

Lacunas, mapas e percepção: o que os leitores de hipertextos (não) fazem

J. Yellowlees Douglas

University of Florida

(Tradução de Sérgio Bellei)



RESUMO – Privilegiando a sequência linear de começo meio e fim, a narrativa impressa motiva o leitor a recuperar, no processo de leitura, uma coerência narrativa única e total regida por relações de causas e efeitos, enfatizando continuidades e ignorando ou minimizando a importância de descontinuidades. É diversa a situação das narrativas em hipertexto, que privilegiam roteiros alternativos de leitura alternativos e por vezes contraditórios. Experimentos realizados com alunos em sala de aula (que consistiram em solicitar a grupos de alunos que, desconhecendo o texto original, montassem uma narrativa a partir de um conto recortado em quarenta e, em outra situação, que comparassem experiências de leitura obtidas no contraste entre um conto de Borges, “O jardim dos caminhos que se bifurcam”, e uma adaptação eletrônica feita por Stuart Moulthrop) sugerem que narrativas hipertextuais tendem a motivar, aos poucos, o aparecimento de um tipo de leitor “voltado para fora” e atento às possibilidades de construção de novos hábitos de leitura, em contraste com leitores “voltados para dentro”, que insistem em obedecer os esquemas de construção de enredos lineares de acordo com os constrangimentos das narrativas em meio impresso.

Palavras-chave: Narrativas no meio impresso; Narrativas hipertextuais; Prática de leitura

ABSTRACT – The emphasis on linear sequences of beginning, middle and end in print narratives motivates the reader to recover, in his reading practice, a single, coherent and totalizing narrative governed by relations of cause and effect, thus stressing continuities and ignoring or minimizing the significance of discontinuities. In hypertextual narratives, on the other hand, alternative and sometimes conflicting narrative sequences are privileged. Experiments conducted with students (requiring student groups to compose a narrative from a short story fragmented in forty random pieces, without being allowed to read the original story; assigning them the task of comparing Borges’s “The Garden of forking paths” with Stuart Moulthrop’s electronic translation of the same story) suggest that hypertextual narratives tend to open the way to the reading practice of an “outside oriented” reader, predisposed to develop new reading habits, as opposed to the “inside oriented” reader who tends to remain dependent on reading practices defined by the constraints of print narratives.

Keywords: Print narratives; Hypertextual narratives; Reading practices

[No discurso]... todo detalhe lógico está nos interstícios.

BARTHES, *O prazer do texto*.

A essência do cinema, sugere-se, é o corte (GIANETT, p. 113). O que é um filme, afinal, além de uma sucessão de lâminas de celulóide, uma série de várias cenas todas unificadas pela colagem do editor e exibidas como uma faixa contínua? Enquanto nos sentamos na sala escura do cinema, assistindo às exibições à moda de Hitchcock, Sirk ou mesmo de Coppola e Scorsese, não vemos mais os cortes ou edições: vemos as conexões. Se observarmos uma imagem de um homem não barbeado,

tomando sua sopa sem entusiasmo, num jantar simples, seguida por outra de um crupiê impecavelmente bem vestido, comandando uma mesa de jogo de dados, num cassino lotado, e, a seguir, a de uma mulher idosa deitada em meio a uma selva de tubos, drenos e gotas pingando, numa unidade de tratamento intensivo, não perceberemos isso como parte de alguma sequência de fotografias ou imagens aleatórias. Em vez disso, vemos essa sequência como parte de direcionamentos de cena, estabelecendo

situações que desempenharão importantes papéis no desenvolvimento da narrativa, ou como uma introdução às *dramatis personae* da narrativa. Tendemos também a supor que essas imagens estão vinculadas num tempo aproximadamente cronológico, que estamos imersos na vida desses personagens quase simultaneamente e que a conexão entre suas vidas nessa curta sequência antecipa instâncias e encontros físicos e reais a serem revelados durante o curso do filme.

Serão essas suposições adquiridas, serão nossas expectativas o resultado natural de nosso ser completamente instruído pela gramática do cinema, ou serão elas inerentes a nossa maneira de perceber o mundo? Na situação precária da União Soviética, devido a uma aguda escassez de acúmulo de filmes, o pioneiro teórico de filmes Lev Kuleshov conseguiu criar filmes simplesmente cortando e unindo metragens existentes de filmes retirados de fontes profundamente diversas. Usando um único *take* prolongado da face de um ator com uma expressão neutra, Kuleshov dividiu-o em três segmentos iguais e os intercalou com imagens de uma tigela de comida fervendo, um cadáver sem roupas e uma criança brincando. Quando projetou seu filme completo para uma platéia pouco familiar com a nova mídia, entretanto, a audiência elogiou a sutil habilidade do ator para retratar de forma convincente as emoções de fome, dor e satisfação (GIANETTI, p. 132). Nossa habilidade para perceber conexões como essas tem, claramente, muito pouco a ver com o nosso conhecimento da gramática da fotografia-reação-fotografia (que determina que cada fotografia seguindo o *close-up* da face do ator revela o objeto que ele observa) e tudo a ver com a natureza da percepção humana.

