

Ambiência da escritura expandida¹

Witon Azevedo*

Resumo

A poesia digital e, principalmente, o poema digital servem de experimentação propiciando novas narrativas e discursos na hipermídia – que venho chamar de “interprosa” para que no desenrolar do pensar, o percurso dos signos imersos nesta ambiência da escritura numérica questione o sentido da compreensão e da eloquência. Os códigos não se dividem mais diacronicamente no conceito de *mesmice* e estranhamento, ficção e realidade, como preconizado nos manifestos do século passado. Insistiu-se tanto nessas rupturas que a arte acabou por criar a invenção da performance, algo que tornava a linguagem poética vulnerável ao registro histórico – *hic et nunc*; assim, toda e qualquer manifestação artística não ficou mais a serviço da ficção, nem da realidade, só valia o que em sua presentidade – *real time* – era realizado.

Palavras-chave: Ambiência. Escrita digital. Interprosa.

Introdução

O uso infinito de meios finitos distingue o cérebro humano de praticamente todos os outros mecanismos conhecidos que empregam linguagem artificial.

Steven Pinker

As tarefas humanas dotadas de *mesmice* encontraram nas máquinas o que poderíamos chamar de “o primeiro estágio de automação”. O que notamos é que estas mesmas máquinas, com o tempo, deixaram de ser escriturárias e passaram para o estágio de máquinas escritoras; com isso, passamos a conviver com novos ambientes de escritura *signica*.

Uma máquina que pensa a própria linguagem – a própria escritura – nos deu o direito de podermos compartilhar as tessituras de emissão e recepção, não

* Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e Pós-Doutor pela Université Paris VIII Laboratoire de Paragraphe, 2009, sob tutoria do professor Dr. Phillipe Bootz. Professor pesquisador do Programa de Pós-Graduação *strito sensu* em Educação, Arte e História da Cultura e colaborador do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Artista plástico, designer gráfico, poeta e músico.

mais textos de emissão e recepção. Esses memoriais, de natureza poética ou não, articulam escrituras expandidas, permitindo que possamos acessar informações e experimentar sensações, mas não conseguimos administrar a sua existência.

A prática dessa cultura do vicário passa a ser de enorme valor para as transmissões de mensagem. Esses ambientes de simulação nos fazem imergir em armazéns de signos que nos levam, via de regra, a **uma novidade já conhecida**.

A novidade conhecida, apesar de parecer um contrassenso, é um dado cultural sobre a aquisição do conhecimento alheio e sobre o articular de signos em forma de citação, dando aos nossos olhos uma novidade *dejà-vu*, o já visto revisitado, trazendo a possibilidade do já escrito à natureza do novo. Só somos convencidos de que algo é conhecido se este se parecer com alguma coisa que já tenhamos visto, ouvido ou lido, isto é, um modelo. A autora Hillen Schwartz (1996, p. 143) chamou de “segunda natureza” a cultura da cópia.

Os princípios linguísticos e o instinto natural de nossa linguagem dividem a opinião sobre a arbitrariedade desta, o que a torna algo de uma lógica a ser moldada em convenções, criando signos a serem articulados.

Como diz Pinkes (2002), “a palavra cachorro não se parece com um cachorro, não anda como um cachorro, nem late como um cachorro, mas mesmo assim significa ‘cachorro’”.

A gramática gerativa, antes experimentada por Mallarmé em *Coup de Dés* e, depois, pela criação de escrita gerativa de Jean Pierre Balpe, denunciou o signo linguístico como um conjunto de regras e sinais que, convertido para os modelos matemáticos em forma de programa numérico, vem revelar os conceitos conservadores sobre: 1. a imagem, como os tratados canônicos de pintura; 2. as notações musicais; 3. as cifras logográficas da escrita no barro, como a escrita cuneiforme.

Vivemos o momento da passagem dos registros de escrituras independentes para uma nova articulação da escritura humana: **uma ambiência da escritura expandida**.

