

A configuração medial da literatura

Michael Korfmann/Filipe Kepler/Amanda Lauschner Corrêa

This article will provide a general look on modern literature as partially configured by medial history. It parts from the impact of Gutenberg's invention on social differentiation and the romantic literary concepts, and then looks on photography as an important reference for the realistic aesthetics as well as the initial struggle of film against the domination of the traditional literary medium. It closes with a brief historical overview on what one may call precursors of the hyperlink in literary communication.

Keywords: media; literature.

As diversas e divergentes histórias da literatura observam, tradicionalmente, a comunicação literária em seus contextos históricos, bem como o desenvolvimento histórico da mesma como processo interno do campo literário. Elas podem focalizar a literatura universal, a de uma região cultural, de uma língua, nação ou época, gêneros ou motivos. A base de cada observação histórica é a redução da complexidade dos dados disponíveis em favor de uma complexidade própria, reduzida e organizada ao redor de certos eixos – um processo encontrado em qualquer tentativa de estabelecer sentido. E é consequente que estas seleções contribuíssem para a formação de cânones diversos: na Antiguidade ou na Idade Média, encontramos coleções de autores e textos modelos; no século XIX, deparamo-nos freqüentemente com histórias da literatura baseada em crônicas bibliográficas, como o *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung*, 1857–81 de K. Goedeke; mas também, já no Romantismo, surgem obras como a *Geschichte der alten und neuen Literatur*, 1812/13 de F. Schlegel que pretendiam colocar a literatura no contexto da história cultural e objetivavam fornecer uma configuração nacional. Histórias da literatura nacional foram escritas por A. Koberstein (1827) e G. G. Gervinus (1835–40), que traçou a história literária alemã e seu auge no Classicismo de Goethe e Schiller como exemplo a ser seguido pela política alemã em direção a uma unificação nacional democrática. Mas, pelo menos desde meados do século XX, as histórias da literatura são concebidas, ou melhor, refletidas como construção das diversas concepções metodológicas e analisa-se sua inserção nas histórias da arte, da cultura, da mentalidade, dos discursos e das histórias sociais e mediais. O título da obra referencial de H. R. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation* ou *História da Literatura como Provocação*, de 1967, parece-nos sintomático para este relativismo ou esta auto-reflexão a respeito de seus próprios pressupostos teóricos.

No outro lado encontramos as teorias mediais que freqüentemente objetivam

Michael Korfmann: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Avenida Bento Gonçalves 9500, 91540-000 Porto Alegre, RS; Brasil. Fax: 0055 51 3308 7303; Tel: 0055 51 3308 6696; e-mail: michael.korfmann@ufrgs.br

Filipe Kepler: bolsista CNPq; e-mail: filipe.kepler@gmail.com;

Amanda Corrêa: bolsista BIC/UFRGS; e-mail: amanda.lauschcor@gmail.com

atribuir uma única qualidade a todas as formas mediais históricas e fazem uma reflexão sobre seus impactos nas estruturas e configurações sociais. Tais teorias absolutas vêm-se, por exemplo, em Ernst Kapp, aluno de Hegel, que já em 1877 traça concepções parecidas com as de Marshall McLuhan, no século XX: ele concebe as invenções técnicas como próteses das próprias capacidades orgânicas humanas, sendo assim, por exemplo, o martelo uma extensão do punho. Em 1964, o canadense McLuhan usa como subtítulo de sua obra referencial, *Understanding media*, a expressão “Extensions of Man” e formula a concepção básica assim: “O *leitmotiv* deste livro é a idéia de que todas as técnicas são extensões de nossos órgãos corporais e de nosso sistema nervoso que servem para aumentar o poder e a velocidade” (1968: 109). A transformação medial e, com ela, os novos canais mágicos marcam a comunicação e a percepção do mundo – por isso a famosa frase “the medium is the message”, já que é o medium que organiza a configuração do mundo e vem antes de seu conteúdo. Podemos apenas perceber o que os media permitem ou possibilitam. O paleontólogo francês André Leroi-Gourhan (1980) vê os media num processo de exteriorização das capacidades humanas, a liberação da memória via escrita e imprensa e as conseqüências ainda imprevisíveis da tecnologia digital, enquanto Friedrich Kittler usa a expressão “sistemas anônimos de registro” (*Aufschreibsysteme*, 2005) que, sempre vindo de interesses militares e de dominação, formam e normatizam nossas percepções para envolver o usuário “civil” em simulações impenetráveis. Vilém Flusser, tcheco com passagem pelo Brasil, desenvolveu um modelo de cinco fases (1997): 1. o homem natural da experiência direta e concreta; 2. o interesse por objetos, portanto, num ambiente tridimensional; 3. a fase da imagem que se insere entre homem e seu ambiente; 4. depois, textos lineares como formação cultural e 5. a sociedade contemporânea na fase pós-alfabeto e das imagens técnicas onde os textos perdem sua função.

Objetiva-se aqui olhar a literatura, sua produção, bem como sua função e distribuição, a partir do desenvolvimento medial, sem partir, portanto, de uma qualidade única medial. Entendemos os media aqui como instâncias de intermediações que registram, armazenam e transmitem comunicações, tais como a escrita, o livro impresso, o jornal, a fotografia, o telégrafo, o filme, o rádio, a TV e a rede digital, para citar apenas os mais importantes. Os media formam e estabelecem então vias ou caminhos comunicativos e substituem historicamente a tradicional comunicação face a face por instâncias intermediárias e seus canais de distribuição.

Um exemplo talvez possa explicar melhor nossa visão dos canais informativos. A via em questão é a das cartas, do correio, que está obviamente interligada à escrita, mas também ao nascimento dos jornais, ao romance epistolar e à semântica de amor, ou seja, ela pode ser vista na interação entre linguagem poética de amor por volta de 1800 e seu uso na prática cotidiana. Havia já estruturas para envio de mensagens em culturas antigas como Pérsia, China, Egito e Babilônia, entre outras, mas normalmente relacionadas a cartas oficiais de estado ou envio de informações militares. Usavam-se pompas, mensageiros a pé, a cavalo ou até a transmissão através do grito. Na Grécia, os mensageiros-corredores eram chamados de hemerodrome, sendo o mais famoso Pheidippides, que, conforme Herodots 490 A.C., fez o trecho entre Atenas e Esparta para pedir ajuda na batalha perto de Maratona. No Império Romano, Gaius Julius Caesar, que fundou um correio romano chamado *cursus publicus*, não permitia envios pessoais. Mensagens eram enviadas via navio ou cavalo. A cada 7 a 14 quilômetros havia estações para a troca de cavalos. Mensagens particulares, porém, eram enviadas via amigos ou escravos

particulares. Após a queda do Império Romano no século IV, todos os cursus publicus e outras vias infraestruturais (aquedutos, estradas, etc) desapareceram. Os primeiros canais ou vias de transmissão de mensagens surgiram novamente na Idade Média com o fortalecimento das guildas de comerciantes, de ordens religiosas e de seus mosteiros, de universidades etc, ou seja, de grupos profissionais e não de uma organização do estado. Havia até um correio particular dos açougueiros. A partir de 1490, a primeira conexão postal central foi instalada por Maximilian I entre sua residência em Innsbruck e Bruxelas onde residia seu filho Philipp, chefiada por Franz von Taxis. Esta linha então foi aumentada gradualmente e por volta de 1520 interligava cidades como Madrid, Roma, Nápoles, Verona e outros centros, com uma média de 166 quilômetros por dia. O uso inicialmente restrito apenas a mensagens oficiais logo se abriu para o transporte de cartas particulares e de pessoas. Para a troca de cavalos e o descanso dos passageiros, foram instaladas estações chamadas de *relais*. Daqui vem a palavra relaxar ou descansar. A partir de aproximadamente 1500, as novidades trazidas pelos viajantes eram anotadas nestes pontos chave, e então vendidas a outros passageiros ou interessados. E assim nasceram os primeiros jornais básicos, frequentemente apenas de páginas soltas. A partir de aproximadamente 1600, os jornais semanais eram publicados regularmente e, posteriormente, os diários, inicialmente com nomes que lembravam a origem postal, como *Postbote* (carteiro) ou *Neue Post* (Novo correio) ou *Abendpost* (Correio da noite).

E podemos, evidentemente, ver o romance epistolar como *Pamela* e *Clarissa* (1740 e 1748, de Samuel Richardson), *La nouvelle Eloïse* (1761, de Jean Jaques Rousseau) ou *Os sofrimentos do Jovem Werther* (1774, de Goethe) neste contexto. Com a invenção de Gutenberg, a impressão de livros via letras móveis, por volta de 1450 iniciou uma divulgação ampla da escrita e aumentou gradualmente as taxas de alfabetização. Já não eram mais apenas pequenos círculos nos mosteiros, cortes ou centros universitários que liam e escreviam; a capacidade de comunicação social através da escrita tornou-se uma norma tanto nas repartições públicas como nas residências particulares, onde a ascensão social começou através do exercício da palavra no papel e da dominação de suas diversas formas: já por volta de 1600 surgiam os primeiros manuais para redigir cartas ou pedidos formais à administração, ensinando como formular requerimentos e outros formatos oficiais. Paralelamente, cresceu o desejo e a necessidade de encontrar uma linguagem adequada para se comunicar com amigos, conhecidos e pessoas amadas, ou seja, o desejo por uma linguagem íntima ou pessoal na escrita, nas cartas. É neste contexto que surgem, por exemplo, os livros *Pamela* e *Clarissa* (1740/1748) de Samuel Richardson. O autor tinha recebido a tarefa de escrever um livro com cartas padrões (*Letters written to and for Particular Friends, on the most Important Occasions*) e inventou então, inicialmente, Pamela para servir como frame narrativo. Podemos então entender a semântica oferecida pela literatura romântica como fórmula da expressão íntima no contexto da nova relação amorosa da burguesia, dando linguagem e mostrando as maneiras de como se pode ou deve sentir e falar. Mas o caminho não era apenas unilateral. O público leitor, na sua maioria feminino, dirigiu-se com entusiasmo aos autores destes romances epistolares, novamente via cartas enviadas e imitando o tom encontrado nas publicações. Estas cartas então se tornaram novamente parte da produção literária; Goethe, por exemplo, recebeu uma carta de Betina Bretano que ele usou como inspiração para um soneto (*Sie kann nicht enden*). Este retornou novamente à Betina, que o incluiu numa publicação sua

chamada *Briefwechsel mit einem Kind* (1835). Esta publicação tornou-se uma das referências do romance *Modeste Mignon* (1844) de Balzac, que se baseia numa relação postal apaixonada por vários anos entre ele e uma baronesa polonesa que morava na Ucrânia, Evelina Hanska, com quem casou em 1850, mesmo ano de seu falecimento. Estes episódios mostram como um medium cria um próximo: as letras trazem as matrizes como pergaminho ou papel. Estes tendem a se multiplicar, surgem os copistas e, posteriormente, a imprensa. Os textos querem ser transportados, via correio, como no exemplo, onde originam então centros estruturais, os *relais*, onde as notícias são condensadas e se tornam jornais; jornais tendem a uma circulação maior e a uma velocidade mais rápida, realizadas pela impressão rotativa no final do século XIX; estes jornais então incluem trechos de romances e co-determinam, assim, formatos importantes da literatura realista etc.