Percepção, lacunas e conexões

A narrativa, segundo sustentou Jerome Bruner, pode ser definida por um único critério prático: aquele que trata das “vicissitudes da intenção” (BRUNER, *Actual minds*, p. 17). O motivo para a função intencional na definição da narrativa é claro: “A intenção é imediata e intuitivamente reconhecível: não exige para o seu reconhecimento nenhum ato interpretativo complexo ou sofisticado da parte do observador” (p. 17).

As narrativas, de certa forma, tem a ver com conexão, sequência e formas de ordenação que estão inextricavelmente conectadas com o modo pelo qual percebemos o mundo ao nosso redor. Poderíamos até mesmo dizer que as narrativas representam um reflexo da nossa tendência para perceber o mundo em termos de situações intencionais ou causais, ainda que se trate de um reflexo que produz um mundo ordenado, previsível e completo, dentro de uma estrutura estática. Mas se esse modo de percepção é parte do que faz as narrativas

tornarem-se interessantes para nós e, aparentemente, um componente muito importante para nossas vidas (BROOKS, p. 21-22), é também essencial para que sejamos capazes, de fato, de ler, interpretar e entender a própria narrativa em si.

Muitas teorias da leitura têm praticamente ignorado as tendências da percepção humana no sentido de *ver* causalidade e intenção mesmo onde essas qualidades possam não existir. Em um estudo sobre percepção, dirigido há mais de vinte anos, na Bélgica, pessoas orientadas a observar imagens de objetos em movimento perceberam consistentemente causalidade conectando os movimentos. Invariavelmente, discutiram os movimentos a que tinham assistido em termos estritamente causais, os objetos atraindo-se ou desviando-se em relações de mutualidade (MICHOTTE, p. 349) Embora as pessoas estivessem familiarizados com leis físicas, as quais poderiam explicar o movimento dos objetos vistos, a apresentação de dois ou mais objetos invariavelmente induziram os sujeitos a ver seus movimentos como estritamente causados (MICHOTTE, p. 25 e 375). Em um experimento similar, os psicólogos Fritz Heider e Marianne Simmel também projetaram um filme animado, apresentando um pequeno triângulo, um pequeno círculo e um grande quadrado, em movimento, e um retângulo vazio, para sujeitos expectadores que, unanimemente, descreveram seus movimentos em termos animados, causais ou intencionais (BRUNER, *Actual minds*, p. 18). Mais recentemente, estudos têm mostrado que sujeitos chegam mesmo a dispor as relações espaço-temporais entre figuras simples para reforçar suas leituras com intencionalidade ou simplesmente como parte de sua incapacidade para perceber eventos independentes de estados intencionais (BRUNER, *Actual minds*, p. 18). Além disso, pesquisa realizada com bebês de seis meses de idade demonstrou que estes reagem com mudanças de expressão facial, frequência cardíaca e pressão sanguínea quando sequências cinemáticas representando associações não causais apareceram intercaladas entre sequências retratando conexões causais (BRUNER, *Actual minds*, p. 18). Nossa inclinação para perceber o mundo de acordo com estados causais ou intencionais parece ser própria da nossa condição humana.

A percepção humana, entretanto, também parece trabalhar numa direção oposta, apagando *ruidos* quando um sinal forte está presente, possibilitando-nos ouvir o que percebemos como significativo e ignorando qualquer coisa estranha que interfira. Sujeitos em um experimento conduzido pelo psicólogo Richard Warren ouviram sentenças faladas, gravadas em uma fita, em que alguns fonemas tinham sido apagados e substituídos pelo som de uma tosse. Quando solicitados a repetir o que tinham escutado, os sujeitos esmagadoramente reportaram ter *ouvido* os fonemas desaparecidos tão

precisamente quanto se eles estivessem fisicamente presentes na fita. Quando, entretanto, uma versão não modificada das sentenças lhes foi apresentada, nenhum deles pode distinguir entre os sons que tinham imaginado ter ouvido e os sons que eles tinham realmente escutado, e tampouco puderam apontar com precisão a localização das tosse entre as sentenças. Como a tosse ocorreu fora de qualquer sequência significativa para esses ouvintes, suas percepções a excluíram, mas quando um breve silêncio substituiu a tosse, todos os ouvintes foram capazes de preencher sua exata posição (CAMPBELL, p. 267-268). O cérebro, aparentemente, não mantém sequências passo a passo, mas, em vez disso, reconhece padrões globais. Nosso reconhecimento, não necessariamente consciente, mas anterior em relação a esses padrões possibilita-nos, inconscientemente, sintetizar intervalos, tais como fonemas ausentes, sem esforço notável (CAMPBELL, p. 269; SCHANK, p. 14).