A escritura expandida aparece nessa ambiência, em um formato de sistemas combinatórios no qual o produto “escritura” se faz de maneira interdisciplinar, aumentando não apenas o seu caráter de permuta, mas o estado de migração de código para código, proposto e experimentado pela poética do começo do século XX, como vimos no dadaísmo. O que se leva em conta agora é a propriedade desta escritura digital em trânsito:

Num sistema combinatório e discreto como a língua, pode haver um número ilimitado de combinações, completamente distintas com um leque infinito de propriedades. Outro sistema combinatório discreto digno de nota encontrado no mundo natural é o código genético do DNA, em que quatro tipos de nucleotídeos combinam-se em sessenta e quatro tipos de códons, e os códons podem se ligar formando um número ilimitado de genes diferentes (PINKER, 2002, p. 97).

É nesse aspecto que a nossa forma de articular é vista como um conjunto infinito não só de combinatórias, mas também um conjunto de signos que mobiliza a aquisição do conhecimento e seu potencial criativo.

Toda essa articulação combinatória promove a necessidade de que esses signos signifiquem alguma coisa, segundo as normas de um código, que nos mobilizou ao longo da história a criarmos recursos de emissão e recepção de sinais. As máquinas comumente usam os mesmos sinais para decodificar um sinal enviado, pois é assim que se firmou a ciência da cibernética, e muitas teorias da poesia de vanguarda, principalmente o concretismo, mas todo o nosso sistema de leis constituído em gramática (e, neste caso, serve para qualquer código) é apenas uma necessidade de colocarmos em prática esse código e sua sintaxe tão rígida:

A gramaticidade é apenas a consequência de possuímos um código fixo para interpretar frases. Em algumas seqüências é possível adivinhar o sentido, mas não temos certeza de que o falante, para enunciar a frase, empregou um código igual àquele que empregamos para interpretá-los (PINKER, 2002, p. 102).

Essa afirmação de Pinker é bastante séria, pois estaria aí uma das razões para que detectássemos na escrita uma cultura de seqüências combinatórias: “Muitos biólogos tiraram partido do paralelo existente entre os princípios da combinação gramatical e os princípios da combinação genética” (PINKER, 2002, p. 97).

Nesse aspecto, o que se observa é que muito da nossa linguagem mantém processo de associação como matriz e agrupamento de signos em um sistema aglutinante. Essa aglutinação, que podemos ver como um processo cultural da nossa linguagem, no tocante ao seu registro enquanto memorial-poético e enquanto experimento, é o início do processo que chamo de **escritura expandida**.

É justamente esse poder articulador que nós temos para experimentar signos (nem sempre convencionais em nosso cotidiano) que nos coloca diante de escrituras tecnológicas, fazendo-nos usar essas verdadeiras máquinas semióticas no fazer de nossos próprios registros poéticos:

Uma das coisas admiráveis da linguagem humana é esta de, a partir de um sistema exíguo e fechado de fonemas sem sentido, chegar-se à articulação de milhares de palavras e aos milhares de significações possíveis no vocabulário comum [...] (TELES, 1996, p. 19).

Tudo que se conhecia como falso ou verdadeiro agora é questionável, porque não há intenção sobre do quê esconder – essa **escritura que se expande** continua a denotar a fala humana como produto semiótico da maior importância: a edição é desnecessária e a tradução passa a ser um exercício da poética, porque, em termos práticos, tornar-se-á desnecessário também. O fazer poesia terá a mesma importância do fazer analítico para a sociedade do crível.

Com a diminuição do *hardware* que assistimos a cada dia, entraremos em

contato direto com a expansão dessa nova escritura, um ambiente que compreenderá **sons e imagens logográficas**, mas não se dará como cenário, e sim como uma forma de veículo que proporcionará o trânsito migratório da informação e dos arquivos. A história humana será hospedeira de uma nova forma de escrever no mundo.

Interatividade da escritura móvel

Nas quatro décadas finais do século XX as artes passaram a envolver cada vez mais o público como parte da obra; a tecnologia era vista como produto de *middleware* se desvinculando dos suportes convencionais – o processador – que permitia que essas linguagens chegassem ao seu objetivo final: experimentar.

A contracultura e a influência de estados lógicos da consciência humana que nasceram na década de 1970 nos Estados Unidos exigiram para avanço da natureza artística a dilatação do espaço/tempo da ocupação humana – corpo físico e corpo obra – como referiu Lígia Clark no neoconcretismo (1959).