A base de toda esta reflexão sobre a transição da comunicação via contato pessoal (face a face) para a escrita encontrou, como qualquer outra invenção medial posterior, posições favoráveis e contrárias, mesmo já no período pré-Gutenberg. De um lado, festeja-se o crescimento de espaços comunicativos maiores, o uso e o acesso mais rápido do conhecimento social; de outro, reclama-se, como Platão no *Phaidros*, a influência negativa da escrita sobre a capacidade memorial: o novo medium escrita aumentará o esquecimento nas almas dos aprendizes, pois estes, em sua confiança na escrita, “lembrar-se-ão apenas de signos externos e alheios, e não mais de maneira direta e no seu interior” (1957: 85-90). Na Idade média, século XII e XIII, discute-se se os documentos escritos são mais confiáveis que os testemunhos de pessoas. Reconhece-se a durabilidade maior dos textos, que ultrapassam tempo e espaço (*verba volant, scripta manent*), mas há também aqueles que lamentam a perda da importância de figuras e lugares referenciais como preservadores e transmissores da tradição cultural. O mesmo fato é recebido com entusiasmo pelas novas gerações, que, via textos, orgulham-se de conhecer “mais de cem mestres e opiniões diversas”, tornando-se, assim, muito superiores àqueles que dependem do contato pessoal. Este conflito, evidentemente, intensifica-se com a invenção de Gutenberg e sua rápida difusão a partir de 1450. As esperanças ligadas ao novo medium são imensas: em toda parte expressava-se a crença de que a *ars nova imprimendi* livros pudesse contribuir para o esclarecimento do povo, elevar o conhecimento humano e trazer *magnum lumen*, ou seja, uma iluminação maior – esperança esta reafirmada quatrocentos anos depois, quando, na ocasião das festas de homenagem a Gutenberg, celebrou-se sua invenção como “ganho imenso para o bem comum, para os bens e interesses mais altos da humanidade, para a religião e a moral, a arte e a ciência, o ensino dos jovens e a formação do homem, para a luz e o direito, para a comunidade dos povos e o intercâmbio mundial” (apud GIESECKE, 2002: 209). Esperava-se que a invenção possibilitasse ou, pelo menos, contribuísse para o esclarecimento, a democracia, a liberdade de pensamento e a implantação da “opinião pública” como contrapeso aos canais tradicionais de influência, como as corporações profissionais, as autoridades ou os magnatas locais e sua clientela., esperanças estas também manifestadas em relação a outras invenções, como a telegrafia ou a rede.

Nos primeiros 50 anos da invenção foram produzidos 8 milhões de livros, mais do que nos 11 séculos anteriores juntos (MÜLLER, 1988: 204). Porém, logo surgiram queixas também a respeito das impressões sem critérios, do aumento incontrolável da oferta, uma desorientação frente a um volume de publicações impossível de se ler. Encerra-se a república dos mestres e dá-se início ao processo em que o livro

domina o curso comunicativo da sociedade. A escrita perdeu sua “aura” da cultura da Idade Média como garantia de verdade, de conhecimento arcano, de certos círculos que sustentavam estruturas de poder, e também como lugar de praxes mágicas. O livro se desvinculou dos centros antigos como a corte, os mosteiros ou as universidades e ganhou multiplicidade como objeto comercial, fonte de conhecimento, texto estético ou profano, de interesses frequentemente contraditórios.

Referente ao aspecto histórico, partimos da constatação de que, por volta de 1800, intensificou-se um processo de mudança de uma sociedade européia socialmente estratificada em direção a uma ordem social caracterizada por sistemas funcionais autônomos, ou seja, de uma ordem social hierárquica e estática para a sociedade moderna, caracterizada por sistemas funcionais de tarefas específicas e estruturada por comunicações diferenciadas, sendo o livro seu medium central. A sociedade européia pré-moderna, estratificada e formada por classes que determinaram, de forma limitadora, as possibilidades de participação social, cedeu gradualmente, a partir do século XV/XVI, a uma reestruturação em direção a sistemas funcionais, dos quais o indivíduo podia e devia participar. Isso não quer dizer que camadas sociais mais ou menos favorecidas tenham sido eliminadas, mas a origem familiar e social como base de identidade foi substituída pelo conceito de formação (*Bildung*): a integração social ocorria através da carreira individual, que, por sua vez, resultava da participação em organizações funcionais como escola, universidade ou empresa. A camada social de origem pode ser desfavorável ao indivíduo e até mesmo um obstáculo para ele, mas não serve mais como forma primária de estruturação da sociedade. Em lugar da diferenciação estratificatória em classes ou camadas sociais, a sociedade diferenciada funcionalmente organiza-se em áreas como ciência, economia, política, religião, direito, educação, arte etc., onde cada um desses sistemas exerce uma função específica e exclusiva e exige o indivíduo apenas como participante temporário e parcial.

Estas especificações levam a duas características da diferenciação funcional dos sistemas sociais: o interesse pelos auto-processos e por questões relativas ao tempo. Sabe-se que no século XVIII o fascínio por processos direcionados a si mesmos cresceu de uma maneira notável: o pensamento do pensamento, o auto-conhecimento, o sentir do sentimento e o auto-engano. Na segunda metade do século XVIII, esse interesse se condensou para trabalhar problemas reflexivos próprios dos sistemas, como, por exemplo, a justificativa do direito positivo ou da literariedade, a auto-organização da economia, aprender a aprender no sistema educativo e outros. A autonomia auto-referencial tomou, assim, “em definitivo, o lugar ocupado anteriormente pela interpretação religiosa do mundo” (LUHMANN, 1985: 610). Portanto, a sociedade moderna consiste de diversos sistemas funcionais diferenciados onde cada um se torna ambiente para os outros: a política não pode ser substituída pela ciência e nem a religião pela economia.

A renúncia à redundância e à segurança múltipla são compensadas pelo aumento da capacidade de produção, de aprendizagem e de adaptação dos sistemas funcionais. A razão da maior eficiência e o passo acelerado das mudanças estruturais encontram-se na especificação funcional. Conseqüentemente, a sociedade é forçada a renunciar a qualquer centralização de suas relações com o ambiente. Como resultado, não existe mais na sociedade moderna um lugar privilegiado a partir do qual ela possa ser descrita de forma privilegiada ou consensual. Não existe uma

representação da unidade do sistema dentro do sistema, eliminando-se assim o conceito histórico da representatio identitatis.

Enquanto na pré-modernidade a literatura encontrava-se inserida na sociedade estratificada e restrita por conceitos da mimesis e regulamentos sociais externos, a constituição da sociedade moderna em sistemas funcionais que se diferenciam e mantêm suas áreas mediante observações e comunicações específicas possibilita e exige da literatura uma demarcação e definição de sua própria área. A literatura, igual aos outros sistemas coexistentes, diferencia-se como observação específica. Suas comunicações não se apóiam mais em regras, moral, religião ou camadas sociais, mas se caracterizam por possuir uma qualidade única e diferenciada – “a observação de segunda ordem”, na linguagem da teoria dos sistemas. No tocante à Alemanha, entendemos a poética dos escritores românticos como uma tentativa de diferenciar um campo próprio e autônomo da literatura e de formular sua comunicação específica. Suas reflexões referentes à autonomia da literatura emergem destas mudanças estruturais profundas que se iniciaram na Renascença e atingiram seu ponto culminante no final do século XVIII.

Paralelamente a estas reflexões constitutivas a respeito do sistema da literatura em formação, ele mesmo torna-se um campo observado por seu ambiente. A História Literária, disciplina acadêmica existente desde 1810, descreve-o, sobretudo no século XIX, sob o pretexto ou com o objetivo de formar uma história literária nacional que estimulasse a unificação política da Alemanha – resultando na conhecida concepção alemã de dividir o período por volta de 1800 entre Romantismo e Classicismo – e protegesse a literatura alemã das influências estrangeiras, especialmente da França e Inglaterra. O mercado livreiro desenvolve estratégias de venda para um público letrado crescente e insere a literatura num campo entre qualidade estética e interesse comercial. O sistema jurídico começa a reconhecer os direitos autorais do escritor e define desvio, originalidade, inovação e diferença como pré-requisitos jurídicos e princípios constitutivos da produção literária, fato que sem dúvida acelerou o dinamismo interno do sistema da literatura a partir de 1800. Enquanto se nota, nos últimos duzentos anos, uma concepção relativamente estável do autor na forma de lei – O §2 do direito autoral alemão (*Urheberrecht*) define obras artísticas como “criações intelectuais individuais que compreendem todos os produtos que se caracterizam pela individualidade e novidade do pensamento e/ou sua forma particular. A criação intelectual é apenas concebível juridicamente quando assume uma certa forma concreta” (KOEVE, 1997: 2) – que tenta integrar os novos media, como fotografia, filme ou, mais recentemente, a internet, nas definições anteriores das leis autorais, a Teoria Literária concebe o autor de formas diversas e quase opostas, oscilando entre a posição, por exemplo, de Dilthey, que o concebe como referência na aproximação hermenêutica, e a de Roland Barthes, que pretende eliminar sua autoridade em favor de uma leitura menos opressiva.

Podemos encontrar esta nova relatividade da observação, a escolha do ponto de partida ou a “óptica” da reflexão em muitos textos da época. Portanto, as invenções óticas servem também como referência para a auto-reflexão da própria metodologia. A invenção do microscópio e do telescópio por volta de 1600, evidentemente, fortaleceu tais concepções, seja no campo teórico, seja no campo literário, sobretudo no contexto da diferenciação social no século XVIII: a nova ordem funcional da sociedade moderna se reflete diretamente na semântica da época, segundo a qual a questão da perspectiva e, com ela, os aparelhos óticos, servem como paradigma

referencial para formar os discursos analíticos, poéticos, científicos ou estéticos. Alexander Gottlieb Baumgarten, fundador da Estética como disciplina, discursa sobre os meios auxiliares através dos quais os sentidos são elevados e estendidos. Ele menciona diversos instrumentos óticos, como “binóculos e microscópios”, associando a nova estética aos media atuais da época e sua descoberta do mundo moderno. Assim, Baumgarten inaugura a tendência da diferenciação entre olhos ‘armados’ e olhos ‘nus’, mais tarde também usada por autores como Goethe. Apoios óticos não apenas satisfazem a curiosidade dos cientistas, mas estendem também o horizonte dos poetas. Aos realistas, eles oferecem-lhes novos objetos e perspectivas e, aos mais ficcionais, elevam-lhes a fantasia: o olhar poético via aparelho ótico se diferencia da observação científica, misturando o visível com interpretações e com o imaginário, na busca de perspectivas estéticas inovadoras. Os diversos resultados de um olhar medial são ilustrados na história contada por Kant, em sua *Antropologia de um Ponto de Vista Pragmático* (1798): uma mancha lunar vista por um telescópio foi definida por uma dama como sendo uma sombra de dois apaixonados, enquanto um padre a viu como as torres de uma igreja.

