

# SOBRE TRÊS ESCRITAS EM LITERATURA DIGITAL

**Enrique Nuesch\***

 <https://orcid.org/0000-0002-2528-4535>

**Como citar este artigo:** NUESCH, E. Sobre três escritas em literatura digital. *Todas as Letras – Revista de Língua e Literatura*, São Paulo, v. 25, n. 3, p. 1-19, set./dez. 2023. DOI 10.5935/1980-6914/eLETDO16538

**Submissão:** 30 de setembro de 2023. **Aceite:** 26 de outubro de 2023.

**Resumo:** Visto que, a partir dos anos 2000, a literatura digital passou a considerar a dimensão corporal do leitor, sugerimos que esse estado de coisas provém de uma linha de desenvolvimento do aspecto material das obras. Para especular acerca do sentido histórico-literário disso, consideramos o pensamento de Giambattista Vico, Northrop Frye e Maurice Merleau-Ponty, assim como fazemos um breve percurso pela história da literatura digital, pontuando obras que seriam destaques de acordo com os pesquisadores do campo. Conclui-se que, em seus aspectos material e formal, a literatura em meio digital fez um percurso inverso ao sugerido por Frye para a literatura não digital.

**Palavras-chave:** Literatura digital. História. Material. Leitura. Corpo.

## LITERATURA EM MEIO DIGITAL: UM SOBREVIVO

■ **U**ma olhada em qualquer antologia ou história da literatura em meio digital disponível atesta que, em seus primórdios, a presença da letra, da palavra, era dominante. Depois, a palavra divide espaço e sintetiza-se com a visualidade e, logo, com o movimento. Antônio (2010) lista estudos

---

\* Universidade Estadual do Paraná (Unespar), Paranavaí, PR, Brasil. E-mail: enrique.nuesch@unespar.edu.br

que se podem consultar, cobrindo nomes como Tibor Papp, Chris Funkhouser, Philippe Bootz, Eduardo Kac e outros. Escolhendo um deles, Funkhouser (2007), pode-se notar como, progressivamente, em paralelo ao crescimento das capacidades gráficas, de processamento de dados e de som e de dispositivos periféricos de entrada (*input* do usuário) dos computadores, da evolução dos monitores, assim como da variedade das linguagens de programação, pelo menos três características se vão acentuando nos diversos poemas: copresença de elementos linguísticos e não linguísticos, movimento dos elementos e possibilidade de intervenção material do leitor (interatividade). Assim, ao se olharem produções como os “Stochastic Texts” (1959), de Theo Lutz, as permutações de Brion Gysin (1960, 2022), “Beabá” (1960), de Waldemar Cordeiro, “Tape Mark” (1962), de Nanni Balestrini, e “The IBM Poem” (1966), notar-se-á que todas depositam a sua força poética em um trabalho com as palavras e números, que serão o produto, enquanto *output* computacional, da combinação entre a imaginação poético-linguística dos seus criadores e as possibilidades de programação das máquinas com as quais produziram. Pouco depois, em 1970, com a “Boolean Image/Conceptual Typewriter”, de Carl Fernbach-Flarsheim, um leitor, mesmo diante da máquina montada pelo criador, podia inserir caracteres alfanuméricos a serem processados e dispostos, em seu *output*, em forma de linhas divergentes emanando de um centro. Nos anos seguintes, já com possibilidades tecnológicas de investimento gráfico mais apuradas, surgirão obras que, além de serem capazes de acolher *inputs* do leitor (agora já uma característica disponível, ainda que nem sempre empregada pelos autores), farão um uso mais sensível sobre a visualidade e mobilidade dos elementos, tanto letras e palavras como figuras. Considerem-se, por exemplo, a *Cybernetic Landscape*, de Adrian Marcus (1974), na qual o leitor percorre uma paisagem, como se em um veículo em uma autoestrada estivesse, e vê surgir no horizonte, logo passando ao seu lado, *outdoors* com mensagens comerciais e até um redemoinho de palavras, ou ainda, dentro da obra *First screening*, de bpNichol (1983-1984), o poema “ISLAND”, no qual se fazem subir continuamente duas linhas de texto repetidas e interpoladas, as quais, em seu passar rápido, dão ao movimento da palavra “*water*”, que circunda a palavra “*rock*”, um simulacro de ondas que passam. Na mesma linha, ainda se pode pensar na “Endemic Battle Collage”, de Geof Huth (1986-1987), que, além de se utilizar das potencialidades visuais da época, lança mão da ainda limitada capacidade de emitir som dos computadores disponíveis (neste caso, um Apple II). Já por essa época, estava a se difundir o que ficou conhecido como “hipertexto”, primeiramente, em tempos pré-WWW, como forma de organização e relação interna entre arquivos em um sistema, e, em seguida, já entrando nos anos 1990, com o advento da WWW, na forma mais popular que ainda perdura hoje, mesmo que com sofisticação maior.

No período entre a metade dos anos 1980 e o começo dos 1990, surgem as interfaces gráficas, e o computador pessoal, de uma forma muito próxima como ainda o usamos (monitor-teclado-*mouse*), torna-se definitivamente acessível enquanto objeto do lar (já começara desde o início dos anos 1980), não mais restrito a laboratórios universitários, militares ou industriais. Assim, é de 1987 uma das obras mais conhecidas a se utilizar do hipertexto, *Afternoon*, de Michael Joyce, escrita empregando o hoje clássico *software* de escrita hipertextual “Storyspace” (de fama igual é o “HyperCard”, desenvolvido para sistema operacional Macintosh).

Nesse período, pois, proliferam obras que trabalham com a síntese entre palavra e imagem, e principalmente no início dos anos 1990, o hipertexto. Este já é capaz também de incluir imagens embutidas de hiperligações e de conectar enormes quantidades de blocos de texto. Pense-se, primeiro, para obras não hipertextuais, nas do grupo L.A.I.R.E. – para um histórico do grupo, vejam-se Burgaud (2002) e Bootz (2012) –, distribuídas em disquete, principalmente no número 1 de *Alire*, que traz o emblemático poema “Le mange-texte”, o qual estabelece uma disputa entre leitor e obra por meio de uma programação que dispõe os versos em uma grade de elementos gráficos, confundindo palavras com figuras, e os vai “comendo”, enquanto o leitor luta por decifrar as palavras. Para obras hipertextuais do período, já mencionamos a de Michael Joyce, e pode-se lembrar também de *its name was penelope*, de Judy Malloy (1989, em programação própria, e 1993, em Storyspace, pela editora Eastgate), no entanto, ainda explorando as potencialidades narrativas do hipertexto, o que não necessariamente as afasta totalmente de ser “poesia”, dada a dificuldade de classificação em gêneros já aludida. Mais adequado seria lembrar-se de “Everglade” (1989), de Rod Willmot, que trabalha limpidamente com a disposição de versos em estâncias, sendo um hipertexto de base puramente textual, as quais estão interligadas em diversas páginas por hiperligações transparentes, visíveis ao clique do botão direito do *mouse*. Em seguida, entrecruzando imagens estáticas e dinâmicas com texto, pode-se lembrar de “Les mots et les images” (1991), de Jean-Marie Dutey, publicada na coletânea *Alire 5*, cuja hipertextualidade é marcada pela associação de cores, círculos e linhas marcando as palavras enquanto hiperligações, conduzindo, através de cliques do leitor, a imagens e outros textos.