É nossa percepção, portanto, e não a mão de um Scorsese ou de um Hitchcock, que cria a ilusão de continuidade, sequência e causalidade, quando nos sentamos em uma sala escura de cinema, mostrando-nos uma sequência constante de imagens em movimento onde, na realidade, existem apenas imagens fixas cintilando. Como qualquer teórico de cinema nos dirá com segurança, aproximadamente metade do tempo que passamos nos filmes acontece, de fato, na área escura entre as imagens. Trabalhando juntos, o olho e o cérebro humano jogam com o que os psicólogos da Gestalt chamam de *phi phenomenon* para produzir a reprodução fluida e tangível da vida que nos acostumamos a ver na tela (MÔNACO, p. 73).

O que provavelmente começou como habilidades interpretativas necessárias para garantir nossa sobrevivência em um ambiente natural altamente competitivo, atribui agora aos objetos e ações no mundo a nossa volta uma continuidade e uma riqueza de sentidos que possibilita a objetos estéticos existir e ter sentido e importância para nós.

Percebendo conexões em texto e hipertexto

Tendo registrado a sugestão de Douglas Hofstadter, de que a percepção de relacionamento ou conexões é talvez a única e definitiva característica do comportamento inteligente, o teórico da mídia John Slatin argumenta que o *link* é a característica definidora do hipertexto:

tudo no hipertexto depende da relação, da conectividade entre os vários elementos no sistema. A relação, no hipertexto, desempenha um papel correspondente aquele de uma sequência em um texto convencional... o vínculo simula conexões na mente do autor e do leitor... (SLATIN, p. 877)

Naturalmente, *Links* hipertextuais ou conexões vinculam as lacunas físicas abertas entre o texto de nódulos, separados por um espaço virtual e tridimensional. Contudo, esses nódulos não têm nenhum conteúdo próprio e poucas sugestões que poderiam instigar leitores a vê-los como algo além de uma conexão física entre dois segmentos de texto. Embora *defaults*, *links* e trajetórias rotulados com nomes possam todos aparecer para o leitor em menus de busca ou em mapas cognitivos, não existe nenhuma convenção de nomes para guiar os leitores a respeito de seu significado. As lacunas no espaço do hipertexto nos desconcertam e confundem, na medida em que somos leitores completamente habituados à página impressa, o que motiva teóricos de hipertexto tais como George Landow, diretor do IRIS Intermedia Project, a insistir na necessidade de diretrizes coerentes para a criação de *links*, a fim de que os leitores não se sintam “perdidos no hiperespaço” (*Relationally encoded links*, p. 333; *Rhetoric of hypermedia*, p. 83).

Contudo, se lembrarmos as descobertas dos teóricos da recepção e dos psicolinguistas da leitura, verificamos que estamos constantemente em confronto com lacunas freqüentes nos textos que lemos:

vazios e lacunas são tão cruciais em narrativas de ficção porque os materiais que o texto fornece para a reconstrução do mundo (ou de uma história) são insuficientes para saturação. Independentemente de quão detalhada possa ser a apresentação, questões futuras podem sempre ser feitas e lacunas sempre permanecem abertas (RIMMON-KENAN, p. 127).

Conforme Wolfgang Iser observou concisamente, as narrativas representam oportunidades para colocarmos em jogo nossa capacidade inerente de estabelecer conexões para preencher lacunas deixadas pelo próprio texto (ISER, *Reading process*, p. 285). Lacunas são, precisamente, o que possibilita o ato de *criação dirigida* tão aclamado por teóricos de Sartre a Barthes, deixando leitores com o que Laurence Sterne in *The life and opinions of tristram shandy* denominou *alguma coisa para imaginar* (p. 127). A razão pela qual muito raramente vislumbramos essas lacunas, exceto nos textos dos alunos, talvez, ou em nossos próprios textos em andamento, é, como temos visto, principalmente uma função da percepção humana e apenas secundariamente da convenção literária. As convenções, como veremos, são frequentemente pouco mais do que rótulos, os quais atribuímos às conexões que já foram percebidas, até mesmo inevitavelmente, entre dois objetos ou segmentos de texto.