O poeta romântico Jean Paul fala, referente ao microscópio, de um ‘espelho ampliador poético’, expressando uma idéia formulada também como *maximus in minimis* pelo cientista inglês John Ray, em 1691: ver os desdobramentos e a diversidade da natureza nos micro e macrocosmos como ordem, onde o grande se reflete no pequeno, formando assim um universo orgânico. A capacidade dos media óticos de estimular a fantasia, de atribuir aos objetos do mundo uma “nova roupa”, também é destacada pelo teórico Bodmer. Diferente de Berkeley e Locke, que viam o olhar microscópio como um desnudar da constituição das estruturas e objetos do mundo, Bodmer concebe o tecido visível microscopicamente – o olhar armado, como sendo da mesma natureza daquele visto pelo olhar natural ou nu (BINCZEK 2007: 69). Friedrich Schlegel usa o microscópio para apresentar uma teoria da leitura: “Não se deve olhar todos os objetos através do microscópio. Deve-se treinar a ler muito devagar, dissecando os elementos singulares, bem como a ser capaz de ler rápido e de uma vez só. Quem não é capaz de fazer ambos e aplicar cada método onde deveria ainda não sabe ler”. E há textos literários em que a perspectiva adotada é difícil de existir sem o novo olhar possibilitado pela invenção técnica. Citamos aqui apenas alguns casos mais evidentes: *Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch* (1803), de Jean Paul (a perspectiva a partir de um balão), *Gulliver's Travels* (1726), de Jonathan Swift (o ‘zoom’ microscópio e a desproporção), *O Homem de Areia* (1815), de E.T.A. Hoffmann (binóculo) e *Die Guckkasten* (1817), de Contessa, Motte Fouqué e E. T. A. Hoffmann (o desaparecimento de um menino dentro de uma *Boite d'optique*).

Em relação à reflexão estética, pergunta-se conseqüentemente se a arte tem um papel obrigatório ou optativo para com o orgânico dever de apresentar o extremamente detalhado ou o distorcido, a perspectiva do desvio ou o bizarro que desequilibra. Uma questão que suscitou respostas adversas entre os escritores da época. Goethe condenava a fantasia ‘exagerada’ de colegas como E.T.A. Hoffmann e defendia uma arte mais contrabalançada, uma literatura capaz de mediar artisticamente a realidade experimentada. Sua visão é, de certa forma, resumida num trecho do livro *Anos de Viagem de Wilhelm Meister*, escrito entre 1821 e 1829, onde Wilhelm, após examinar o céu via telescópio, explica a um astrônomo: “Não sei se devo-lhe agradecer por ter aproximado tanto esta constelação. Quando a vi, pouco tempo atrás, encontrava-se em harmonia com as outras incontáveis do céu e comigo

mesmo; agora ela se destaca desproporcionalmente na minha imaginação e não sei se devo desejar aproximar as outras também. Elas me apertarão, estreitarão e assustarão”.

Partimos, nesta análise, de uma diferenciação social no século XVIII que resultou em um sistema literário autônomo por volta de 1800. Nesta concepção, vemos o Romantismo como reflexão deste processo constitutivo da sociedade moderna, explorando e experimentando o campo comunicativo da literatura diferenciada. No século XIX, cristalizam-se, no sistema agora consolidado da literatura, dois movimentos básicos: o esteticismo, que parte da auto-referência como princípio essencial, objetivando recuperar a plenitude da linguagem em si, no distanciamento formal, bem como no distanciamento temático de referências externas identificáveis; e a literatura realista, que tende para uma aproximação com o ambiente, com o reconhecível, enfatizando a referência externa e aproximando-se, sobretudo, do campo científico. É neste contexto que a fotografia como medium idealizado da observação exata e objetiva torna-se uma referência discursiva importante nas reflexões teóricas artísticas. A fotografia exerce um papel significativo como elemento discursivo para uma observação detalhada, exata e objetiva, tanto para o romance naturalista, como para a área científica.

Vemos, na literatura romântica, uma grande fascinação quanto à diferença entre sistema e ambiente presente nos textos na forma de motivos, tais como espelhos e sóbias, e na oscilação entre o real e a fantasia, o racional e a loucura – na mesma linha, portanto, da fantasmagoria da lanterna mágica. Ao contrário do Romantismo, o Realismo, por sua vez, reduz agora a diferença entre seu ambiente e forma e encontra na fotografia uma importante referência. Isso não significa que a literatura realista copie ingenuamente algo real, mas ela se baseia, ao simular um ambiente, em concepções de realidade oriundas de outros sistemas comunicativos sociais, onde, especificamente, a ciência e seus métodos ‘fotográficos’ da observação exata e impessoal exercem um grande fascínio.

Porém, é necessário enfatizar que um trabalho que, assim como este, parte de uma concepção da modernidade baseada em áreas comunicativas e sociais diferenciadas não poderia concordar com uma definição generalizada da fotografia. Entendemos que cada medium revela sua qualidade própria apenas na sua performatividade, ou seja, através de seu uso específico nas diversas áreas sociais. Autores como Bazin (1983), Flusser (1985) e Collier (1973) ou estudos como *A câmara clara* (1984), de Roland Barthes – em que este apresenta uma análise híbrida de elementos semióticos e históricos –, pretendiam identificar elementos constitutivos comuns a todas as fotografias, sustentando, deste modo, a idéia de uma essência básica da imagem fotográfica. Entretanto, esta insistência em desenvolver uma teoria da fotografia para todos os campos sociais diferenciados não parece considerar suficientemente o caráter comunicativo específico de cada sistema social. Não podemos identificar elementos compartilhados, por exemplo, em fenômenos como a estereoscopia, a fotografia abstrata, a rayografia de Man Ray, a telescopia, os álbuns de família ou as obras fotográficas de um Andy Warhol ou Moholy-Nagy.

Do nosso ponto de vista, a fotografia não pode ser concebida como medium de finalidade ou característica única. Assim sendo, é necessário entender a heterogeneidade das diferentes aplicações da fotografia nos diversos sistemas sociais, renunciando à idéia de elaborar a história ou a teoria da fotografia e buscando antes uma idéia de suas concepções nos contextos comunicativos específicos. Portanto, percebemos o discurso literário a respeito da fotografia como

esforço para redefinir suas próprias tarefas artísticas no contexto da imposição social do novo medium e suas diversas formas de aplicação. Um campo social como o jurídico ou a ciência atribui à imagem fotográfica uma forma e uma funcionalidade específica e diferente do que o campo das artes, mesmo podendo haver possíveis pontos de cruzamento.

Se olharmos para a área jurídica como exemplo, o *American Photographic Journal* relatava, em 1852, uma prática curiosa nas cortes francesas que “usavam daguerreotípias para convencer juízes e jurados de forma mais convincente do que o permitiria a palavra” (apud GOLAN: 2002, 172) e apresentavam imagens tiradas nos lugares em questão, uma prática que se espalhou rapidamente: já alguns anos mais tarde, advogados americanos adotaram esta praxe. Com a introdução de métodos fotográficos mais rápidos e o uso do negativo, permitindo cópias, apresentavam-se imagens de acidentes, áreas ou edifícios em caso de processos sobre propriedades, retratos em casos de questões paternas ou sintomas visíveis em processos envolvendo doenças. Havia discussões polêmicas referentes ao valor da fotografia como imagem autêntica e à questão de se esta seria de qualidade melhor e, por conseguinte, mais confiável do que a visão humana. Pode-se distinguir dois discursos básicos: um via a fotografia como reprodução direta e, portanto, equivalente ao original, uma imagem ótica que correspondia fielmente aos fatos; uma segunda posição foi marcada pela convicção de que se tratava, na fotografia, de uma representação artificial e construída. Argumentava-se que, apesar de “o sol não mentir, mentirosos podem usar o sol como ferramenta” (apud GOLAN 2002: 175). Esta segunda posição não excluía per se a daguerreotípias das cortes, mas a julgou como evidência menor e sujeita a um sistema de verificação. Durante os próximos anos, não se chegou a um regulamento obrigatório nesta questão. Nos Estados Unidos, a chamada decisão Cowley de 1881 tornou-se um caso de precedência: o juiz do caso em questão não considerou a fotografia como uma nova forma de prova, antes colocou-a no mesmo grau dos quadros pintados. “Imagens fotográficas não se diferenciam na sua maneira comprobatória do quadro de um pintor. Fotografias são resultados de uma lei natural e de um procedimento científico. Uma correspondência exata (entre imagem e cena) depende da afinação fina do aparelho, das condições atmosféricas, do lugar do objeto, da intensidade luminar, da duração da sessão” (apud GOLAN 2002: 177). Tratava-se, neste caso, de um processo contra uma instituição de caridade em que a promotora apresentou duas fotografias de uma criança – uma mostrando o aspecto saudável antes de ser acolhida pela instituição e outra, posteriormente, com aparência doente e subnutrida. As imagens serviam, então, para confirmar e apoiar os depoimentos orais. Também os raios x foram permitidos nas cortes a partir de 1896, um ano depois de sua apresentação em público, para esclarecer dúvidas, sobretudo em processos sobre erros médicos no tratamento de ossos quebrados. Do mesmo modo como as fotografias, os raios-x também foram considerados provas ilustrativas, ou seja, precisariam ainda de comentários e explicações de pessoas competentes.

Para uma primeira reflexão sobre a recepção inicial da fotografia no campo artístico, iniciemos com as reações de alguns escritores ao surgimento do novo medium. O autor Nathaniel Hawthorne estabelece, já em 1839, uma comparação das capacidades entre a literatura e a daguerreotípias. Em uma carta, ele escreve: “I wish there was something in the intellectual world analagous to the Daguerrotype (is that the name of it?) in the visible – something which should print off our deepest, and subtlest, and delicatest thoughts and feelings, as minutely and accurately as the

above-mentioned instrument paints the various aspects of Nature” (HAWTHORNE 1984: 384). Também Edgar Allan Poe comentou rapidamente a invenção de Daguerre. Apresentou, no *Alexander's Weekly Messenger* (Jan. 15, 1840), uma descrição técnica de seu funcionamento. Para Poe, “the instrument itself must undoubtedly be regarded as the most important, and perhaps the most extraordinary triumph of modern science”, destacando sua precisão, que garante “a most perfect identity of aspects with the thing represented”, porém sem manifestar-se explicitamente sobre possíveis influências para o campo artístico. Baudelaire, em 1859, condena, no seu famoso relato sobre a exposição anual em Paris (BAUDELAIRE 1980: 83), o desejo burguês de uma arte mimética e vê na fotografia a expressão máxima da tendência de um olhar padrão e industrializado, sem capacidade de reconhecer ou sentir o belo artístico. Vemos, aqui, as duas linhas básicas que a fotografia traçou em sua relação com a literatura e a arte em geral: a superioridade da imagem fotográfica no que diz respeito à representação ou reprodução da realidade, ou seja, à revitalização da tradicional questão da mimesis; a discussão sobre a qualidade da percepção, do olhar e da observação no contexto das novas possibilidades ópticas.