O começo dos anos 1990 é marcado fortemente pela proliferação de narrativas hipertextuais (tendo-se que manter em mente sempre a questão da classificação aqui), chegando a ser referido como “the Golden Age of Hypertext” (Coover, 1999); além dos *softwares* específicos para a construção de hipertextos, a WWW tornou-se acessível globalmente logo em seguida, dando lugar, então, à criação e ao desenvolvimento da linguagem HTML. Já no meio da década se está aprofundando a capacidade do usuário de manipular livremente os elementos gráficos, pelo desenvolvimento das interfaces gráficas; igualmente, a capacidade de produção de som estéreo alcança a forma mais próxima da que se conhece hoje. Tais avanços materiais potencializam os meios de as obras se dirigirem aos sentidos do leitor. Em 1995 surge a linguagem VRML1.0, que permite a modelagem de objetos estáticos em 3D para serem transmitidos e renderizados *online*, e no ano seguinte, a VRML2.0, que já permite a modelagem de objetos em movimento. Agora o usuário do computador pode manipular tais objetos, e isso será aproveitado pelos criadores que pensam a literatura em meio digital. Pode-se lembrar, como exemplo, do poeta Pablo Györi e da sua série de “Virtual Poems” (1996), na qual estruturas tridimensionais são formadas por arestas feitas de palavras, que brotam umas de outras, interconectadas por símbolos, e que o leitor pode girar em todas as direções, em busca da leitura dos textos que formam a estrutura geométrica.

Desde já entrados os anos 1990 e em diante, uma série de linguagens de programação e de desenvolvimentos das capacidades de processamento de dados e de gráficos se aprofunda em ritmo acelerado. Não as continuaremos acompanhando. O que se deve dizer, em termos de literatura em meio digital, é que os autores que se lançam à criação já possuem atrás de si quatro décadas de ten-

tativas, procedimentos, erros e soluções, e uma miríade de recursos, além de, claro, toda a tradição literária do impresso e das investidas das vanguardas do princípio e do meio do século XX. Enquanto historiador da poesia em meio digital, Funkhouser (2007) vai se referir ao período após o meio dos anos 1990 como “(pro)fusion”, quer dizer, de profusão e fusão. Justifica-se a escolha porque, realmente, os diversos procedimentos utilizados pelos autores nas décadas anteriores estarão disponíveis e aplicáveis ao mesmo tempo. O processo é cumulativo: se nos anos 1950 e 1960 dispunha-se quase que unicamente da possibilidade de permutar e combinar caracteres alfanuméricos (o que resultou em produções amplamente baseadas apenas na palavra), nos anos 1970 a isso se soma a capacidade de investir na visualidade; nos anos 1980, as capacidades gráficas se acentuam e mais investimento pode ser feito sobre os aspectos visuais, somando-se, então, a possibilidade de imprimir movimento com mais liberdade, assim como surgem os rudimentos da hipertextualidade. Logo, nos anos 1990, a tudo o dito adicionam-se mais capacidades gráficas, hipertextualidade mais maleável, melhores interfaces gráficas e controle do usuário (este vinha crescendo já nos 1980 pela popularização do *mouse*) e mais capacidades de produção sonora. E nesse processo, como dizíamos, vê-se também o crescimento dos três elementos que mencionamos: copresença de elementos linguísticos e não linguísticos, movimento dos elementos e possibilidade de intervenção material do leitor (interatividade).

Agora, bem-visto, pode-se notar que, na marcha paralela entre o desenvolvimento tecnológico e as possibilidades de criação, a literatura em meio digital mostra uma transformação em sua linguagem, segundo a qual a relação entre leitor e obra se aprofunda, no sentido de que a leitura solicita, em um princípio, uma postura hermenêutico-linguística, relacionada à palavra; em seguida, uma postura hermenêutico-linguístico-simbólica, na medida em que a palavra, materialmente, se torna símbolo por conta da sua relação com signos não linguísticos e o investimento sobre a visualidade; e, por fim, uma postura performática, na medida em que os elementos do poema vão se tornando objetos de um tocar, e o espaço poemático se transforma literalmente (em um sentido que logo explicaremos) em um percurso de fato. Diante disso, especulamos que é possível entender dita transformação relacionando-a ao que seriam três “tipos de escrita”, cujos nomes e características emprestamos da reflexão que Northrop Frye empreende na abertura de seu livro *O código dos códigos*, a partir da filosofia de Gimbattista Vico: a escrita “vulgar”, a escrita “heroica” e a escrita “hieroglífica”. A tese deste artigo propõe, assim, que a sequência proposta por Frye, quando se pensa a literatura digital, se dá em ordem inversa. Parte-se da escrita “vulgar”, logo emerge a escrita “heroica” e, por fim, a escrita “hieroglífica”. É necessário esclarecer, primeiro, os sobreditos “tocar” e “percorrer”, para então compreender como as “três escritas” entram em nosso arazoado.

## O CORPO E A LINGUAGEM

Ingarden, quando trabalhava em uma fenomenologia da obra literária, tratou de estabelecer, em relação a seu esquema da estratificação da obra literária, uma diferenciação entre o teatro e a literatura enquanto objeto artístico construído unicamente de palavras. Ora, no texto literário, em relação aos dois primeiros estratos (fônico-linguístico e das significações), os elementos do estrato

das objetividades apresentadas “são objectividades pura e derivadamente intencionais projectadas por unidades de significação” e referem-se “a coisas, a pessoas e ainda a quaisquer sucessos possíveis, estados, actos pessoais etc.” (Ingarden, 1965, p. 239-241). Ora, tal “projeção”, no caso da recepção de uma representação teatral, não acontece exatamente da mesma forma:

*Estes aspectos não estão aqui simplesmente postos à disposição através de vários meios artificiais em uma obra puramente literária, mas são tanto quanto seu conteúdo depende dos objectos que aparecem, definidos por meio dos objectos representantes in concreto, como aspectos dos objectos representados, de modo que basta só que o espectador compareça para que eles se possam actualizar em plena concreção (Ingarden, 1965, p. 350).*

No caso da peça de teatro, a presença de atores, seus corpos, gestos e falas e de objetos cenográficos, concretiza mais diretamente as objetividades apresentadas, determinando – ainda que não completamente – a forma em que se dão, enquanto se exercem nas funções de reprodução e representação. Em termos simples, não há “coisas” às quais se tem acesso por meio de palavras, mas as “coisas” mesmas. Se isso for pensado em relação ao que expusemos finalizando a seção anterior, ver-se-á que a “transformação” a que nos referíamos pode ser descrita, paulatinamente, nos termos de Ingarden: parte-se de um estado de coisas em que tudo depende primeiramente dos estratos fônico-linguístico e das significações, para um estado em que as palavras adquirem cada vez mais o estatuto de objetos, até o ponto em que as objetividades apresentadas já não se fundamentam unicamente nos dois primeiros estratos, podendo-se, inclusive, inverter as “prioridades literárias”, por assim dizer, caso fôssemos ainda fiéis a Ingarden (para quem a “essência” da obra literária depende dos dois primeiros estratos), de forma que as palavras podem ter a sua significação determinada por objetividades que se doam a partir de signos não linguísticos.