Centenas foram os artistas que, através de sua arte, poesia e ruídos sonoros, propuseram esse escape do suporte para o dito ambiente.

Em meus textos tenho procurado usar um termo da arquitetura – ambiência –, que seria a dilatação de um só ambiente para comprovação do surgimento da escritura expandida.

O objeto final, ou melhor, o signo pronto, não é mais fruto do questionamento da arte e da poesia. A fruição é o jogo em questão; o *jetz* benjaminiano faz a obra existir enquanto aqui e agora, e com a participação solene do público. O jogo de relações deixou de ser um diálogo intertextual; é bem mais que isso, porque quando o estado da presentidade – *suchness* – prevalece, nada pode valer mais do que a própria ação do artista. O preconizado canal para a mensagem a ser transmitida – teoria da informação de Norbet Wiener² – é o próprio artista; o signo é ele, a obra é ele, o público é o registro desta vida pulsante. Fotografar ou filmar uma performance em que prevalece – *jetzt* – passa a ser um exercício de eufemismo.

Esses exercícios dos passos seguidos pela taxionomia artística, montagem, colagem e bricolagem, criaram, no final do século passado, uma fonte de experiências de linguagem. O avanço dos novos materiais provenientes de uma tecnologia miniaturalizada – nanotecnologia – e descartável facilitou esses passos do pintar, colar até chegarmos à instalação e à *performance*. O senso artístico é o sentido; a ocupação dessa expansão se deve à emancipação do direito de ir e vir, que na minha concepção nos torna modernos exatamente por isto – poderemos ir e voltar.

Com isso, o artista multimídia nada mais é do que um corpo sensor, de sentido, não de sentimento, como muitos pensam, que faz da manifestação do seu

fazer uma linha tênue da vida e o significado poético como em *La Boite Verte* de Duchamp e seu *Etant Donne*. Nesses, Duchamp não viu mais a necessidade da divulgação do fazer, do expor, do produzir, mas, sim, do prazer dos sentidos – Duchamp foi jogar xadrez.

A ideia do anonimato anunciado neste momento histórico deveria ter contribuído mais para essa nova fase artística; a tecnologia poderia passar a disseminar uma nova função de quem a faz, como propunha o grupo *Fluxus*, mas não foi isso o que aconteceu. A arte não conseguiria viver com um tipo de obra retirando dela aquilo que a colocou no mercado pelo mundo afora: **o capital**.

A arte pela arte e a arte como ideia preconizada por Kosuth e Sol Le-Witt nos textos sobre arte conceitual (1969),³ abriram as portas para essa forma de escritura que se expande; não cabe mais a criação de signos que se fixem e estagnem na obra única, mas, sim, uma melhor utilização do processo signíco:

Um poeta não cria no mundo da língua, mas somente utiliza a língua. A tarefa do artista é determinada pela tarefa artística principal; em relação ao material, pode ser expressa como superação do material [...]. O código representa unicamente um recurso técnico da informação e não tem resultado cognitivo e criativo. O código é o contexto estabelecido deliberadamente e mortificado (BAKHTIN apud GIANETTI, 2006, p. 108).

A desejada expansão da obra de arte, como conhecemos, era em relação a sua durabilidade, seu dilatamento temporal em direção ao futuro. Os afrescos de Giotto – *Cappella degli Scrovegni* (1305-06)

em Pádua, como o teto da Capela Sistina de Michelangelo (1511), podem ser exemplos da preocupação dessa durabilidade através do restauro, o eterno, aqui no sentido estetizante do levar de volta ao tempo de origem, uma espécie de “como a obra era”. Recentemente, vimos, pela divulgação da mídia, a restauração da Capela Sistina feita por uma equipe de técnicos japoneses, em que se descobriu que o pigmento original das vestes e de detalhes do céu era originalmente azul. Curiosamente, dos registros de dez anos atrás dos livros e até mesmo dos meios eletrônicos consta uma cor esverdeada típica do resultado da oxidação do azul pelo sódio.

A arte para a eternidade, para o infalível, não previu a precariedade dos materiais – que não deixa de ser um dado tecnológico – quebrando a cadeia da ambição do eterno. Essa ideia, se transportado para o final do século XX, apresentará justamente o contrário: uma arte que não dura, que não se eterniza, seu pulsar está em ser efêmera, é a ocupação da vida cotidiana pela produção artística, se é que podemos vê-la como produção já que não perdura.