No plano biográfico, encontramos diversos autores que dedicavam-se à fotografia, sobretudo como amadores. Dentre os mais famosos está, naturalmente, Charles Lutwidge Dodgson, mais conhecido como Lewis Carrol (1832-1898); que se dedicou intensamente à fotografia entre 1856 e 1880. Gostava de Gustave Rejlander e Henry Peach Robinson. Baseou sua protagonista Alice em Alice P. Liddle, cuja fotografia estava colada no manuscrito original de seu romance *Alice in Wonderland* (1865). Desistiu de suas fotos após os escandalosos rumores e abandonou a atividade de professor no *Christ Church College* para dedicar-se à escrita do romance *Sylvia and Bruno* e a um ensaio sobre a lógica. Em seu testamento, previu a devolução de todos os estudos nus aos pais das crianças, o que, de fato, foi feito. Escreveu vários contos que tinham fotógrafos como personagens centrais, como, por exemplo, “Photography Extraordinary” (1855), em que conta a respeito de uma nova invenção fotográfica que possibilita, com a ajuda de um papel especial, transformar imagens em textos literários – evidentemente, uma sátira sobre certos autores de produção mecânica, ironizando a “escritura da luz”, no caso de uma personagem sem muita inteligência. Em “The Lady’s History”, obra não datada e publicada apenas em 1899, Carrol imita a linguagem das antigas lendas escocesas e situa nesta época um fotógrafo, que viaja de castelo em castelo para mostrar sua arte e sofre com as consequências de imagens não muito bem recebidas. Em 1857, publica uma paródia do épico *The Song of Hiawatha*, de Longfellow, de 1855. A figura original – um índio mitológico que precisa passar por diversas provas de coragem para trazer, finalmente, a civilização para sua tribo – é transformada em um Hiawatha fotógrafo, cujo sofrimento consiste em cumprir a difícil tarefa de tirar uma fotografia de uma típica família americana, agüentar suas manias e satisfazer suas vaidades. Há ainda o texto “A Photographer’s Day out”, contando as aventuras e os problemas de um fotógrafo ao fazer um retrato de uma mulher chamada Amelia.

Anton Tchekhov (1860-1904) realizou uma investigação cujo fim original era uma foto-reportagem, sem que, no entanto, se possa confirmar se ele mesmo capturou as imagens ou se havia um fotógrafo acompanhante. Trata-se de sua viagem à ilha Sachalin (1890), onde existira uma colônia penal. Visitou todas as prisões e instalações, fez anotações e produziu inúmeras fichas sobre a ilha durante os três meses de sua permanência. Voltou para Moscou com o desejo de informar

sobre a situação miserável no outro fim do Império Russo. Publicou seu ensaio “A Ilha Sachalin” sem o material fotográfico, primeiro na revista O Pensamento Russo, em 1893, e, posteriormente, como livro, em 1895, sem encontrar um eco maior junto à crítica ou ao público. Há ainda o caso do escritor sueco August Strindberg (1849-1912), certamente mais conhecido como autor de peças teatrais como *Senhorita Julia* (1888) ou a *Dança da morte* (1900). Pouca atenção se deu às suas pinturas com tendências abstratas como “O Solitário Cogumelo Venenoso” (1893) ou “Tempestade no Arquipélago” (1892). Sua atividade como fotógrafo também não recebeu muita ressonância. Realizou experimentos com o novo medium já em 1865 e acompanhava atentamente os progressos técnicos da área. Comprou, por volta de 1885, logo após sua invenção, um revólver fotográfico que permitia tirar fotografias instantâneas de curta exposição; planejou como foto-reportagem seu livro *Entre agricultores franceses* (1886). Contudo, após divergências quanto ao resultado das imagens tiradas por Gustav Steffen, o livro foi publicado sem as imagens. Essa experiência conflituosa é refletida no conto “A luta dos cérebros” (1887), do primeiro volume da coletânea *Vivisektionen*. Além de imagens fotográficas documentais e encenações da própria pessoa em papéis variados – uma série tirada em 1886, em Gersau, na Suíça –, Strindberg também realizou experiências com aparelhos construídos por ele mesmo e que, de certa forma, antecipariam a produção e reflexão fotográfica da chamada vanguarda dos anos 20 e 30 do século XX, como em Christian Schad, Lazlo Moholy-Nagy ou Man Ray: Strindberg usava câmeras de papelão com lentes não lapidadas, câmeras sem lente ou então fazia fotografias sem câmera, sobre papel sensível à luz, além de experiências com fotos coloridas. Ainda produziu os “cristalogramas” e as “celestografias”, que, também sem aparelho ou lentes, tentam reproduzir diretamente, por meio de camadas fotossensíveis, os minúsculos desenhos formados pelos cristais de gelo ou pela abóbada celeste estrelada.

Neste curto resumo podemos também mencionar Samuel Butler, Sir Arthur Conan Doyle ou George Bernard Shaw (1856-1950). Shaw fez, entre outros, uma série de fotografias do município de Ayot Saint Lawrence, onde viveu por um certo período e morreu, em 1950. Juntou 59 destas fotos a um poema escrito por ele para a atriz Ellen Terry e publicou o material em um pequeno livro de 31 páginas chamado *Bernard Shaw's Rhyming Picture Guide to Ayot Saint Lawrence*, aliás, sua última obra. E, evidentemente, não podemos esquecer de mencionar o caso do escritor francês Émile Zola. Sua relação com a fotografia inclui facetas diversas: foi fotógrafo amador obstinado desde 1895 e compreendeu seu ensaio teórico *Le Roman Expérimetal* (1890) como continuação das reflexões fisiológicas do médico Claude Bernard, o qual abordou explicitamente a fotografia no contexto da observação científica, sendo esta uma referência central também no ensaio do próprio Zola. Este enfatizava, freqüentemente, sua força evocativa do ambiente visual em correlação com seus textos literários, definindo seu cérebro como um tipo de câmera obscura que conservava com precisão as cenas visualizadas. Zola o define: “Mon cerveau est comme dans un crâne de verre” (é como se meu cérebro estivesse em um crânio de vidro), colocado à disposição do leitor. Em uma entrevista feita pela revista inglesa *The King*, Zola transfere esta competência óptica à fotografia com sua famosa frase: “Vous ne pouvez pas dire que vous avez vu quelque chose à fond si vous n'en avez pas pris une photographie révélant un tas de détails qui, autrement, ne pourraient même pas être discernés” (ZOLA, F. E. e M.: 1992, 11). Todavia, ao contrário do que se poderia supor por sua longa amizade com o famoso fotógrafo Nadar, que

retratava artistas como Baudelaire ou o próprio Zola. Émile Zola só iniciou sua atividade como fotógrafo muito tempo depois de concluir seu famoso ciclo literário Rougon-Macquart (entre 1871 e 1893), e mesmo seu interesse em tirar fotos de trens e locomotivas, como o motivo do trem expresso entre Paris e Le Havre, surgiu somente após a publicação do romance ferroviário *Bête Humaine* (1890). De fato, Zola começa a fotografar, como mencionamos, apenas em 1895, tendo tirado até sua morte, em 1902, milhares de fotos. Sobretudo em seu *Romanço Experimental* (1880), a fotografia e a literatura são refletidas juntas, em uma tentativa de aproximar o romance de outras áreas sociais como a ciência, onde a fotografia é utilizada como referência para uma observação detalhada, exata e objetiva, exercendo, assim, um papel importante tanto para o romance quanto para a área científica.

Pretendíamos aqui somente mostrar o interesse pessoal de alguns escritores na nova invenção. Certamente, não se pode obter uma correspondência entre realismo e fotografia através das biografias dos escritores e nem dos próprios textos literários, um campo onde a hipótese da influência da fotografia sobre a produção literária continua sendo, em grande parte, uma procura duvidosa. Mais promissora parece-nos a discussão teórica em torno da definição e concepção de uma literatura realista e sua relação com a imagem reprodutiva.

Lembramos que a discussão sobre a arte realista do século XIX tem sua origem na pintura: foi a exposição de Gustave Courbet intitulada *Le réalisme* (1857) que provocou uma discussão intensa sobre os limites miméticos e estéticos da pintura. Neste contexto, a comparação com a daguerreotipia como paradigma para um olhar apenas reprodutivo, inadequado para as artes, serviu como ponto referencial nos discursos críticos. Curioso é o fato de apenas no século XX ter-se descoberto que, provavelmente, Courbet tenha de fato usado fotografias como imagens-modelo para quadros como “A origem do mundo” (1866) – pintura de uma qualidade visivelmente fotográfica, que pertencia a Jacques Lacan e hoje se encontra no *Musée d’Orsay* (ver: SCHARF 1983: 131-134). Porém, é possível que “O Estúdio do Artista” (1855) ou obras como, por exemplo, “As Banhistas” (1853) tenham sido pintadas à base de fotografias. Courbet abriu, então, em 1855, sua exposição *Le réalisme* em um pavilhão na *Avenue Montaigne*, perto da Exposição Universal de Paris de 1855. Apresentou, entre outros, dois quadros rejeitados pela Exposição Universal, que aceitara onze dos seus quadros. Os dois excluídos eram um retrato do Champfleury, de 1855, e o “Enterro em Ornans” (1849-50). Vendiam-se, nesta exposição, não apenas os quadros, mas também fotografias dos mesmos. Embora as pinturas apresentem um olhar detalhado sobre os motivos escolhidos, surpreende hoje que a crítica tenha-os aproximado com a fotografia. “Enterro em Ornans” foi descrito pelo crítico Delécluze da seguinte maneira: “Nesta cena que se poderia confundir com uma daguerreotipia defeituosa, nota-se aquela rudeza típica que ocorre quando se reproduz a natureza como ela é vista” (apud SCHARF 1983: 128). O próprio Courbet reclamaria posteriormente que a titulação como realista “foi-me imposta como o foi às pessoas de 1830 a designação de românticos. Nunca estas designações representaram uma idéia certa das coisas; se fosse diferente, a arte seria supérflua” (COURBET, HOFMANN e HERDING 1978: 33). O próprio Courbet fala de sua arte como a tentativa de achar a ‘expressão completa’ de ‘algo existente’.

A fotografia como referência negativa também se encontra no famoso manifesto de Champfleury *Le réalisme* (1857). Junto com Courbet e sua exposição, a publicação de Champfleury forma o núcleo de maior destaque na divulgação do

slogan 'realismo'. Neste manifesto, encontram-se novamente a referência e rejeição de uma comparação de escritores que objetivam incluir o maior volume de "verdade" em suas obras com os daguerreotipistas. Champfleury ilustra seu ponto de vista com o lendário exemplo de dez pintores e dez daguerreotipistas olhando para a mesma paisagem: enquanto os dez pintores obtêm dez resultados diferentes, os dez "olhos de vidro" dos fotógrafos reproduzem sempre o mesmo olhar. A fotografia é definida, a partir daí, como produto de uma máquina, pura superfície, desprovida de individualidade e expressão. Falta à máquina o "temperamento individual" para garantir sua qualidade artística, o signo individual do artista, que, mesmo sendo realista, faz com que uma essência maior apareça por detrás da superfície. Este campo argumentativo delimita boa parte das discussões da época, e encontramos seus traços em formas variadas nas discussões e publicações de então.