Ingarden faz distinções fenomenológicas fundamentais acerca da relação entre a linguagem, a obra literária e o leitor, fazendo-o de uma perspectiva bastante próxima a Husserl. Outro fenomenólogo, Merleau-Ponty, sem entrarmos a fundo aqui em debates fenomenológicos especializados, posicionou-se, partindo de Husserl igualmente, de forma a tornar o corpo uma instância mais ativa ao considerar a sua relação com a linguagem, o que, para efeitos práticos concernentes ao nosso arrazoado, resulta em uma complementação interessante. Ora, Merleau-Ponty (1945, p. 208-209), desde a sua *Fenomenologia da percepção*, aponta para uma significação gestual da linguagem, de modo que a expressão linguística e a comunicação se ancoram, primeiramente, no corpo:

*É preciso que aqui o sentido das palavras seja finalmente induzido pelas palavras mesmas, ou mais exatamente que sua significação conceitual se forme por antecipação partindo de uma significação gestual, que, ela, é imanente à fala.*

Não deve ser isto, no entanto, entendido como uma simples afirmação sobre uma “linguagem de gestos”. Merleau-Ponty (1945, p. 226) está-se a referir, antes, ao que ele chama de um ato de transcendência, que corresponde a tomar posição em um mundo povoado de significação, e aberto à criação de novas significações:

*É necessário reconhecer como um fato último esta potência aberta e indefinida de significar, – isto é, de ao mesmo tempo apreender e comunicar um sentido –,*

*pela qual o homem se transcende em direção de um comportamento novo, ou em direção do outro, ou em direção de seu próprio pensamento por meio de seu corpo e sua fala.*

Igualmente, quando se fala em “corpo”, não se deve entender apenas seu caráter objetivo, enquanto um objeto puramente físico, mas entender também o fato de que há um “corpo fenomenal” (outro nome é “corpo próprio”) pelo qual dirigimo-nos enquanto ser-no-mundo às coisas:

*Jamais é o nosso corpo objetivo que movemos, mas nosso corpo fenomenal, e isto é sem mistério, porque já era nosso corpo, enquanto potência de tais e tais regiões do mundo, que se elevava em direção dos objetos a tomar e que os percebiam (Merleau-Ponty, 1945, p. 122).*

Se não se entra em um mundo vazio de significação, isso é porque, enquanto sujeito encarnado, o ser-no-mundo projeta ao seu entorno e dele recebe um mundo prenhe de significações e objetos culturais:

*Ela [a vida] não corresponde mais com um certo número de funções biológicas ou sensoriais. Ela se anexa os objetos naturais, desviando-lhes o sentido imediato, ela se constrói ferramentas, instrumentos, ela se projeta no entorno em objetos culturais (Merleau-Ponty, 1945, p. 407).*

O que as duas situações apresentadas colocam é que, em sua relação com o mundo, o sujeito o vive, de fato, alguém de uma separação entre sujeito e objeto, em uma relação direta, em que mundo e sujeito constituem-se simultaneamente, e este mundo humano vai muito além de ser um simples mundo de coisas, possuindo as dimensões cultural e linguística, as quais o ser-no-mundo experimenta e vive enquanto corpo fenomenal. Pela distinção entre “corpo objetivo” e “corpo fenomenal”, permite-se Merleau-Ponty descrever o que ele chama de “esquema corporal”. Por exemplo, diante das coisas materiais que se apresentam ao ser-no-mundo, este estabelece com elas uma relação caracterizada por um “eu posso”, quer dizer, antes de haver uma consciência reflexiva acerca das coisas como objetos, a consciência é a situação de um poder: “a consciência não é, originariamente, um ‘eu penso que’ [‘je pense que’], mas um ‘eu posso’ [‘je peux’]” (Merleau-Ponty, 1945, p. 160). É assim que, sem poder ser reduzido a movimentos mecânicos, nem “elevado” a ponderações reflexivas acerca dos objetos, o corpo fenomenal se dirige ao mundo como “eu posso” porque possui dito “esquema corporal”:

*[...] meu corpo inteiro não é para mim uma montagem de órgãos justapostos no espaço. Eu o tenho em uma possessão indivisa e conheço a posição de cada um dos meus membros por um esquema corporal no qual estão todos envolvidos (Merleau-Ponty, 1945, p. 114).*

Talvez os melhores exemplos do “esquema corporal” sejam os que o filósofo propõe quando se refere ao bastão do cego e ao chapéu com pluma. Quando o cego tateia com seu bastão, o instrumento objetivamente é um pedaço de material rígido que se segura com a mão, mas isso apenas em uma descrição mecânica do processo; de fato, como quer Merleau-Ponty (1945, p. 168), o bastão passa a fazer parte da “voluminosidade do corpo próprio”, sendo incorporado ao “esquema corporal”, fazendo parte do próprio espaço sensorio-motriz de quem o segura.

No mesmo sentido, a habilidade que uma pessoa mostra de não estar chocado a pluma de seu chapéu pelos espaços que percorre mostra como o volume do mesmo chapéu se incorpora à “voluminosidade do corpo próprio”:

*Temos, com o olhar, um instrumento natural comparável ao bastão do cego. O olhar obtém mais ou menos das coisas de acordo com a maneira em que as interroga, pela qual desliza ou se apoia nelas. Aprender a ver as cores é adquirir um certo estilo de visão, um novo uso do corpo próprio, é enriquecer e reorganizar o esquema corporal. Sistema de potências motrizes ou de potências perceptivas, nosso corpo não é objeto de um “eu penso”: é um conjunto de significações vividas que vai em direção de seu equilíbrio (Merleau-Ponty, 1945, p. 179).*

Ora, tal “esquema corporal” não se constrói somente em relação ao entorno material, mas também em relação às dimensões culturais e linguísticas. Como ninguém nasce para um mundo vazio de significações, tanto culturais como linguísticas, o esquema corporal não deixa de se formar por meio de hábitos adquiridos intersubjetivamente. Nesse sentido, deve-se considerar a proximidade entre o “*habitus*” de Merleau-Ponty e o “*habitus/hexis*” de Bourdieu (1989, p. 62; 1992, p. 74; Robbins, 2000, p. 28; Butler, 1996, p. 32); o “*je peux*” do corpo não deixa de incorporar ao seu gesto as determinações da cultura em que se entra no mundo:

*[...] podemos espantar-nos de que os atos espontâneos, pelos quais o homem deu uma forma a sua vida, sedimentem-se [“se *sédimer*”] fora do homem e levem a vida anônima das coisas. A civilização na qual participo existe para mim com evidência nos utensílios que ela se dá (Merleau-Ponty, 1945, p. 400).*

O mesmo se aplica à linguagem, na medida em que ela constitui uma região do mundo à qual o sujeito se dirige enquanto parte de si, de suas potencialidades corporais, e também nela encontra a marca do outro. Agora, ela tem uma forma diferente de “*se sédimer*”, porquanto forma uma “reserva” intersubjetiva, que pode ser reiterada e é igualmente fonte e ponto de partida para a criação de novas maneiras de se referir ao mundo e de experimentá-lo. Assim, há uma relação habitual com a palavra, que torna a linguagem também parte do “esquema corporal”, e, no entanto, há igualmente uma relação mais aberta à variabilidade, que faz jus à mesma capacidade de incorporar hábitos ao “esquema corporal”. Merleau-Ponty faz distinção entre dois usos da linguagem, a “*parole parlée*” (“fala falada”) e a “*parole parlante*” (“fala falante”). A primeira trata das significações já expressas e sistematizadas pelo uso da língua, enquanto a segunda se dá quando uma nova significação é trazida à expressão por um ato criativo que produz retrabalhando as expressões disponíveis. Por isso, a segunda, atribui-a o autor ao literato, ao artista, ao filósofo (Merleau-Ponty, 1945, p. 229).