Tudo passa a ser experimental, ser experimento, até mesmo o artista passa a ser o canal de seu próprio experimento, começa a intervir no seu próprio corpo. A presença física do corpo é, sem dúvida, o tema mais instigante para o final do século XX. A *body art* faz desta ideia a autointervenção representada em seu ponto mais radical pelo grupo *Wiener Aktionismus*, no qual o suicídio, auto-

mutilação e situações escatológicas são práticas artísticas.

Um dos grupos mais polêmicos da *body art*, o Acionismo Vienense – formado por Otto Mühl, Rudolf Schwarzkogler, Hermann Nitsch e Günter Brus – também explorou o corpo de maneira extrema. As ações do grupo incluíam, além da automutilação, a realização de situações tabus em público tais como defecar, ingerir fezes e urina, ou vomitar. Perseguidos e eventualmente detidos pela polícia, os integrantes do *Wiener Aktionismus* causavam enorme escândalo em suas apresentações. A obra mais controversa do grupo foi, certamente, a *Aktion 3*, performance de Rudolf Schwarzkogler cujo registro fotográfico foi exposto na Documenta de Kassel, em 1972. A fotografia da ação, tida como documento incontestável da performance ocorrida em 1969, deu origem ao maior mito da *body art*: o da suposta castração do vienense, realizada enquanto ato artístico. A lenda em torno do artista – que teria tanto se castrado quanto cometido suicídio em nome da arte – é, no entanto, completamente falsa.⁴ <http://www.iar.unicamp.br/extensao/aperfartesvisuais/priscilla01.pdf>

Esse dado presencial com uma durabilidade que conta com o impacto causado sobre a interferência do público pode ser observado hoje no *environment* do suporte digital. A diversidade de significados sobre a realidade que o cotidiano nos oferece na criação de signos coloca nosso corpo se desmaterializado neste espaço/tempo, uma voz sem corpo físico,

um texto sem história e principalmente lugares anônimos. O privado e o público não existem no sentido social, são um ato político em que esta forma de relação passa a ser determinada pela escritura expandida.

[...] o sentido de interdisciplinaridade no campo da *media art* abrange um âmbito ainda mais vasto que os já familiares enunciados sobre as relações arte e tecnologia. Quando falamos do cruzamento das artes, das tecnologias e das ciências, nos referimos a um processo de aproximação, contigüidade, interferência, aproximação, interseção e compenetração, que conduz a geração progressiva de redes de contato e de influências multidirecionais não hierárquicas. Assim, a *media art* não deve se limitar à mera utilização de certas tecnologias, e nem ter nas máquinas o único atributo que a caracteriza e, muito menos, o único fim. Pelo contrário, deve ser uma arte que encontra nos meios tecnológicos um caminho de expansão⁵ e um vínculo com outras manifestações criativas (GIANNETTI, 2006, p. 86).

Incorporando o signo não finalizado

Quis mostrar no pequeno trecho acima que, como nas artes plásticas, soluções da relação com o espaço real foram feitas e experimentadas para que a escritura da poética artística do cotidiano e sua banalização semiótica vençam a insistente busca de significados em todos os signos. Isso se torna uma barreira e indica que esquecemos que os signos sempre nos nortearam para podermos expressar arbitrariamente.

Digo isso porque museus, bibliotecas e cidades históricas fazem parte, a cada dia, de signos a serem adquiridos, e com isso, não nos voltamos mais à grande questão que é a do novo formato da aquisição do saber e conhecimento. Precisa-

mos saber e compreender até que ponto, através destas instituições que disseminam signos, vivemos esses recortes de maneira honesta. O que para mim está mais que claro é que o signo escrito, fixo e impresso seguiu com dificuldade para que praticasse a performance na mobilidade de sua escritura. Vejamos como os estudos da oralidade desde que podemos registrar vozes mudam o significado do texto fixo, o que ainda não é aceito em certos nichos institucionais. Podemos saber como os egípcios escreviam, mas nunca saberemos como eles falavam.