Em 1863, Champfleury publica na coletânea *Les bons contes font les bons amis* um conto com o título "Légende du daguerréotype". Neste conto, ele narra uma sessão fotográfica caótica que exige um número cada vez maior de fotografias para a realização do trabalho. No decorrer da história, o retratado se transforma em imagem fotográfica. Nesta transposição, a personagem perde primeiro o nariz, depois as orelhas. No final, a imagem obtida é um "admirable portrait, tout ce qu'il y a de plus ressemblant", mas o próprio retratado desaparece, restando tão-somente sua voz. Invertendo o mito de Pygmalion – o escultor que se casa com sua estátua, vivificada por Afrodite –, a realidade é substituída por sua imagem. O objeto desaparece e pode, a partir de então, somente ser percebido como imagem, restando-lhe apenas a própria voz como materialização da pessoa. Mas, como foi dito, as maiores evidências referentes à fotografia encontram-se nos debates poetológicos da época e não tanto nas próprias obras.

Colocamos no centro da atenção, então, a discursivização da fotografia para o campo literário. De uma maneira geral, os debates do realismo e naturalismo apresentam freqüentemente o medium fotografia, o 'olhar fotográfico', como referência discursiva. Mas é preciso destacar o fato de que a fotografia é sempre modelo e anti-modelo ao mesmo tempo, revelando uma ambigüidade acentuada: enquanto, por um lado, seus supostos atributos como exatidão ou revelação através de um novo olhar contribuem para formular certas teses teóricas sobre a questão de uma arte realista, há, por outro lado, uma forte resistência dos escritores à idéia de que sua prosa não seria nada além de uma "daguerreotipia literária". A mesma ambigüidade marca grande parte das amplas discussões sobre o conceito de 'realismo'. Baudelaire acredita tratar-se de "uma destas palavras de efeito mágico cujo sentido não se pode definir" (BAUDELAIRE 1977: 204) e acusa Champfleury de ter inventado este conceito para superar o romantismo e estabelecer-se como o proclamador de uma nova tendência literária. Conforme Baudelaire, Champfleury sofre de "miopia", pois, ao "analisar tudo nos menores detalhes, ele acredita ter-se apropriado da realidade externa. Como consequência... realismo; ele quer vender-nos aquilo que considera seu procedimento literário" (1977, 205). Também Du Camp distingue os escritores míopes dos presbitas. Os primeiros parecem olhar por um microscópico que lhes faz descrever cada objeto em todos os detalhes: "On dirait que qu' ils ont un microscope dans l'oeil ou tout se grossit" (DU CAMP 1994: 197); os presbitas, por sua vez, enfatizam uma impressão ampla na qual o objeto singular desaparece no conjunto geral. O realismo seria, então, a arte dos míopes, e sua visão limitada afirma que seria possível apropriar-se dos objetos através de uma descrição da sua superfície. Contudo, a constelação torna-se mais complexa quando

lembramos que também o próprio Champfleury, seguidamente, çaçoava do conceito “realismo”, chamando-o, ironicamente, de uma das brincadeiras ou pilhérias mais engraçadas de sua época. Em uma carta, ele escreve: “Quant au réalisme, je regarde le mot comme une des meilleures plaisanteries de l'époque” (apud BOUVIER 1913: 249), atribuindo a “culpa” aos críticos que utilizavam a palavra a fim de dispor de uma arma mais afiada e polêmica para seus ataques. Ao mesmo tempo, porém, esforça-se para tornar-se o teórico mais influente desta ‘nova escola’: utiliza o realismo como conceito no debate polêmico sobre a exibição de Courbet, publica seu livro *Le réalisme* (1857) no mesmo ano e na mesma editora do romance *Madame Bovary*, de Gustav Flaubert, e aplica o ‘realismo’ como conceito estratégico para tentar diferenciar uma certa qualidade textual. Conforme Champfleury, a ‘nova’ literatura realista se dedica aos detalhes da vida cotidiana e atribui àqueles objetos que, tradicionalmente, têm pouca importância um valor literário, de modo que a exatidão da observação e da descrição submetem-se à *impartialité* como característica básica. Assim sendo, a precisão científica da descrição e a distância da observação são atribuídas tanto à fotografia, quanto à prosa realista.

Uma outra posição referente à fotografia e ao realismo encontra-se em Eugène Delacroix, que trabalhava também à base de imagens fotográficas feitas por Eugène Durieu a partir de 1854 e realizava gravuras heliográficas. Conforme Delacroix, o pintor poderia apreender, com a fotografia, técnicas de composição e treinar o olho em relação à distribuição de luz e sombra: “Beaucoup d'artistes ont eu recours au daguerréotype pour redresser les erreurs de l'oeil. [...] Le daguerréotype est plus que le calque, il est le miroir de l'object; certains détails, presque toujours négligés dans les dessins d'après nature, y prennent une grande importance caractéristique, et introduisent ainsi l'artiste dans la connaissance complete de la construction: les ombres et les lumières s'y retrouvent avec leur avec leur véritable caractere” (apud SAGNE: 1982, 87). No entanto, a força da fotografia, sua precisão e seu registro óptico, semelhante a um dicionário visual do mundo, é, paralelamente, seu ponto fraco. Ao mostrar todos os detalhes, ela dirige o olhar para o insignificante, desviando-o do todo, da forma e sua essência. Portanto, as daguerreotipias são como vocábulos de um dicionário que, para serem arte, precisam ainda da combinação e formação do artista, em um processo de decomposição e recomposição dos elementos encontrados na natureza. Por essa razão, Delacroix pode criticar também o realismo literário como versão escrita da reprodução fotográfica que confunde realismo com a aparência do real. “C'est le réalisme littéraire que est stupide” (DELACROIX 1923: 57). Não é a realidade na sua forma cotidiana, a reprodução do que é percebido em um simulacrum visual, como (supostamente) na fotografia, que deve ser objeto da arte. Em vez de uma teoria mimética dos objetos, Delacroix reflete sobre as condições perceptivas, o olho humano, com suas capacidades e delimitações. Como este não é capaz de registrar todos os detalhes de forma igual e simultânea como o olho da câmera fotográfica, ele é forçado a idealizar uma seleção perceptiva. A arte não faz outra coisa senão servir-se deste fato da percepção como ponto de partida para suas composições: em vez da mímesis dos objetos, Delacroix coloca a mímesis do processo perceptivo do olhar humano, seletivo e singular, no centro da reflexão. Deste modo, não surpreende que Delacroix considere as fotografias tecnicamente imperfeitas ou faltosas como as esteticamente mais interessantes: “As fotografias de maior efeito são aquelas nas quais a imperfeição da técnica deixa em aberto certas lacunas, certos pontos de descanso para o olho,

permitindo a este apenas registrar um número reduzido de coisas” (apud PLATSCHECK 1991: 239).

Para nossa abordagem histórica é interessante apontar para o fato de que a concepção da fotografia como registro óptico e dicionário visual do mundo apresentada por Delacroix retorna na argumentação de Baudelaire, no seu famoso ensaio sobre a fotografia do Salão de 1859. Lembramos que, naquele ano, o Salão, como acontecimento anual de destaque da arte contemporânea, incluiu pela primeira vez, após diversas tentativas frustradas, a fotografia em sua exibição, apesar de reservar para este item um lugar afastado e de pouca procura. O fato de Baudelaire – que dedicou uma parte de seu relato sobre o Salão à fotografia – ter realmente visitado a Exposition Photographique não é comprovado. De qualquer modo, seu texto tornou-se um dos mais citados sobre o novo medium. Como tendência geral de seu relato, Baudelaire constata em toda a exposição uma enorme falta de imaginação dos quadros apresentados e caracteriza os pintores como “imitadores do imitador” (BAUDELAIRE 1989: 211). Para Baudelaire, esta perspectiva crítica se estende às imagens fotográficas, que são o paradigma dos processos mecânicos da sociedade atual e de sua devota glorificação ao mundo exterior, o que se reflete diretamente na literatura e arte realistas da época, vistas pelo autor como mera duplicação ou reprodução da superfície. Baudelaire, insistindo na força imaginária como motor artístico, serve-se, na sua argumentação contra o realismo, da mesma analogia do ‘mundo como dicionário’ apresentada por Delacroix, formulando sua condenação à qualidade do arquivo fotográfico mecânico-realista da seguinte maneira: “Todo o universo visível é tão-somente um estoque de imagens e signos aos quais a imaginação indica um lugar e atribui um valor relativo; ele é um tipo de alimento que a imaginação precisa digerir e transformar” (BAUDELAIRE 1989: 148). E, assim como Delacroix, Baudelaire elogia a fotografia imperfeita, desfocalizada no sentido técnico e, em uma carta a sua mãe do dia 23 de dezembro de 1865, critica os fotógrafos perfeccionistas: “quanto mais demora a imagem, mais satisfeitos eles ficam” (BAUDELAIRE 1989: 93).

Apesar de todas estas ambigüidades referentes à imagem fotográfica, a concepção da literatura realista como câmera fotográfica sobrevive. Quando A. David Sauvageot resume, em 1889, as tendências realistas, ele continua a definir estas como arte da percepção e memória, na medida em que o cérebro do escritor funciona como uma câmera obscura que registra e revela as observações realizadas. “Leurs retine, pour employer une de leurs comparaisons coutumières, est comme une plaque photographique extrêmement sensible où se gravent spontanément et dans leur succession capricieuse et rapid les moindres nuances de la réalité” (SAUVAGEOT 1889: 202). O escritor como registrador mecânico, com seu ideal de um simulacrum artificial do real, não apenas funciona como um aparelho fotográfico, mas, com o surgimento de outras invenções mediais da época como o gramofone, o telégrafo e o telefone, logo será capaz de apresentar um resultado registrador ainda mais perfeito. “On aurait un appareil d’enregistrement complet, universel, d’une exactitude mathématique: ressembler autant que possible à cette machine passive, mais fidèle, voilà le revê du réalisme” (SAUVAGEOT 1889: 290).