Neste ponto, podemos juntar-nos a Ingarden novamente e prosseguir o nosso caminho de volta à literatura em meio digital. A linguagem, como quer Merleau-Ponty, jamais deixa de se referir ao corpo fenomenal, pois nele reativa o hábito do esquema corporal correspondente à dimensão linguística do mundo: “Eu me dirijo à palavra como a minha mão se porta em relação ao lugar de meu corpo que está sendo estimulado, a palavra é um certo lugar do meu mundo linguístico” (Merleau-Ponty, 1945, p. 210), e, igualmente, nele pode criar novos lugares por meio do gesto artístico que dá expressão a novas significações, demandando uma nova relação do corpo fenomenal com o mundo linguístico. Agora, assim

como vimos com Ingarden, diante de uma criação artística como é a peça de teatro, a relação com as objetividades apresentadas se modifica, e pode-se, retomando Merleau-Ponty, pensar que outras relações do corpo fenomenal com o mundo contribuem para completar o quadro. O “esquema corporal”, dizia o filósofo ao estudar distúrbios motores, é um “sistema de equivalências” com o mundo pelo qual se orientam o movimento espacial e a taticidade (Merleau-Ponty, 1945, p. 165), o que, para nosso interesse na questão que exploramos, coloca-nos a possibilidade de pensar que aquela modificação nas objetividades apresentadas, que as representam *in concreto*, pode vir a invocar justamente esse aspecto do “esquema corporal”, seu “sistema de equivalências”. Considerando, então, que 1. a partir de um dado momento, a literatura em meio digital incorporou o movimento e a interatividade em suas obras; e considerando, ainda, que 2. a codificação digital da cultura já nos provê com um “esquema corporal” em que se inscreve um “sistema de equivalências” referente a operações motoras e táteis, uma manipulação de “objetos” em ambientes digitais, pode-se concluir que a literatura em meio digital contemporânea tem, entre uma de suas características, o dirigir-se literalmente ao corpo do leitor, expressando-se em uma linguagem – a linguagem em meio digital – que assim o pode fazer. Enquanto as limitações tecnológicas restringiam a criação literária em meio digital ao texto simples, o seu apelo se dava em direção do que diz respeito à relação do leitor com o mundo linguístico; mas, na medida em que *inputs* do leitor passaram a ser acolhidos, somente textuais em um princípio, mas depois na forma de “cliques”, “arrastar”, “mover” e “deslocar-se” feitos com o mouse e o teclado, assim como com o aumento das capacidades gráficas, outros aspectos do mundo cultural e da situação do corpo no mundo foram sendo solicitados ao leitor. E enquanto pensarmos com as “falas falantes” de Merleau-Ponty, assim como a literatura cria novas significações no âmbito do mundo linguístico, a literatura em meio digital, ao desenvolver-se na direção de uma expressão que apela ao corpo, também se tornará o lugar de “falas falantes” dirigidas aos seus aspectos não linguísticos, apresentando novos objetos, apelando a outras e novas configurações do “esquema corporal”. Uma transformação, como já dissemos, que a nosso ver se dá no âmbito do uso literário da linguagem em meio digital, o que nos conduz à questão das três “escritas” sugerida anteriormente.

## AS TRÊS ESCRITAS

Northrop Frye (2004), em seu *O código dos códigos*, retoma e adapta ao seu próprio projeto o pensamento de Giambattista Vico (1668-1744). Este se havia proposto em sua *Scienza Nuova* (edições em 1725, 1730 e 1744) a fazer uma sorte de história universal. Entre os tantos assuntos abordados por Vico em seu intento, houve um, central em sua proposta, que era a linguagem. Não poderemos aqui abordar o pensamento de Vico como um todo, porque muito foge de nosso escopo; interessa-nos examinar como entra o seu pensamento sobre a linguagem na proposta de Frye e desenvolver isso em direção da nossa própria proposta. Vico faz uma divisão da história em idades, sendo a sequência marcada pela idade divina, idade heroica e idade demótica, ou dos deuses, dos heróis e do povo (ou, também, “dos homens”). Para cada idade, houve o predomínio de um tipo de linguagem, ou, melhor dito, de “escrita”, como veremos, e, então, a

sequência, nesse aspecto, se expressa pela sucessão da escrita “hieroglífica”, da escrita “heroica” e da escrita “vulgar”. Hall (1941) esquematiza como segue:

Type of language	Type of writing
Mute, expressed through signs ( <i>cenri mutoli</i> ) directly related to the thing indicated	Hyeroglyphic
Symbolic, expressed by metaphors or symbols	Heraldic (blazons etc.)
Spoken	“Epistular” or phonetic

**Quadro 1** – Quadro sinótico das “idades” de Vico segundo Hall (1941)

Fonte: Hall (1941, p. 150).

Antes de caracterizar as três “escritas”, Frye (2004, p. 27) faz o reparo de separar “língua” e “linguagem”:

*Tomemos de empréstimo uma distinção que se faz em francês e que nos parece conveniente: além de langue, que separa o inglês, o francês, o alemão, há também uma langage, que torna possível a expressão de coisas semelhantes nas três línguas.*

Nesse momento ele remete, em nota, à *Fenomenologia da percepção*, de Merleau-Ponty. À frente, isto cobrará sua relevância: Frye não especifica a qual capítulo do tratado se refere, mas, sem dúvida, há de ser o sexto da primeira parte, “*Le corps comme expression et la parole*”. De todos os modos, está em questão aqui uma faculdade que subjaz ao surgimento de línguas em particular. Segue, então, como descreve Frye cada uma das “escritas”. Na “divina”,

*[...] há relativamente pouca ênfase na separação entre sujeito e objeto; ao invés disso, a ênfase recai sobre o sentimento de que sujeito e objeto estão interligados por uma energia ou poder comum a ambos [...] potencialmente pode haver magia em qualquer uso que se faça das palavras. Em tais contextos as palavras são forças dinâmicas, são palavras de poder (Frye, 2004, p. 29).*

Neste estágio, que Vico (1916, p. 251-252) não duvida em chamar de “poético” e “fantástico”, a expressão “linguística” tem o poder de criar o sentido do mundo, tornando-o uma extensão do humano. Vico e Frye considerados, então, tem-se um tipo de “escrita” pelo qual o gesto expressivo tem o poder de agir diretamente sobre o mundo, assim como de criá-lo.