Não quero com esse trabalho parecer que sou contra a volição da produção acadêmica, que se tornará cada vez mais necessária justamente por apontar novos formatos de críticas e ensaios poéticos que possam diminuir essa angústia do significado pronto, do ato terminado, do fator sanguíneo do signo. É isso que tem de mudar; que a prosa, poesia e a literatura digital – numérica e gerativa – têm trazido aos nossos sentidos como escritura expandida, mas ainda são vistos com olhar fugaz.

Para finalizar as necessidades da invenção sônica do final do século passado, não poderia deixar de citar o trabalho do artista Joe Scanlan, que entre 1989 e 1995 criou a série *Nesting Bookcase*,⁶ com o intuito de demonstrar que estantes que fazem parte de nosso cotidiano lotadas de coisas, que vamos acumulando e podem ser fontes de nossos questionamentos poéticos, não estão nos museus, e sim na transformação

cotidiana não congelada e móvel. Elas são definitivamente escrituras.

Ficamos diante de uma grande exaltação de variedade de linguagens que tentaram atavicamente mudar a condição da manifestação poética apontando para a fragilidade de seu suporte, e também diante dos críticos correndo atrás de uma definição para que o comércio editorial ainda subsista. Por que, então, não conseguimos ver essas manifestações como o grito da não institucionalização que impuseram aos códigos e, por consequência, a camisa-de-força dos signos?

Não consigo ver nada muito diferente do que está acontecendo com a poesia digital ou a prosa nesse ambiente. O momento ainda não é propício para se criar uma taxionomia ou para tentarmos entender o *modus operandi* deste fazer, porque ainda temos muito trabalho a ser feito.

A evolução desta poesia, ou melhor, deste poema, está no modo como escrevemos através dos algoritmos. E essa sintaxe, com certeza, nada tem a ver com a linguística, ou seja, continuamos a ser poetas porque inventamos sentimentos nem sempre decodificáveis para os sentidos, mas que com o tempo serão decifrados como um novo saber uma nova aquisição do conhecimento que não se dará a partir de sua classificação metalinguística, mas de sua mutação como jogo de significado nada ortodoxo.

O excesso de palavras e textos com que a mídia nos prova diariamente traz para os processos cognitivos humanos

uma incapacidade de administrar esse montante de informação que chega a uma utopia dos signos. “A multiplicidade dos livros é mais fonte de confusão do que de saber e a imprensa que gerou um excesso não produziu novos gênios” (CHARTIER, 2007, p 201).⁷

Uma palavra é, por si só, um objeto de mutação; assim, o que pensar de uma frase então, já que é parte de um código que se faz maleável e mutável? Esses registros que existem só como processos sógnicos de mutação e expansão, quando processados pela linguagem tecnológica, acabam por deixar esse dado de transformação muito mais esgarçado e aberto. Neste momento a ordem das leis que regem sua gramática permanece sem sentido, mas, mesmo assim, nos agarramos a teorias desgastadas apenas por sua consolidação teórica.

Chartier (2007, p. 202-204) propõe uma classificação por demais interessante quanto à revolução do texto digital:⁸

- 1) *Ordem dos discursos* - É a cultura da escrita como a conhecemos a ordem estabelecida a partir da relação entre objetos (a carta, o livro, o jornal, a revista, o cartaz, o formulário etc.), categorias de textos e usos do escrito. A primeira aparece nos primeiros séculos da era cristã, quando o codex, ou seja, um livro constituído por folhetos e páginas, era encadernado substituindo o *volumen* – rolo de papiro.
- 2) *Ordem das razões* - Esta reúne, em uma mesma encadernação, as

obras de um só autor, apenas uma obra, não tendo mais a característica de aglomerados de autores e textos. É do livro de autoria que nasce, então, a literatura e o autor modernos.

- 3) *Ordem das propriedades* - Esta pertence à invenção da imprensa e dos caracteres móveis em meados do século XV.

Se tal é o caso, o leitor não é mais obrigado a atribuir a sua confiança ao autor; pode, por sua vez, por gosto ou por lazer, refazer a totalidade ou parte do percurso da investigação [...]. No mundo do impresso, um livro de história supõe um pacto de confiança entre o historiador e seu leitor (CHARTIER, 2007, p. 206).

