas obras da cyberliteratura, as especificidades do suporte, junto com as intencionalidades discursivas dos autores, permitem que outras relações temporais sejam estabelecidas entre a escrita e o apagamento, entre a autoria e a leitura, graças a recursos digitais de interatividade. No presente artigo, analisaram-se *Petite brosse à dépoussiérer la fiction*, de Philippe Bootz (2005), e *Degenerative*, de Eugenio Tisselli (2005), a fim de melhor investigar essas relações temporais entre o apagamento e a escrita.

Em *Petite brosse à dépoussiérer la fiction*, observa-se uma dupla estratégia de presentificação do leitor em simultâneo às operações de apagamento que transmutam o texto da interface. Em primeiro lugar, o sistema exige que o leitor esfregue

repetidamente o cursor na tela, a fim de remover, por cerca de um segundo, uma camada cinzenta que faz as vezes de poeira na obra. Como essa poeira logo retorna e demanda ainda mais ação do leitor, *Petite brosse à dépoussiérer la fiction* ressalta a fisicalidade do ato de leitura, em que o esforço mecânico para apagar a interface acaba também por escrever, ou definir, o quanto do texto se pode ler.

Além desse protagonismo que a obra dá ao leitor no ato de apagar-escrever parte do texto, operando com uma borracha virtual, há um segundo fator pelo qual o leitor de *Petite brosse à dépoussiérer la fiction* é instanciado simultaneamente às operações de deleção. Como é ele quem desencadeia o apagamento e a geração automática de novas historietas, acaba sendo copartícipe das prestidigitações que alteram incessantemente a “*Histoire inénarrable de la marquise qui ne sortit pas à cinq heures*”, e que, em última medida, criam uma leitura impossível de se completar, a partir de uma história impossível de narrar. Sem fim, a leitura faz-se sem origem ou destino: é apenas como texto eternamente presente, pronto para novas operações de apagamento e escrita quando do ato de leitura, que se apresenta *Petite brosse à dépoussiérer la fiction*.

Por sua vez, no que diz respeito à posição ontológica do leitor-modelo diante do ato de apagamento que funda a escrita, *Degenerative* lançou mão de outros procedimentos para situar a leitura como simultânea – ou mesmo desencadeadora – da deleção textual. Projetada como performance, essa obra teve um arco temporal claramente definido, em que os leitores compareciam no ato de (trans/de)formação do texto, alterando-o sempre que o acessavam, até a total dissipação discursiva. Tal propriedade da obra, programada no código, era também operação de escrita, a qual, paradoxalmente, condicionava uma progressiva “desescritura” – ou degeneração – de si mesma.

Como cada acesso produzia uma alteração distinta e aleatória, a materialidade discursiva de *Degenerative* não foi jamais lida duas vezes da mesma forma, o que instanciava os leitores em uma

série finita e (paradoxalmente) sucessiva de presentes. A obra consumiria a si mesma em poucos meses e não permitia a comparação de duas versões diferentes em seu processo degenerativo. Estável só quando não lida – e, portanto, só quando não era de fato um texto –, *Degenerative* se punha em *différance* – adiamento e diferença – a cada vez que era acessada e recriada, por nova ação enunciativa disparada pelo leitor.

Enfim, cúmplice dos crimes contra o texto, o leitor dessas duas obras digitais pode se dizer mais culpado das delituosas pilhagens e apagamentos do que aquele que apenas as observava nas obras literárias impressas de vanguarda. Retomando-se o trocadilho do título do artigo, pode-se então dizer que, nesse contexto da leitura à dele(i)tura, ler, deletar e deleitar se tornam síncronos – logo, inseparáveis – na poética digital, quando operam simultaneamente o olho que lê, uma mão que apaga e a outra que escreve.

## Referências

- BARBOSA, Pedro. *Teoria do homem sentado*. Porto: Edições Afrontamento, 1996.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- \_\_\_\_\_. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.
- \_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Inéditos: teoria*. v.1. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BOOTZ, Philippe. *Petite brosse à dépoussiérer la fiction*. 2005. Disponível em <<http://www.bootz.fr/brosse/brosse.html>>. Acesso em 15 jun 2017.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Força de lei*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

- ECO, Umberto. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- FOER, Jonathan. *Trees of codes*. Londres: Visual editions, 2010.
- HAYLES, Katherine. The Time of Digital Poetry: From Object to Event. In: MORRIS, Adalaide; SWISS, Thomas. *New Media Poetics: Contexts, Technotexts and Theories*. Cambridge: MIT, 2006.
- KLEON, Austin. *Newspaper Blackout*. New York: Harper Perennial, 2010.
- KOSKIMAA, Raine. Approaches to Digital Literature: Temporal Dynamics and Cyborg Authors. In: SIMANOWSKI, Roberto; SCHÄFER, Jürgen; GENDOLLA, Peter. *Reading Moving Letters: Digital Literature in Research and Teaching*. Bielefeld: Transcript, 2010.
- PEREC, Georges. *La disparition*. Paris: Dénoël, 1969.
- QUENEAU, Raymond. *Exercices de style*. Paris: Folio, 1982.
- SANTAELLA, Lúcia. *Navegar no Ciberespaço: o perfil cognitivo do leitor imersivo*. São Paulo: Paulos, 2004
- SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- SCHULZ, Bruno. *The street of crocodiles and other stories*. Londres: Penguin, 2008.
- TISSELLI, Eugenio. *Degenerative*. 2005. Disponível em <<http://www.motorhueso.net/degenerative/original.htm>> Acesso em 16 jun 2017.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

#### COMO CITAR ESSE ARTIGO

PEREIRA, Vinicius Carvalho. Da leitura à dele(i)tura: apagamento e temporalidade na literatura digital. *Signo*, Santa Cruz do Sul, v. 43, n. 76, mar. 2018. ISSN 1982-2014. Disponível em: <<https://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/view/9896>>. Acesso em: \_\_\_\_\_. doi: <http://dx.doi.org/10.17058/signo.v43i76.9896>.