A escrita “heroica” (a segunda da sequência), prossegue Frye, já apresenta uma primeira separação entre sujeito e objeto. Está aberta uma distância entre a expressão e uma ordem que a transcende, a expressão “tende a tornar-se uma linguagem analógica, uma imitação verbal de uma realidade que está além dela mesma, e que pode ser expressa mais diretamente através de palavras” (Frye, 2004, p. 30). Dessa forma, uma tal “ordem transcendental” só pode ser atingida pelo uso correto de uma combinatória:

*[...] esta percepção é sublimada numa quase-magia inerente ao sentido de sequência, ou de ordenação linear. Decorrem daí a fascinação medieva pelo silogismo e o grande sonho também medievo de se deduzir todo o conhecimento a partir das premissas da revelação (Frye, 2004, p. 34).*

Se o leitor reparar na tábua de Hall, verá que a “escrita heroica” está dita como “heráldica”, ou seja, a ordenação de um número de elementos que corresponda com a representação de uma outra ordem de elementos ausentes, como o brasão está por uma família. Vico (1916, p. 284), por sua vez, diz:

*O segundo falar, que corresponde à idade dos heróis, disseram os egípcios ser falado por símbolos, aos quais são reduzidos os impressos heroicos, que devem ser as semelhanças mudas que em Homero se dizem “semata” (os signos com os quais escreveram os heróis); e, por consequência, devem ser metáforas, ou imagens, ou semelhanças, ou comparações.*

Tal afirmação caracteriza mais precisamente a operação de significação implicada, como assinala Eco (1997, p. 171):

*[...] a língua dos heróis já forma metáforas (que não seria então tão primitiva), mas a metáfora, ou a catacrese, inventa um termo novo usando ao menos dois conhecidos (e expressos) e pressupõe pelo menos um outro inexpresso.*

Por fim, a escrita “vulgar” se desenvolve quando já há uma total separação entre sujeito e objeto, torna-se descritiva e consolida-se na prosa contínua: “o mundo objetivo é a ordem da natureza; o pensamento ou a reflexão seguem sugestões da experiência dos sentidos e as palavras são o servomecanismo da reflexão” (Frye, 2004, p. 36). Vico afirma que a escrita “vulgar” se dá pela fonetização da linguagem, e esta se torna “epistolar” (ver quadro de Hall), dando surgimento à filosofia e ao pensamento científico. Desse modo, há tantas palavras quanto coisas existem, e as palavras podem ser fixadas convencionalmente (“*per segni convenuti*”), o que implica, então, a separação definitiva entre sujeito e objeto à qual se referia Frye.

Nesse processo de transição entre as “escritas” duas observações devem ser feitas. A primeira é a de que não há uma diferença primordial entre “falar” e “escrever”. Vico (1916, p. 269) chega a usar a expressão “*parlarono scrivendo*”, quando está explicando a escrita “hieroglífica”: “todas as nações primeiro falaram escrevendo [*parlarono scrivendo*], como aqueles que foram primeiro mudos”. Do que se trata dita “escrita”? Trabant (2004, grifo nosso), um comentador de Vico, esclarece que, dentro da locução “*parlarono scrivendo*”, Vico está se referindo a dois aspectos da linguagem:

*A curiosa expressão parlarono scrivendo combina dois aspectos diferentes da semiose. Parlare designa o lado funcional (comunicação) e scrivere o lado material (meio) da semiose. Para Vico, parlare significa comunicar, transmitir signos a alguém, seja qual for o meio. Isto corresponde ao uso amplo que faz Vico do termo língua. Scrivere significa produzir signos visuais e é independente de uma língua de palavras previamente existente, e não está restrito à mão. O corpo inteiro e os mesmos objetos físicos podem ser lugares de escrita.*

Para nós, essa especificação cobra extrema importância. Quando se trata da escrita “hieroglífica”, importa notar que o meio material da comunicação é o corpo, tanto quando se trata de dar sentido ao mundo como quando se trata de comunicá-lo. Eis por que Vico (1916, p. 45) dirá que, na idade “divina”, a humanidade se comunicava por uma “fala muda por atos ou corpos que tivessem relação natural com as ideias que se queria significar”. A escrita “hieroglífica” é, pois, uma escrita “corporal”, na qual a comunicação se dá por meio dos sentidos

do corpo e pelas relações que se estabelecem entre este e o mundo. Vico chamou-a de uma comunicação por “caracteres poéticos”. Decorre daí, pois, que essa fala-escrita “hieroglífica” tem a sua significação enraizada em uma camada da experiência anterior – histórica e estruturalmente – a qualquer sentido convencional e reflexivo:

[...] *todo sistema signico, todo código linguístico, é animado originalmente a partir da emotividade; não é, então, a razão que estabelece o sentido dos signos, mas a emotividade, que se oferece como referente constante de toda expressão* (Muscelli, 2005, p. 104).

A segunda observação é que Vico (1916, p. 295) faz notar que, na verdade, as três “escritas” convivem em todas as “idades”, havendo, no entanto, o predomínio de uma sobre as outras, a depender de cada uma das “idades”. Em relação a Frye, que fala diretamente em “palavras” na escrita “hieroglífica”, isto modaliza um pouco o modo como simplificou as coisas, já que Vico afirma que nessa primeira “idade” as palavras eram pouquíssimo articuladas, quer dizer, pouco tinham de “palavra” em sentido estrito.

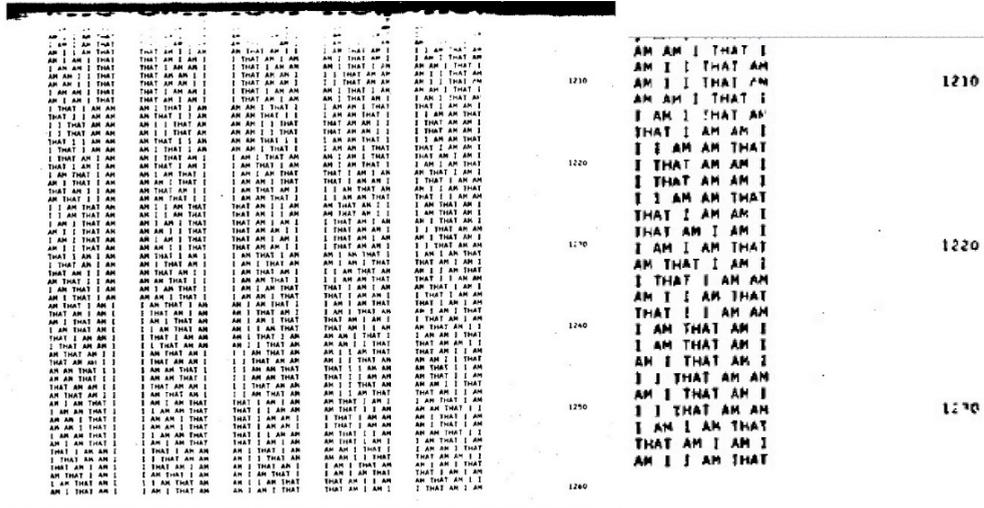
Sumarizando, há três escritas: a “hieroglífica”, que se usa do corpo e suas relações com o entorno, sendo a remissão ao corpo o seu modo de operar a semiose; a “heroica”, que se usa de imagens, símbolos, metáforas e semelhanças, sendo a síntese entre ordens diferentes de elementos o seu modo de operar a semiose; a escrita “vulgar”, que se usa da escrita fonética e da palavra articulada, sendo a significação propriamente linguística o seu modo de operar a semiose.