O texto eletrônico como o conhecemos, ou o tenhamos conhecido, é um livro móvel, maleável, aberto (CHARTIER, 2007, p. 208).

Pensar a poesia digital é ter de pensar em uma teoria sistêmica da escritura expandida, em que poderemos julgar a autorregularidade de uma escritura gerativa, que existe em progressão geodésica⁸ – expansiva – sem suporte para cifras bidimensionais, referências, notas e citações, já que este estudo buscará o significado na sua própria geração programática.

Os esquemas tradicionais para divisão da literatura em drama, poesia e literatura épica nunca eram aplicados estritamente. Atualmente, esses esquemas deveriam ser abandonados e, com eles, também as tentativas de uma classificação mais ampla da literatura, científica, filosófica etc. (FLUSSER, 2008, p. 6).¹⁰

A erupção para o novo que as mídias tecnológicas incorporam em nossas vidas, ou como Flusser (2008) mesmo chamava, de arte eletrônica, e aqui cabe dizer para qualquer forma de manifestação digital, provoca o mesmo sentimento para o autor ao querer classificar algo que ainda está acontecendo com todas as suas transformações. Com isso, podemos correr o risco de ressuscitar o heroico de “[...] lutas perdidas já antes de ter começado e perdida sempre de novo a cada instante, não se conformando com o que não pode ser terminado e não classificado” (FLUSSER, 2008).

A escritura móvel

Este trabalho não teria sentido sem a influência que a obra de Roland Barthes teve sobre mim, e aqui, especificamente, falo do Grau Zero da Escrita (2004), que sempre vi como um grande prenúncio da escrita como um processo de autonomia, que o faz não pertencer mais somente ao mundo do significado pronto ou lógico, como na literatura, prosa e poesia. A proposta de um grau zero em minha época de mestrando (1983) é a de gerar tal esvaziamento de significado que apenas o significante de uma palavra sobraria e que para muitos não se consegue linguagem definida só com o processo significante, ou seja, não geramos signo novo.

Nunca li desta maneira este livro porque sempre vi a linguagem em um processo de signo em trânsito, em que o maior protagonista é o estranhamento,

gerando mesmice e refazendo a escrita em forma de escritura, um legisigno, que define o nível de lei que sustenta e suporta um discurso. Não detectar no significante nenhum potencial de linguagem que advém de um estranhamento seria negar boa parte da literatura e da poesia já existentes.

O ruído foi uma das características mais relevantes do século XX. Compositor como John Cage e o poeta sonoro como Henri Chopin levaram até as últimas consequências o ruído, o estranhamento, como um novo signo poético. Em meu mestrado *Ruído como linguagem* (1984),¹⁰ eu defendia a ideia de um signo novo em forma de estranhamento para ser operacionalizado como um sistema de escritura – escritura do ruído. Mas hoje eu mesmo discordo do termo “signo novo”, afinal, todo signo é novo e, de alguma maneira e em algum grau, é programático e programado.

O que me instiga de maneira apaixonada, é ver esse dilema na estrutura sígnica da linguagem da escritura digital. Barthes apontou para uma escrita que não mais interessa como criadora de estilo cujo destino não é mais o mundo literário. Com a aparente assepsia que vemos na escritura digital, por comportar um “alfabeto matemático” na condição de sua sintaxe, o que percebo é que não há mais estranhamento no sentido do ruído, muito menos uma escrita que signifique estilo, ou eloquência que conte com um começo, um meio e um fim. A escritura do ambiente digital dispensa

a pré-condição de uma escrita como a entendemos até os dias de hoje. Este dado se esvazia nele mesmo.

A multiplicação das escritas é um fato moderno que obrigou o escritor a uma escolha, faz da forma uma conduta e provoca uma ética da escrita. A todas as dimensões que desenhavam a criação literária, acrescenta-se doravante uma nova profundidade, constituindo a forma por si uma espécie de mecanismo parasita da função intelectual (BARTHES, 2004, p. 75).