O filme como novo medium, a partir de 1895, compartilha da mesma rejeição inicial sofrida pela fotografia como forma artística. De uma maneira geral, pode-se dividir o desenvolvimento do filme “mudo” em três etapas: a primeira pode ser considerada um espetáculo técnico, o prazer de ver quaisquer imagens em movimento dentro de apresentações variadas em variedades ou feiras populares. Na

segunda fase estabelecem-se lugares fixos para as sessões cinematográficas, primeiras formas básicas de genre e padrões de expressões fílmicas, bem como uma disputa entre as indústrias cinematográficas nacionais. Por fim, apenas na terceira etapa, através do refinamento dramaturgico, da inserção de atores, de diretores teatrais e da aproximação com a literatura, o cinema se consolida como medium artístico, assimilando inclusive a noção do criador genial, seja ele roteirista, diretor ou ator/atriz – elementos até então desconhecidos dos curtos filmes projetados. Em 1900, os filmes “documentários”, ou melhor, as cenas do cotidiano, representavam ainda 87% da produção total, enquanto já em 1908, em decorrência da criação de salas específicas de cinema e de condições cinematográficas mais estruturadas, esta relação se invertia: 96% dos filmes eram de caráter ficcional e apenas 4% de caráter documental. Vale a pena lembrar que neste contexto não foram mostradas apenas as já bem conhecidas cenas da vida cotidiana ou episódios humorísticos, mas houve também uma utilização intensiva do filme na área científica, sobretudo na Medicina, onde logo se reconheceu o valor didático da nova invenção. A revista *Der Kinematograph* descreveu já em sua segunda edição a aplicação do filme para a “representação do corpo doente e os métodos de intervenções medicinais” (KINEMATOGRAPH 1907: s.p.). Cenas de epilepsia, operações e amputações são logo exploradas filmicamente. Já em 1898, o médico Eugène-Louis Doyen mostrava em um congresso em Edimburgo suas intervenções, filmadas por Clément Maurice, um ex-cameraman da empresa Lumière. Tais filmes também serviam depois como atrações mórbidas em mostras de feiras populares e salas improvisadas de projeção, contribuindo, assim, para a má fama inicial do cinema.

Com o desenvolvimento de filmes mais extensos, desenvolveu-se também uma linguagem cinematográfica mais narrativo-ficcional, apoiada sobretudo em figuras e estruturas literárias. Sintomático aqui é a fato de que havia, já nos primeiros anos da história cinematográfica, aproximadamente 70 cenas baseadas na figura do Fausto, seja por tratar-se de uma personagem conhecida, evocando, assim, a curiosidade do público em potencial; seja por tal motivo permitir a exploração de efeitos visuais não realizáveis em palcos de teatro, o que mostraria, no tocante à visualidade, a superioridade do medium fílmico em relação às demais formas artísticas existentes. Certo críticos da época, como Béla Baláz, viam na “mudez” e na concentração no elemento óptico uma volta ao comportamento original humano, supostamente dominado pelo gesto: “Toda humanidade está hoje em processo de reaprender a linguagem esquecida de gestos e mímica”, uma vez que não é a palavra mas a “correspondência visual que representa a alma” (BALÁZ 1962: 60). Em contrapartida, Jurij M. Lotmann destaca a palavra como elemento indispensável, cuja falta devia ser superada no filme mudo: “A palavra não é uma característica facultativa e suplementar da narrativa fílmica, mas elemento obrigatório. Filmes mudos sem letreiros ou filmes sem diálogos apenas confirmam isso, pois o espectador nota permanentemente a falta do texto falado; nestes casos, a língua funciona como meio artístico negativo” (LOTMANN 1977: 60).

Independentemente de concordarmos ou não com tais afirmações, é seguro afirmarmos que o filme começa a diferenciar-se e, conseqüentemente, configurar-se através de meios próprios: posicionamento e ângulo da câmera, corte, montagem e, na tentativa de visualizar a fala, recorre-se a imagens típicas da boca em movimento e, até, ao grito silencioso. Sobretudo os letreiros, inseridos basicamente a partir de 1907, introduziram a referência escrita e freqüentemente literária, que foi combatida rigorosamente pelo movimento vanguardista dos anos 20 como sendo um elemento

anti-filmico. Hans Werner Richter declara em 1925: “Ainda não existem filmes, apenas uma forma perversa de literatura fotografada” (apud SCHOBERT 1989: 9); e Ruttman assevera: “A literatura não tem nada a ver com o filme, pois o significado de qualquer espetáculo cinematográfico nos é transmitido através da vista e, portanto, apenas pode tornar-se uma experiência artística se for concebido de maneira óptica” (apud SCHOBERT 1989: 8).

Nos anos de 1907-08, em virtude de uma superprodução de filmes, o interesse no filme aos poucos arrefecia, uma vez que “o público mostrava-se cada vez mais enfasiado dos simplíssimos roteiros dos melodramas feitos às pressas e das sempre iguais perseguições ‘cômicas’ que dominavam a tela” (DIEDERICHS 1985: 5). De modo a reverter a situação e renovar o interesse do público no novo medium, Pathé Frères funda, na França, a “Société Cinématographique des Auteurs et des Gens de Lettres” (S.C.A.G.L.), que visava elevar o nível dos filmes da época. Para tanto, reuniam-se renomados escritores e teatrólogos para adaptações cinematográficas de peças célebres, bem como para a produção de roteiros originais. Além disso, contava-se também com a participação de atores famosos de teatro, a fim de atrair o público e trazer mais prestígio às produções.

No outono de 1908 há uma tentativa por parte do diretor e escritor Heinrich Bolten-Baecker de se criar uma sociedade semelhante na Alemanha. Ele reúne cento e vinte romancistas e teatrólogos berlinenses para uma assembléia, na qual discorre sobre as grandes possibilidades artísticas e financeiras dos escritores no cinema. Sem embargo do grande interesse demonstrado pelo participantes, a iniciativa acaba em fracasso. Conforme atesta Helmut Diederichs, “apenas quatro anos mais tarde o modelo dos filmes de arte franceses encontraria seus imitadores na Alemanha” (DIEDERICHS 1985: 6).

A partir de 1913 surgem os chamados “filmes de autores”, dentre os quais estaria *O Estudante de Praga*, considerado o primeiro filme de arte da Alemanha. A proposta desses filmes era primeiramente de reavivar o interesse do público no cinema, mas, ao mesmo tempo, de estabelecer junto à crítica a legitimação cultural do filme como mídia respeitável. Pois, à medida que surgiam mais salas de exibição e aperfeiçoavam-se as técnicas de projeção e filmagem, o cinema ia deixando de ser uma mera curiosidade técnica de feiras populares para tornar-se um verdadeiro “concorrente com a literatura reinante” (KAES 1978: 2). Essa progressiva ascensão da nova mídia chocava-se, na Europa, com a resistência de uma elite burguesa que, educada tradicionalmente no teatro e na literatura, ainda via no filme uma forma de contracultura que buscava equiparar-se à cultura oficial. “Raramente, na área artística e cultural, travou-se uma luta tão feroz como a atual sobre o valor ou não-valor do cinema”, escrevia o crítico Tannenbaum, em 1913 (TANNENBAUM 1913: 60).

Thomas Mann, representante máximo da cultura do livro, talvez seja quem melhor sintetize o posicionamento público daqueles que, na melhor das hipóteses, viam o filme como uma mera forma de entretenimento. Ele escreve: “Visito cinemas freqüentemente e não me canso de assistir a esta diversão visual e musicalizada” ou “aos jornais vivos chamados reportagens semanais (*Wochenschau*)”. Também se diverte com “as cenas cômicas, as malandrices ou as histórias sentimentais”. “Porém”, continua Mann,

permitam-me dizer, o filme não tem nada a ver com a *arte* e acho errado abordá-lo com critérios emprestados da esfera artística. Esta é uma

abordagem feita por mentes humanistas e conservadores que depois viram as costas, cheios de desprezo e lamento, considerando-o uma diversão baixa e selvagemmente democrática das massas. No que diz respeito a mim, também desprezo o filme, mas também o amo. Não é arte, antes vida e realidade, e os efeitos em sua mudez movimentada são sensacionalmente rudes em comparação com os efeitos espirituais da arte”. Conforme Mann, o filme vive de primeira mão, objetivando impressionar o espectador com matéria direta, não refletida enquanto a arte “é uma esfera *fria*, [...] um mundo da espiritualização e elevada transposição, um mundo do estilo, da assinatura, da formatação mais individual, mundo objetivo e mundo racional (apud KAES 1978: 164-165).

É possível que a decepção com a versão cinematográfica de seu romance *Buddenbrooks* de 1923 tenha contribuído para esta avaliação de Mann, escrita em 1928 e, portanto, na fase em que o cinema, sobretudo o cinema alemão, já se consolidara com produções prestigiosas como *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920) de Robert Wiene, *Nosferatu* (1922) e *Fausto* (1926) de Murnau, ou *Metropolis* (1927) de Fritz Lang. Parece que Mann se serviu da mesma condenação do cinema em seu então *work in progress*, o romance *A Montanha Mágica*, no qual Hans Castorp deixa-se convencer a acompanhar uma paciente do sanatório, a senhora Stöhr, a uma sessão do *Bioskop-Theater*, a fim de lá assistir a “uma dose de vida cortada em pedacinhos”; e esta “apresentação inumana” deixa-lhe com os “olhos doloridos”.

Todavia, como mostra Peter Zander, no seu livro *Thomas Mann no cinema* (2005), a relação de Mann com o cinema era, no mínimo, ambígua. Não apenas apoiou inicialmente a filmagem do romance *Buddenbrooks*, como também esboçou, em 1923, um *script* para uma versão cinematográfica de *Tristan und Isolde* e, posteriormente, trabalhou em mais dois roteiros, todos não concluídos. Ao contrário de suas reclamações sobre a crueza do cinema no artigo citado acima, foram justamente estes filmes artisticamente menos pretensiosos que caíram nas graças do escritor: em seus diários, elogia *Jungle Book* (1942, baseado no livro de Rudyard Kipling e dirigido por Zoltán Korda) pelas belas imagens dos animais e pelos belos corpos apresentados; também assistiu duas vezes ao desenho animado *Bambi*. Portanto, é necessário diferenciarmos aqui as manifestações públicas das anotações particulares. E é justamente em relação à discussão pública que surge a figura de Hanns Heinz Ewers; este se destaca nas polêmicas iniciais sobre o *status* artístico ou não do novo *medium* fílmico. Já em 1907, o autor, conhecido na época por seus textos grotescos e fantásticos e por sua vida boêmia, publica sua primeira declaração favorável ao cinema na revista semanal *Morgen*, editada, entre outros, por Hugo von Hoffmannsthal. “Será possível que os jornalistas sejam cegos? Não sabem eles que o cinema é um fator cultural tão importante e de um impacto tão grande como nenhum outro? Que pode ser colocado ao lado da invenção de Gutenberg, à qual nós, escritores, devemos a vida?” (EWERS 1907: s.p.). Em 1910, conseguiu inserir uma rubrica permanente na revista *Deutsche Montags Zeitung* sobre assuntos ligados ao cinema, como censura, cinema e teatro ou cinema e ciência. Ewers usa esta rubrica para atacar a censura e o baixo nível das produções alemãs, às quais, segundo ele, faltava coragem para a experimentação, uma vez que tais filmes preocupavam-se tão-somente em agradar a censura e o gosto duvidoso do público. O autor realizou palestras sobre o “milagre do filme em rolo”, apontando não apenas para seu uso nas ciências, na indústria e também como meio de propaganda comercial, mas já prevendo também o futuro filme sonoro e as possibilidades de divulgar peças

teatrais registradas em filme para um público sem acesso a tais estabelecimentos. Criticou a moda das “imagens sonoras”, onde “são mostradas cenas de mau gosto de óperas e operetas acompanhadas por um som repugnante de fonógrafo” (EWERS 1911: s.p.).