Frye também se refere à ideia, talvez a mais famosa de Vico, dos “*corsi e ricorsi*”, os cursos e retornos da história. Para Vico (1916, p. 969), após alcançada a idade “do povo”, haveria um “*ricorso*” à idade “divina”, e esse ciclo tende a se repetir. Frye (2004, p. 38), por sua vez, retoma a ideia e propõe que se pode observar, pelo menos no referente à linguagem, que “talvez tenhamos completado um ciclo gigantesco da linguagem dos tempos homéricos até hoje em dia”. Interessantemente, contrariando o mesmo Vico e seus comentadores, por exemplo, Visconti (2007), Frye (2004, p. 35) considera que os “*corsi e ricorsi*” podem se dar separadamente em âmbitos diferentes da atividade humana. Assim, dentro do grande “*ricorso*” da linguagem que ele vê começando nos tempos homéricos e chegando até “hoje em dia”, há áreas que “fluem” em um ritmo diferente. Por isso é que, a nosso ver, é relevante considerar o modo como Frye se apropria das ideias de Vico: se não há um ritmo único para os “*corsi e ricorsi*” da linguagem, assim como em algumas áreas estes podem ser mais demorados, bem pode ser possível, pelo menos dentro da mesma lógica, que outros sejam mais breves.

Pensamos que pode ser assim, particularmente, para a literatura em meio digital. No entanto, com uma diferença bem marcada: se vemos hoje uma literatura em meio digital que envolve em sua leitura o senso corporal do leitor, é porque o “*corso*” da linguagem em meio digital dá-se em sentido inverso ao proposto por Vico. Como tratamos de assinalar, o modo como a tecnologia informática se desenvolveu, e paralelamente a ela a literatura em meio digital, determinou que primeiramente fosse a escrita alfanumérica a que estivesse disponível; em seguida, a possibilidade de se construírem arranjos gráficos com apelo visual e, por fim, a possibilidade de se manipularem os elementos exibidos no monitor como se objetos ao alcance das mãos fossem. Transpondo-se a descrição para os termos de Vico-Frye, começa-se pela escrita “vulgar”, passa-se à escrita “heroica” e chega-se à escrita “hieroglífica”.

Para instanciar, então, os três usos dessas “escritas”, reportamo-nos a quatro obras de fases diferentes, do começo da década de 1960 aos anos 2000, período capaz de exemplificar a sequência e transformação a que estamos nos referindo.

A começar pela escrita “vulgar”, tomamos “I AM THAT I AM”, de Brion Gysin (1961). É um poema que permuta as palavras contidas em seu título formando frases gramaticais e não gramaticais, acumulando-as umas sobre as outras:



**Figura 1** – Frase “I am that I am”, permutada por Gysin (1961). À direita, detalhe de uma coluna com o número de linha ao lado

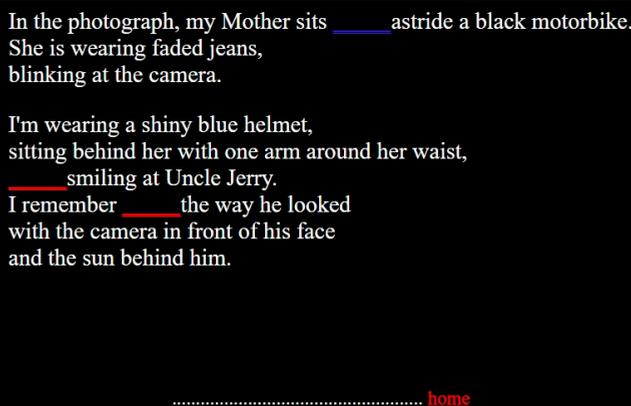
Fonte: Gysin e Burroughs (1978, s. p.).

Evidentemente, lembra de imediato as palavras (“eu sou o que sou”) que, relata-se na Bíblia (Êxodo 3:14), o Deus do Antigo Testamento haveria dito a Moisés quando perguntado por seu nome. Se pensarmos no exposto com Merleau-Ponty, no âmbito do “mundo linguístico”, é a retomada de uma “*parole parlée*”, moeda linguística corrente na cultura ocidental. O que se deve avaliar, pois, é como a incorporação das possibilidades criativas do computador se apropria da oração para torná-la uma “*parole parlante*”, ou seja, como o seu valor pode ser retrabalhado em uma nova expressão. Nesse caso, talvez se deva pensar primeiro como o sistema da língua, enquanto sistema regrado, é invocado e colocado em jogo nas possibilidades de produzir sentido que as combinatórias de palavras nos permitem, enquanto falantes e, igualmente, enquanto seres “computacionais”, lembrando que a própria linguagem humana é descrita como um processo computacional, por exemplo, pelo gerativismo. Ao lado do uso da conhecida oração bíblica tem-se, assim, a instalação do leitor no âmbito da pura possibilidade formal da língua, e o poema insta a procurar, afirmar e negar sentidos dentro do campo desta combinatória formal. Sobrepondo o sentido histórico-cultural da oração ao jogo linguístico-computacional, lê-se como o verbo do Deus “criador” do Antigo Testamento é capaz de uma outra “criação”, a das tantas combinações que se formam a partir dele. Apesar de simples, a permutação das cinco palavras da frase colocadas diante do leitor explora o quanto era



função referencial. A escrita “heroica”, pois, emerge da síntese entre as duas ordens, visual-dinâmica e linguística, para dar lugar ao símbolo ou emblema do conceito que a obra comunica.

Ainda se deve considerar o hipertexto, pela sua forma de funcionamento, sob a escrita “heroica”: a remissão material por meio de hiperligações, seja por meio de elementos linguísticos ou não linguísticos, entre duas ou mais apresentações ou disposições dos signos, ou, por assim dizer, entre “telas” diferentes”. Como propõe Jean Clément (1994), “é feito para ser visitado como se percorre uma exposição de pinturas, ou um vilarejo no estrangeiro”. Evidentemente, obras hipertextuais, para além da inclusão de objetos não linguísticos e híbridos, utiliza-se do que se está entendendo por escrita “vulgar”, mas esta não é predominante, porque sua funcionalidade está subordinada à remissão entre telas e/ou fragmentos de texto. Ela continua operante, mas, sem remissão entre uma materialidade presente e uma materialidade a fazer-se presente, não há hipertexto, não há obra hipertextual, não há o conceito de escrita que essas obras trataram de desenvolver: “o hipertexto é, antes de tudo, uma forma visual, uma rede complexa de signos que apresenta textos e imagens em uma ordem a que o artista deu forma, mas que o leitor escolhe e modifica” (Joyce, 1996, p. 206); por isso, aqui cobra sentido o que havia dito Frye, em uma passagem que citamos mais acima, sobre haver um “sentido de sequência”. O sentido “simbólico” do trabalho hipertextual está em que, seja ou não alcançada uma totalização do percurso entre hiperligações, sempre subjaz a ideia de que a obra está em algum lugar a ser alcançado pela remissão entre as partes. Para instanciar *en passant*, “LOveOne” usa-se da distribuição de estrofes em diferentes telas, às quais remetem umas às outras por hiperligações que advertem sua presença na forma de barras azuis ou vermelhas, e há no fim de cada estrofe também a opção de clicar em “home” e ter ao dispor uma lista de hiperligações para todas as estrofes.



In the photograph, my Mother sits \_\_\_\_\_ astride a black motorbike.  
She is wearing faded jeans,  
blinking at the camera.

I'm wearing a shiny blue helmet,  
sitting behind her with one arm around her waist,  
\_\_\_\_\_ smiling at Uncle Jerry.

I remember \_\_\_\_\_ the way he looked  
with the camera in front of his face  
and the sun behind him.

..... home

**Figura 3** – Instantâneo de “LOveOne”

Fonte: Judy Malloy (1994).