A tecnologia foi e continua sendo o agente principal dessa “multiplicação das escritas”. Não podemos mais esconder a ideia de que a escrita passa a ser um código limitado com o surgimento dos instrumentos que geram intercódigos, que acrescentam códigos sobre códigos. O que se escreve, o que se desenha, ou se sonoriza, depende de um suplemento artificial de disseminação. O imaginário proveniente de experiências oníricas, de vigília ou de rigor artístico passa por um processo artificial que podemos ver hoje como linguagem expandida.

The ambivalence of the expanded writing

Abstract

Digital poetry and mainly the digital poem provide experimentation in new narratives and speeches of in hypermedia – I call it interprosa so that when developing the thinking, the course of the signs immersed in this number writing ambience questions the meaning of comprehension and eloquence. The codes are no longer diachronically divided in the concept of sameness and unfamiliarity, fiction and

reality as advocated in the manifests of the past century. Those ruptures have exhaustively studied that the art eventually created the performance invention, something that made the poetic language vulnerable to memorial history – *hic et nunc* – and then, every artistic manifestation has not been at service anymore neither to fiction, nor to reality, it's was only worthy when in the suchness (present condition) – *real time* – was performed.

Key words: Ambivalence. Digital writing. Interprose.

Notas

- ¹ Wilton Azevedo, *Ruído como linguagem*, dissertação de mestrado, Pontifícia Universidade de São Paulo, São Paulo, 1984. Este trabalho teve como orientador Decio Pignatari, que me convenceu na época da ideia do signo novo, defendido em alguns de seus textos.
- ² WIENER, Norbert. *Cybernetique et société*. Paris, 1954. p. 10/18.
- ³ *Investigações*, publicado em 1969 por Joseph Kosuth; *Sentenças de Sol Le – Witt*, também do mesmo ano.
- ⁴ Priscilla Ramos da Silva, mestranda em Artes do Instituto de Artes da Unicamp. Bolsista da Fapesp, desenvolve a pesquisa “O corpo na arte contemporânea brasileira: panorama de 97 e Bienal de 98”, sob orientação da professora Doutora Maria de Fátima Morethy Couto. Disponível em: <http://www.iar.unicamp.br/extensao/aperfartesvisuais/priscilla01.pdf>
- ⁵ O grifo é meu.
- ⁶ NEWMAN, Michael; BIRD, John. *Rewriting conceptual art. Reaktion Books*. London, 1999. p. 207-208. Este trabalho traz uma estante de livros com troféus, naves de montar do Star Trak, cartões, miniaturas..., ou seja, toda a banalidade que está dentro de nossas própria casa.
- ⁷ RETTENMAIER, Miguel; RÖSING, Tania M. K. (Org.). *Questões de leitura do hipertexto*. Passo Fundo: Editora Universidade de Passo Fundo, 2007.
- ⁸ Aqui procurei parafrasear a ideia de Chartier sem perder a intencionalidade de sua classificação. (p. 204).
- ⁹ A figura geodésica foi criada pelo arquiteto Richard Buckminster Fuller em que explorava o espaço expandido interno das construções criando ambientes sem divisão.
- ¹⁰ Vilém Flusser (1920-1991). O Mito de Sísifo de Camus. *A Folha de São Paulo* de 2/3/08. p. 6, do Caderno Mais. Aqui Flusser cita o texto de Camus sobre o mito de Sísifos e sua recusa a viver uma classificação para a experiência literária.

Referências

AZEVEDO, Wilton. *Ruído como linguagem*. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade de São Paulo, São Paulo, 1984.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. e posfácio de Leyla Perrone-Moises. São Paulo: Cultrix, 1979.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita seguido de novos ensaios críticos*. Trad. de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

FLUSSER, Vilém (1920-91). O mito de Sisifo de Camus. *A Folha de São Paulo* de 2 mar. 2008, p. 6, Caderno Mais.

GIANNETTI, Cláudia. *Estética digital: sintonia da arte, a ciência e a tecnologia*. Trad. de Maria Angélica Melendi. Belo Horizonte: C/Arte, 2006.

PINKER, Steven. *O instinto da linguagem: como a mente cria a linguagem*. Trad. de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

TELES, Gilberto Mendonça. *A escrituração da escrita: teoria e prática do texto literário*. Petrópolis: Vozes, 1996.

WIENER, Norbert. *Cibernética e sociedade: o uso humano de seres humanos*. São Paulo: Cultrix.