Não havia, neste momento, uma inclusão de escritores conhecidos na produção cinematográfica alemã. Impulsionados pela insistência de Ewers e de outras pessoas pertencentes a um grupo chamado “reformistas do cinema” – que objetivava produzir filmes de nível mais elevado e tinha em vista a burguesia como novo público-alvo –, diversas empresas, entre elas a *Deutsche Bioscop-Gesellschaft* ou o *Nordische Films- und Co.*, anunciavam a integração de escritores renomados em suas equipes, como Ewers, Max Halbe ou Gerhart Hauptmann. Havia, naturalmente, manifestações contrárias a esta união. O poeta Hans Kyser proclama que “o poeta não deve ir ao cinema”, baseando sua posição na falta insuperável da palavra nos filmes, e não hesita mesmo em citar a Bíblia: “Deus falou e assim criou-se o mundo/No início era a palavra”. Ewers responde citando o *Fausto* de Goethe: “Escrito está: ‘Era no início a palavra!’”. Apenas começo e já me exacerbo! Como hei de dar à palavra tão alto apreço? De outra interpretação careço” (EWERS 1913a: s.p.). E é na própria figura de Kyser que também se revela o processo da consolidação do filme como forma artística e cultural: após a posição crítica inicial, Kyser aproxima-se gradualmente do novo *medium*. A partir dos anos 1920, ele passa a transformar fontes literárias em cenários para o cinema. O adversário de Ewers e, portanto, do *O Estudante de Praga* como filme “zero” da produção de ambições artísticas, tornou-se mais tarde o autor do *script* para o *Faust* de Murnau (1926), considerado por muitos o auge do cinema mudo alemão. Em 1927 arrisca-se até a dirigir um filme, porém, não passa de uma incursão única; fora isso, continua escrevendo roteiros até meados dos anos 1930, entre eles, ironicamente, um *remake* de 1935 do próprio *Estudante de Praga*, com direção de Arthur Robinson.

Ewers logo transforma seu *engagement* teórico em praxe fílmica. Inicia com colaborações no cenário de *O seduzido* (1913), onde trabalha pela primeira vez com o autor Paul Wegener. Porém, ambos ficam tão descontentes com o resultado final que a película é afinal destruída. Entretanto, tudo isso muda com *O Estudante de Praga*. A idéia central do filme, o motivo do *doppelgänger*, partiu primeiramente de Wegener e foi então desenvolvida por Ewers em um *script* mais extenso. Ele mesmo comenta: “escrevi uma peça para um filme de rolo: *O Estudante de Praga* era seu título. Escrevi-a para Paul Wegener e trabalhei com ele durante meses na sua versão final, em Praga e aqui, em Berlim. Era para ser uma prova, era para provar para mim que o filme, assim como o teatro, pode hospedar grande e boa arte” (EWERS 1913b: s.p.). E filmes de arte não precisam apenas elaborar uma narrativa consistente; esta precisa também ser encenada de acordo com as possibilidades mediais. A respeito da relação entre texto e filme, Rudolf Kurtz declara: “O manuscrito se configurou em direção às possibilidades desta arte. Procuravam-se imagens. Procuravam-se criar efeitos de iluminação. Esforçava-se para congregar atmosferas. O manuscrito puramente técnico do filme ganhou, sem dúvida, um ímpeto poético” (KURTZ 1934: s.p.). Todos estes itens ainda podiam contar com uma certa familiaridade do público em relação às referências dos elementos fantástico-românticos do filme: “*O Estudante de Praga* abriu para o espectador alemão a porta para o mundo da fantasia, ele tocou as predisposições já existentes do público, uma preferência por uma literatura de uma atmosfera irreal, adquirida na educação familiar e escolar” (TOEPLITZ 1972: 135).

Se o filme trouxe novos recursos para as estruturas narrativas tradicionais, como o corte, a montagem e o uso alternado de perspectivas, com o hipertexto, o link se destaca como referencial absoluto nas discussões sobre hipertextualidade nos anos 80 e 90. Apesar da esperança de renovação literária através do hiperlink já estar um pouco ultrapassada, é interessante observar as diferentes tentativas que ocorreram no passado de propor novas formas literárias que substituíssem a linha – fio lógico com princípio, meio e fim – pela mancha, que se desenvolve de forma difusa. Aleatoriedade, multi-linearidade, desdobramentos infinitos, criação mecânica, automatismo, iconização e relação com a matemática são algumas das principais características verificadas em determinadas produções do passado que se aplicam também à hipertextualidade.

Começando pela poesia algorítmica e permutativa, temos já no século IV um exemplo de processo mecânico que se abstrai da força autoral criativa, como ocorre hoje com a produção eletrônica:

Ardua componunt felices carmina Musae
dissona conecunt diversis vincula metris
scrupea pangentes torquentes pectora vatis
undique confusis constabunt singula verbis.

Em *Carmen XXV*, de Optatianus Porfyrius, as palavras em primeiro e quarto lugar, bem como as em segundo e terceiro, podem ser trocadas na sua seqüência sem que isso altere a rima hexamétrica. As palavras em quinto lugar são fixas. Isso resulta em mais de um bilhão de combinações possíveis de versos (FARAON 2006: 11).

No Barroco, Georg Philipp Harsdörffer cria uma máquina combinatória onde cinco discos móveis produzem todas as palavras existentes e possivelmente geráveis na língua alemã, combinando morfemas de diferentes ordens. Hundt (2000: 285) chega à conclusão de que se pode criar com isso mais de 101.606.400 palavras.

Inspirado nas notas de rodapés, Ramelli constrói, no século XVI, uma roda de livros, que forma uma rede, na medida em que um livro leva sempre a outro livro, funcionando a invenção como uma espécie de link arcaico. Outro ponto pertinente é o projeto não realizado *Le Livre*, do final do século XIX, de Stéphane Mallarmé. Empenhado em construir um livro absoluto, Mallarmé idealizou um livro no qual “o mundo seria agrupado e inter-conectado pela espinha d'O Livro” (SLOTE 1997). Antecipando esquemas típicos da era virtual, o autor almejava extrapolar o limite da unidade poética, construindo um texto baseado sempre naquilo que estaria por vir, ou seja, baseado no link. Na leitura de Campos e Pignatari, Mallarmé anunciou, portanto, “um novo campo de relações e possibilidades do uso da linguagem, para o qual convergem a experiência da música e da pintura e os modernos meios de comunicação” (apud BOGÉA). Segundo ensaios e notas do autor, *O Livro* seria “um texto de forma móvel, onde páginas não obedeceriam a uma ordem fixa, seriam intercambiáveis e se deixariam permutar em todas as direções e sentidos” (apud BOGÉA). Entrando no século XX, o Dadaísmo possui uma série de pontos em comum com o incipiente quadro da literatura eletrônica. Como temos de ser breves, falaremos somente sobre as colagens dadas, que são feitas de “fragmentos de imagens e textos da cultura popular, incluindo não apenas palavras, mas também recortes de jornal, pôsteres, catálogos, ingressos, cartas e simulações dos mesmos” (DILLON 2000: 2). “Por serem fragmentos sempre de algum outro lugar, eles funcionam de certa maneira como o link de hipertexto: eles evidentemente não o

“transportam” para outra página ou imagem mais completa, mas o estimulam a localizá-los em outro contexto, imaginado ou reconhecido” (DILLON 2000: 2). Nas fotomontagens dadas “não há escala comum, perspectiva ou paleta de cores, fazendo com que o observador não tenha um ponto de vista unido para apropriar-se” (DILLON 2000: 2).

A escrita automática surrealista também revela essa característica do não-linear da web. Como técnica surrealista, a escrita automática consiste em escrever de forma espontânea e não consciente, sem preocupação moral ou mesmo estética, de modo a libertar a imaginação e a criatividade do controle da razão. Fazendo a oposição entre sentido linear e mancha, percebe-se o inconsciente como um mecanismo não-linear e de múltiplas associações que se mostra livre dos caminhos racionais ou hierárquicos. A falta de linha central na escrita automática e na escrita hipertextual funcionam como eliminadores do centro lógico, extinguido, assim, a construção linear do pensamento.

Eugen Gomringer é considerado internacionalmente o fundador da poesia concreta. Em *Constelações*, de 1953, ele mostra elementos característicos do concretismo: “ruptura sintática, poucas palavras sonoramente semelhantes, colocadas em construções quase simétricas, numa matemática do texto que viria a dar numa geometria do espaço (...)” (Nota de abertura do livro *31 poemas de Eugen Gomringer*). Para o professor Max Bense, o poema concreto é um “esquema de linguagem que abandona a “seqüência linear e gramatical dos contextos” em favor de “conectivos visuais e superficiais” (apud SOLT 1968).

Assim, acabamos de definir o grupo de eventos literários que podem ser interpretados como os precursores históricos do hiperlink. A criação hipertextual tem seu início com o romance *Afternoon. A Story*, de Michael Joyce, considerada a primeira obra literária genuinamente eletrônica. Escrita em 1987 e publicada em disquetes pela Eastgate Systems em 1990, *Afternoon. A Story* narra a história de Peter, personagem recém-divorciado que testemunha um acidente de carro que pode ter envolvido sua ex-mulher e/ou seu filho, de acordo com as escolhas feitas pelo leitor. A história acaba quando este cansa ou decide parar de ler, pois, uma vez que o texto é multi-linear, o fechamento da trama não corresponde ao de um romance tradicional.

Como vivemos ainda na fase inicial da revolução digital, é difícil afirmar que existe ou que, de fato, se desenvolverá nos próximos anos uma linguagem poética eletrônica propriamente dita. Primeiramente, o que se pode observar é uma tendência à poesia digital, baseada nos hipermedia e em uma proposta verbivocovisual. Sites como o de Alckmar Luiz Santos, professor da Universidade Federal de Santa Catarina, e do poeta Ferreira Gullar dão uma noção desta pretensa nova estética, que somente o tempo mostrará se virá a estruturar-se melhor ou não. Em segundo lugar, há a questão da definição do texto em si: a palavra vem do latim, “textus” ou “tecido” – o que significa, portanto, que um texto e sua leitura sempre se realizam em forma de mancha, com associações e links mentais, mormente quando se trata de textos literários com grau elevado de contingência. Assim sendo, é importante frisar a diferença entre a leitura linear da paginação e a leitura do tecido textual, que sempre remete a uma rede mental, fato talvez apenas enfatizado tecnicamente na hiperliteratura.