O poema constrói uma narrativa da qual emerge um ambiente ficcional envolvendo um universo de “hackers” e programadores, com viagens, acampamentos e encontros telemáticos. Só uma leitura mais atenta, a qual escaparia ao nosso escopo aqui, poderia indicar as diferenças precisas entre seguir as barras

azuis ou as vermelhas. Assim como o citado “Les mots et les images” (1991), de Jean-Marie Dutey, exemplifica bem o caminho que tomou a poesia no momento em que os poetas do meio digital se voltaram para a incorporação da hipertextualidade nos anos 1990, associando imagens e estruturando o poema de forma caleidoscópica por meio de hiperligações.

Por fim, para pensar a escrita “hieroglífica”, veja-se o brasileiro “Palavrador” (2006), de Chico Marinho. Em seu momento de lançamento, as possibilidades de programação visual (modelagem 3D), sonora (som estéreo) e controle do usuário presentes na tecnologia corrente foram empregadas para a construção de um ambiente espacial, o qual o leitor pode percorrer utilizando-se do teclado e do *mouse*, optando por visão em primeira pessoa, um avatar “voador” e um avatar “rastejante”. Os detalhes visuais são tantos que uma descrição mais detida seria interminável. Para instanciar o seu caráter “hieroglífico”, pode-se mencionar a possibilidade de criar com a obra, por exemplo, pela capacidade que o leitor tem de “disparar” frases e combiná-las com as existentes no ambiente.



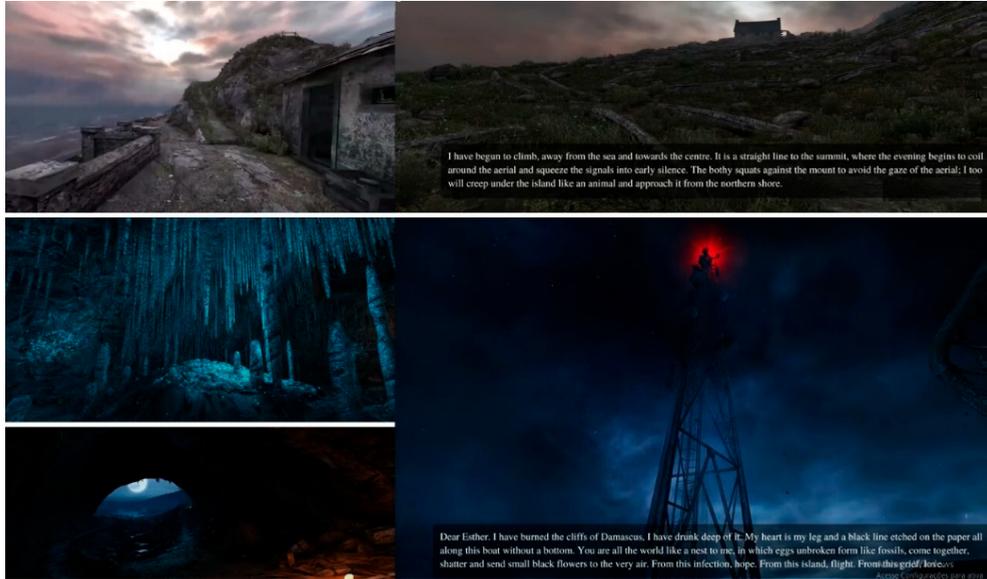
**Figura 4** – Instantâneo de “Palavrador”

Fonte: Chico Marinho (2006).

Nesse instantâneo, o leitor “disparou” a frase “murmúrios de poemas” sobre um redemoinho de letras que gira em um lugar do ambiente. Quando se está próximo a esse redemoinho, ouvem-se, justamente, murmúrios de voz humana, o que torna a ação de disparar-lhe a frase um ato de denominação. O que esse poema faz, e outros que instam ao uso ativo dos periféricos, é, em suma, retomar a incorporação e transformação dos sentidos que a digitalização da cultura foi realizando, na medida em que a tecnologia informática o permitiu. Se, por um lado, vê-se claramente a tentativa de projetar uma corporeidade ideal para o usuário de computadores em geral, como o mostra o histórico da procura por uma “otimização” da “experiência do usuário”, por outro, esse tipo de obra propõe corporeidades e modos de existir corporalmente alternativos no ambiente digital, na direção do que Ridgway e Stern (2008, p. 124) chamam de uma nova centralidade do corpo.

Ainda nessa direção, como exemplo de grande capacidade de síntese para o que tratamos de apontar sobre a escrita “hieroglífica”, pode-se lembrar da obra

*Dear Esther*, de Dan Pinchbeck (2012). Ela coloca o leitor no controle do personagem adotando a perspectiva “*first person shooter*” e, por meio de monólogos interiores, o leitor se inteira de que está conduzindo o personagem ao ponto do cenário a partir do qual cometerá um suicídio ritualizado.



**Figura 5** – Instantâneo de *Dear Esther*

Fonte: Pinchbeck (2012).

O sentido da narrativa que o leitor vive com o personagem emerge de uma dialética da adoção de uma perspectiva culturalmente marcada pela força (atirador, soldado, aventureiro a cumprir uma missão) que, aqui, no entanto, se exerce de forma fragilizada corporalmente pelo consumo de analgésicos e pela melancolia de uma pessoa cujo único gesto é dirigir-se (e ser dirigido pelo e com o leitor) ao lugar de onde tirará a própria vida num salto mortal ao vazio. A força da história trágica do personagem se impõe sobre a forma culturalmente codificada das corporeidades virtuais associadas ao “*first person shooter*”: dá-se ao leitor um corpo para a morte, um corpo doente, cujo gesto é se arrastar ao encontro com seu fim.

## CONCLUSÃO

As transformações pelas quais a literatura em meio digital passou em um espaço de poucas décadas foram radicais e dão-se, em sentido inverso e em um ciclo curtíssimo, passando pelas três escritas de Vico-Frye. Não devemos crer, no entanto, que tal coisa aconteceu em saltos; ainda que não tenhamos podido dar atenção aqui a elas, o nosso leitor mesmo haverá intuído que a transformação em questão implica diversas formas intermédias, como se pode ver por exemplo no grande “I” nascendo das colunas de “I AM WHAT I AM”, sendo este grande “I” um símbolo que abrangeria sob o conceito de um “eu” todas as orações

produzidas pela combinatória de palavras; ou ainda no apelo ao gesto do leitor para “executar” as obras que dissemos ser de escrita “vulgar” e “heroica”. A predominância de um tipo de “escrita”, pois, não implica a exclusão de outras, mas apenas um domínio de um tipo de escrita, em um arranjo com as demais. Tanto radical seria afirmar que toda a literatura em meio digital contemporânea trabalha sob o domínio da escrita “hieroglífica”; mais acertado seria dizer que a literatura, entre suas zonas de interesse artístico, sempre acolherá algo de sua contemporaneidade, seja incorporando-o como tema, seja como forma. O que se vê na literatura em meio digital é que uma parte de sua produção não deixa de fazer o mesmo, e coloca as transformações corporais da cultura digitalizada em jogo, chamando para o exercício cocriativo de uma escrita “hieroglífica”.

### ON THREE WRITINGS IN DIGITAL LITERATURE

**Abstract:** Considering that digital literature started to address the reader’s bodily dimension since the 2000’s, we suggest that this state of affairs has its provenance in a development line of the material aspect of the literary works. To speculate on the literary-historic sense of this, Giambattista Vico’s, Northrop Frye’s and Maurice Merleau-Ponty’s thoughts are considered, as well as a short journey through the history of digital literature is made, looking on works said to be highlights of this history by researchers of the field. We conclude that digital literature went through an inverted course than the one suggested by Frye for non digital literature when it comes to its formal and material aspects.

**Keywords:** Digital literature. History. Matter. Reading. Body.

### REFERÊNCIAS

- ANTÔNIO, J. L. *Poesia digital*. Teoria, história, antologias. São Paulo: Navegar, 2010.
- BALESTRINI, N. *Tape Mark I*. Milano: Almanaco Letterario Bompiani, 1962 [1961].
- BOOTZ, P. From OULIPO to transitoire observable. The evolution of French digital poetry. *Dichtung Digital*, n. 41, 2012. Disponível em: <https://mediarep.org/server/api/core/bitstreams/a1f111a0-10b2-49c2-be97-beaa214574a8/content>. Acesso em: 2 jan. 2022.
- BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. Tradução Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1989.
- BOURDIEU, P. *The logic of practice*. Translation Richard Nice. California: Stanford University Press, 1992.
- BURGAUD, P.-H. French e-poetry. A short/long story. *Dichtung Digital*, n. 23, 2002. Disponível em: <https://mediarep.org/entities/article/b319e73f-9c4c-4f31-9565-5e1077de4e6c>. Acesso em: 11 jul. 2022.
- BUTLER, J. Performativity’s social magic. In: SCHATZKI, T. R.; NATTER, W. (ed.). *The social and political body*. New York: Guilford Press, 1996. p. 29-47.
- CLÉMENT, J. L’Hypertexte de Fiction: Naissance d’un nouveau genre?. Communication au colloque de l’ALLC. Sorbonne, 22 avril 1994. Disponível em: [http://vadeker.net/essais/hypertexte\\_fiction.htm](http://vadeker.net/essais/hypertexte_fiction.htm). Acesso em: 2 jun. 2022.

- COOVER, R. Literary hypertext: the passing of the Golden Age. In: *Proceedings of digital arts and culture*. Atlanta, GA, 1999. Disponível em: [http://nickm.com/vox/golden\\_age.html](http://nickm.com/vox/golden_age.html). Acesso em: 10 out. 2022.
- CORDEIRO, W. Beabá. Disponível em: <https://www.visgrafimpa.br/Gallery/waldemar/moscati/beaba.htm>. Acesso em: 18 dez. 2023.
- DUTEY, J. Les mots et les images. *Alire*, n. 5, 1 disquete de 3 ½ pol., 1991.
- ECO, U. *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Torino: Einaudi, 1997.
- ELMCIP. “Computer Poetry” description. 2015. Disponível em: <http://elmcip.net/creative-work/computer-poetry>. Acesso em: 23 jan. 2023.
- FERNBACH-FLARSHEIM, C. The boolean image/conceptual typewriter. In: BURNAM, J. *Information technology: its new meaning for art*. New York: The Jewish Museum, 1970. p. 57-58.
- FRYE, N. *O código dos códigos*. A Bíblia como literatura. Tradução Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.
- FUNKHOUSER, C. T. *Prehistoric digital poetry: an archaeology of forms, 1959-1995*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 2007.
- GYÖRI, P. Vpoem14. 1996. Disponível em: <https://vimeo.com/239341143>. Acesso em: 18 dez. 2023.
- GYSIN, B. *Permutations*. New York: Daba Press, 2022.
- GYSIN, B.; BURROUGHS, W. *The third mind*. New York: The Viking Press, 1978.
- HALL, R. G.B. Vico and linguistic theory. *Italica*, v. 18, n. 3, p. 145-154, 1941.
- HUTH, G. Endemic Battle Collage. 1986-1987. Disponível em: [https://collection.eliterature.org/2/works/huth\\_endemic\\_battle\\_collage.html](https://collection.eliterature.org/2/works/huth_endemic_battle_collage.html). Acesso em: 18 dez. 2023.
- INGARDEN, R. *A obra de arte literária*. 3. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1965.
- JOYCE, M. *Afternoon, a story*. Watertown: Eastgate Systems, 1990.
- JOYCE, M. *Of two minds: hypertext pedagogy and poetics*. Michigan: The University of Michigan Press, 1996.
- LUTZ, T. Stochastic texts. 1959. Disponível em: [https://nickm.com/memslam/stochastic\\_texts.html](https://nickm.com/memslam/stochastic_texts.html). Acesso em: 18 dez. 2023.
- MALLOY, J. Its name was Penelope. 1989. Disponível em: <https://people.well.com/user/jmalloy/statement.html>. Acesso em: 18 dez. 2023.
- MALLOY, J. *Its name was Penelope*. Cambridge: Eastgate Systems, 1993.
- MALLOY, J. *LoveOne*. 1994. Disponível em: <http://www.eastgate.com/malloy/love86.html>. Acesso em: 31 maio 2023.
- MARCUS, A. Cibernetic landscape. 1974. Disponível em: <http://dada.compart-bremen.de/item/artwork/932>. Acesso em: 18 dez. 2023.
- MARINHO, C. *Palavrador*. 2006. Disponível em: [https://collection.eliterature.org/2/works/marinho\\_palavrador/palavrador.mp4](https://collection.eliterature.org/2/works/marinho_palavrador/palavrador.mp4). Acesso em: 31 mai. 2023.
- MERLEAU-PONTY, M. *Phénoménologie de la perception*. Paris: NRF, Gallimard, 1945.
- MUSCELLI, C. Il segno di Giove. Essere, storia e linguaggio nella “Scienza nuova” di Vico. *MLN*, v. 120, n. 1, p. 93-110, 2005.

- NICHOL, B. First Screening. 1984. Disponível em: <https://www.bpnichol.ca/files/archive/videos/first-screening>. Acesso em: 18 dez. 2023.
- PESTANA, S. *Computer Poetry*. 1981. Disponível em: <https://pestanasilvestre.files.wordpress.com/2013/02/computerpoetry81.mpg>. Acesso em: 31 mai. 2023.
- PINCHBECK, D. *Dear Esther*. Brighton: Chinese Room, 2012.
- RIDGWAY, N.; STERN, N. The implicit body. In: RICARDO, F. (ed.). *Cyberculture and new media*. Atlanta: Rodopi, 2008. p. 117-155.
- ROBBINS, D. *Bourdieu and culture*. California: Sage Publications, 2000.
- TRABANT, J. *Vico's new science of ancient signs*. A study of sematology. Translation Sean Ward. New York: Routledge, 2004.
- VICO, G. *La scienza nuova*. Bari: Laterza & Figli, 1911-1916.
- VISCONTI, G. G. Vico. I 'Corsi' e i 'Ricorsi'. *La Provvidenza Istorica e Umana*. *Bollettino del Centro di Studi Vichiani*, v. 37, p. 105-112, 2007.
- WILLMOT, R. *Everglade*. Quebec: Hyperion Softword, 1990.
- WILLIAMS, E. The IBM Poem. 1966. Disponível em: <https://grandtextauto.soe.ucsc.edu/2008/04/04/process-of-the-ibm-poem-by-emmett-williams/>. Acesso em: 18. dez. 2023.