Referências:

- ALBERSMEIER, Franz-Joseph. Die Herausforderung der Photographie an die französische Literatur des 19. Jahrhunderts. In: *Lendemains*, 9. Jg., Nr. 1984, p. 4-12.
- BALÁZ, Béla. Der sichtbare Mensch. In: DIEDERICH, Helmut H. Diederichs (org.). *Béla Balázs, Schriften zum Film*. Berlin: Henschel, 1962, v. 1.
- BAUDELAIRE, Charles. Carta a sua mãe do dia 23 de dezembro de 1865. In: BAUDELAIRE, Charles. *Sämtliche Werke*. München/Wien: Hanser, 1989, v. 8, p. 92-94.
- BAUDELAIRE, Charles. Da es ihn denn schon mal gibt, den Realismus... In: BAUDELAIRE, Charles. *Sämtliche Werke*. München/Wien: Hanser, 1989, v. 7, p. 204-206.
- BAUDELAIRE, Charles. Der Salon 1859. In: *Sämtliche Werke*. München/Wien: Hanser, 1989, v. 5, p. 127-212.
- BAUDELAIRE, Charles. The modern public and photography. In: TRACHTENBERG, Alan (Ed.). *Classic essays on photography*. New Haven: Leete's Island Books: 1980, p. 83-90.
- BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.
- BENJAMIN, Walter. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. Bd. I.2., Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1980.
- BIBLIOTECA DIGITAL MAXWELL – PUC RJ. Disponível em: <http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/cgi-bin/PRG_0599.EXE/7711_4.PDF?NrOcoSis=22563&CdLinPrg=pt>. Acesso em: 24 de julho de 2007.
- BINCZECK, Natalie. *Kontakt: Der Tastsinn in den Texten der Aufklärung*. Tübingen: Niemeyer, 2007.
- BOGÉA, Denise. Disponível em: <www.eca.usp.br/alunos/posgrad/denise/hipertx.htm>. Acesso em: 7 de agosto de 2007
- BOSTON DAILY ADVERTISER. February 23, 1839. Disponível em: <<http://www.daguerre.org/resource/texts/advert.html>>. Acesso em: 20 de novembro, 2005.
- BOSTON MERCANTILE JOURNA: February 26, 1839. Disponível em <<http://www.daguerre.org/resource/texts/mercant.html>>. Acesso em: 20 de novembro de 2005.
- BOUVIER, Émile. *La bataille réaliste*. Paris: Fontrémy et Cie, 1913.
- BRENNICKE, Ilona/HEMBUS, Joe. Klassiker des deutschen Stummfilms (1910 bis 1930). München: Goldmann, 1983.
- BUISINE, Alain. Les chambres noires du roman. In: *Les cahiers Naturalistes*, nr. 66, Paris: Grasset-Fasquelle, 1992, p. 243-268.
- BÜRGER, Peter. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974.
- COLLIER, John. *Antropologia visual: a fotografia como método de pesquisa*. São Paulo: EPU/EDUSP, 1973.

- CORRÊA, Regina H. M. A. Literatura, Texto e Hipertexto. Terra Roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários. Vol. 8. 2006. Disponível em: <www.uel.br/cch/pos/letras/terroxa>. Acesso em : 23 de abril de 2007.
- COURBET, Gustave; HOFMANN, Werner e HERDING, Klaus. *Courbet und Deutschland*.
- DELACROIX, Eugène. Réalisme et idéalisme. In: DELACROIX, Eugène. Oeuvres littéraires. Paris: G. Crès & Cie, 1923, v. 1, p. 57-68.
- DIEDERICH, Helmut. *Der Student von Prag*. Stuttgart: FOCUS-Verlagsgemeinschaft, 1985.
- DILLON, L. George. Dada Photomontage and Net Art Sitemaps. University of Washington. [Published in Postmodern Culture 10:2 2000]. Disponível em: <http://mail.google.com/mail/?attid=0.2&disp=vah&view=att&th=1133a137234b76f> Acesso em: 17 de junho de 2007.
- DU CAMPE, Máxime. *Souvenirs littéraires*. Paris: Hachette et Aubier, 1994, v.2.
- EWERS, Hanns Heinz. Antwort an Hans Kyser. In: *B.Z. am Mittag*. Nr. 44, 21.2.1913a, Berlin.
- EWERS, Hanns Heinz. Der Film und ich. In: *Lichtbild-Bühne*, nr. 23, 7.6.1913b, Berlin.
- EWERS, Hanns Heinz. Der Kientopp. In: *Morgen* nr. 1, 11.10.1907, Berlin.
- EWERS, Hanns Heinz. Die Programmfrage. In: *Erste Internationale Film-Zeitung*, nr. 11, 18.3.1911, Berlin.
- FARAON, Gustavo. Concepções Autorais: da Imprensa ao Hipertexto. 2006. (Apresentação de Trabalho/Comunicação).
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985
- FLUSSER, Vilém. *Medienkultur*. Frankfurt: Fischer, 1997.
- FONTANE, Theodor. *Sämtliche Werke*. München: Hanser, 1963, v. 3
- GIESECKE, Michael. *Von den Mythen der Buchkultur zu den Visionen der Informationsgesellschaft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2002.
- GOLAN, Tal. Sichtbarkeit und Macht: Maschinen als Augenzeugen. In: GEIMER, Peter (Hg.). *Ordnungen der Sichtbarkeit*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2002, p. 171-210.
- HAWTHORNE, Nathaniel. *The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne*. Vol. XV, The Letters 1813-1843. Ohio: Ohio State University Press, 1984.
- JÖRG, Holger. *Die sagen- und märchenhafte Leinwand: Erzählstoffe, Motive und narrative Strukturen der Volksprosa im „klassischen“ deutschen Stummfilm (1910-1930)*. Sinzheim: Pro-Universitate-Verl., 1994.
- KAES, Anton (Hrsg.). *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag; Tübingen: Niemeyer, 1978.
- KINEMATOGRAPH. *Der Kinematograph in der Medizin*. Nr. 2, 1907, s.p., Berlin.
- KITTLER, Friedrich A. *Aufschreibsysteme. 1800 -1900*. München: Fink, 1995.
- KOEVE, Dieter. Einleitung und Überblick zum Urheberrecht. Disponível em: <www.raekoeve.de/Urheb.htm>. Acesso em: 3 de junho, 2001.
- Köln: Du Mont, 1978.
- KORFMANN, Michael. A literatura moderna e os media: imprensa, fotografia e filme. 2006. DVD.

- KRAUSS, Rolf H. *Photographie und Literatur : zur photographischen Wahrnehmung in der deutschsprachigen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts*. Stuttgart: Hatje 2000.
- KURTZ, Rudolf. Die Geschichte des Filmmanuskripts. In: *Kinematograph*, nr. 60, 1934, Berlin.
- LEPENIES, Wolf. *Das Ende der Naturgeschichte*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1976.
- LEROI-GOURHAN, André. *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*. Frankfurt a. M. 1980.
- LOTMANN, Jurij M. Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1977.
- LUHMANN, Niklas. *Soziale Differenzierung*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1985.
- LUKÁCS, George. Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos. In: *Frankfurter Zeitung*, Nr. 251, 10.09.1913, S. 1.
- MCLUHAN, Marshall. *Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters*. Düsseldorf/Wien: Econ, 1968.
- MENGIS, Carl. „Doppelgänger“; Stichwort in: BÄCHTOLD-STÄUBLI, Hanns/HOFFMANN-KRAYER, Eduard (Hrsg.). *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* (9 Bde.). Berlin und Leipzig: de Gruyter, 1927-1942 (Repr. Berlin und New York: de Gruyter 1987), Band 2, 1927, Sp. 346-349.
- MITRY, Jean. *Schriftsteller als Photographen 1860-1910*. Luzern/Frankfurt/M.: Bucher Verlag, 1975.
- MÜLLER, Jan-Dirk. Der Körper des Buches. Zum Medienwechsel zwischen Handschrift und Druck. In: GUMBRECHT/PFEIFFER (Hg.). *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1988, p. 203-217.
- PAECH, Joachim. *Literatur und Film*. Stuttgart: Metzler, 1988.
- PETZOLDT, Leander (Hg). *Deutsche Volksagen*. München: Beck, 1978.
- PLATON. *Phaidros oder Vom Schönen*. Übersetzt von Friedrich Schleiermacher. Stuttgart: Reclam, 1957.
- PLATSCHECK, Hans. *Eugène Delacroix*. Frankfurt/M./Leipzig: Insel Verlag, 1991.
- PLUMPE, Gerhard. *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*. München: Fink, 1990.
- PRINZLER, Hans Helmut (Hg). *DIF-Verleihkatalog Nr. 1*. Hrsg. Vom Deutschen Institut für Filmkunde und von der Stiftung Dte. Kinemathek unter der Redaktion von H. H. Prinzler. Frankfurt, Wiesbaden und Berlin: Ludwig Vogt, 1986.
- RANK, Otto. Der Doppelgänger. In: *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*, 3. Band, 1914, S. 97-164.
- RETTBERG, Scott. Dada Redux: Elements of Dadaist Practice in. Contemporary Electronic Literature. The University of Bergen, 2007.
- Disponível em: <
<http://mail.google.com/mail/?attid=0.1&disp=vah&view=att&th=1133a137234b76f6>> Acesso em: 17 de junho de 2007.
- ROBINSON, David. *History of World Cinema*. New York: Stein & Day, 1973.
- SAGNE, Jean. *Delacroix et la photographie*. Paris: Herscher, 1982.
- SANTOS, Alckmar L. *Leitura de Nós: ciberespaço e cultura*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

- SAUVAGEOT, A. David. *Le réalisme et le naturalisme dans la littérature et dans l'art*. Paris: Calmann Lévy 1889.
- SCHARF, Aaron. *Art and Photography*. Harmondsworth: Penguin, 1983.
- SCHEUNEMANN, Dietrich. *Expressionist Films*. Rochester, Camden House, 2003.
- SCHOBERT, Walter. *Der Deutsche Avant-Grade Film der 20er Jahre*. München, Goethe-Institut, 1989.
- SLOTE, Sam. *Imposture Book Through the Ages*. Antwerp, 1997. Disponível em: <<http://www.antwerpjamesjoycecenter.com/ibook.html>>. Acesso em: 10 de maio de 2007.
- SOLT, Mary Ellen. *Concrete Poetry: A World View*. Indiana University Press, 1968. Disponível em: <<http://www.ubu.com/papers/solt/germany.html>>. Acesso em: 24 de julho de 2007.
- TANNENBAUM, Herbert. Probleme des Kinodramas. In: *Bild und Film* (M.Gladbach), Nr. 3/4, 1913/14, S. 60.
- THE CORSAIR. A Gazette of Literature, Art, Dramatic Criticism, fashion and Novelty. April 13, 1839. Disponível em: <<http://www.daguerre.org/resource/texts/corsair.html>>. Acesso em: 21 de dezembro de 2005.
- THE MUSEUM OF FOREIGN LITERATURE, SCIENCE AND ART. March 1839. Disponível em: <http://www.daguerre.org/resource/texts/self_op.html>. Acesso em: 10 de outubro de 2005.
- TOEPLITZ, Jerzy. *Geschichte des Films*. Berlin: Henschelverlag, 1972, v. 1.
- ZOLA, François Emile e Massin. *Emile Zola Photograph*. München: Schirmer/Mosel, 1992.