Texto no hipertexto

A composição N° 1 de Marc Saporta, uma narrativa ficcional constituída por 150 folhas de papel não numeradas e soltas, é o primeiro trabalho de ficção

comprovadamente publicado que exigiu que os próprios leitores compusessem a narrativa, embaralhando as páginas ante de lê-las. Mais radical em composição do que *O jogo da amarelinha*, de Julio Cortázar, publicado três anos depois, o texto de Saporta exigia que os leitores embaralhassem as páginas da narrativa, como se esta fosse um baralho de cartas de Tarô, cortassem as cartas para lê-las a seguir, com o objetivo de determinar o destino do protagonista. Similarmente, em *O jogo da amarelinha*, Cortázar estabelece duas ordens para a leitura do seu texto, obrigando os leitores a procurar conexões possíveis entre capítulos, tais como localização, cronologia e causalidade. A narrativa de Saporta, entretanto, não oferece nenhum desses roteiros óbvios para os leitores seguirem, o que permite a Bolter concluir, no final de sua avaliação do texto, que chamar o trabalho de *fragmentado* é supor não apenas que o trabalho era originalmente inteiro, mas também que os fragmentos pertencem a uma ordem (BOLTER, *Writing space*, p. 141).

A percepção de Bolter de que a fragmentada Composição Nº 1, na realidade, nunca pudesse, inicialmente, ter sido uma única narrativa inteira deve-se menos, talvez, ao que ele entende como o caráter elíptico da narrativa do que aos cortes introduzidos fisicamente no texto impresso. A fim de estudar o grau em que ambientes impressos nos encorajam a construir lacunas nos textos, dividi, fisicamente, um conto em quarenta segmentos, variando de uma palavra a três parágrafos, embaralhei os fragmentos e os distribuí em envelopes para uma turma de vinte estudantes de graduação em Inglês e Educação, na Universidade de Nova York. Agrupando os estudantes em dez pares, pedi à turma para colocar os fragmentos da história na ordem que pensavam que ela tivesse ocorrido, pedindo que discutissem suas decisões entre seus pares para chegar a um consenso para suas escolhas, no espaço de uma hora e meia do tempo da aula, e isso durante duas semanas consecutivas. Quando os pares de alunos debruçaram-se sobre seus fragmentos de papel e começaram a fazer escolhas, uma variedade de estratégias para montar o texto tornou-se evidente. Algumas equipes começaram a agrupar ações similares que eles encontraram no fragmentos textuais (“Há um exame acontecendo aqui e ali: temos que colocar um ao lado do outro”), e depois, reunindo os fragmentos que tinham assuntos similares ou palavras em comum. Um grupo colocou três fragmentos juntos, todos mencionando nomes de bebidas ou mostrando personagens bebendo. A maioria dos grupos começou lendo cada um dos fragmentos e tentando categorizar as partes conforme convenções literárias, selecionando-as nos seguintes termos:

1. os seus aparecimentos para introduzir informações *iniciais ou de pano de fundo*;
2. as suas posições enquanto *núcleos* ou *satélites* (conceitos estruturalistas apenas recentemente aprendidos durante o curso);
3. as suas apresentações das sequências de *ação*;
4. o seu status enquanto *exposição* ou descrição das personagens ou configurações;
5. as suas aparições para promover *transições* entre sequências;
6. a *voz* das duas personagens na história;
7. o tom percebido da narração.

A seleção dos segmentos da narrativa em quase todos os grupos ocupou a maior parte do tempo da aula e o ritmo da montagem da narrativa, na maioria das instâncias, acelerou-se em proporção direta ao número de fragmentos de narrativa colocados em uma ordem narrativa decrescente, acordado entre os pares de alunos. Quanto mais peças eram unidas pelo pares, mais rapidamente eles procediam para colocação dos fragmentos restantes dentro de uma ordem narrativa completa.

O mais impressionante é que todos os pares envolvidos pareciam confiar em estratégias similares para unir suas respectivas narrativas. Primeiro, liam a partir dos fragmentos individuais e tentavam articular a partir deles uma visão global do que a narrativa poderia parecer enquanto um todo. Depois, buscavam encontrar conexões causais entre ações ou eventos, a partir dos fragmentos, a fim de estabelecer sequências ou cronologias para o que tinha acontecido. Finalmente, testavam os resultados entre eles mesmos, de acordo ou com suas próprias experiências de vida ou com seus conhecimentos acerca das outras narrativas.

Segundo o que van Dijk chamou de uma *macro-estrutura* ou visão global do sentido e dos temas da narrativa (p. 9-11), quase todos os grupos, nos estágios iniciais de construção de suas narrativas, tentaram articular entre si um conceito do que o conto pareceria enquanto um todo. Por exemplo, alguns grupos viram um fragmento que dizia “seguem-se duas cenas e nós acompanharemos as duas, você e eu, *ma voyageuse charmante*”, como uma definição de tema, instigando-os a organizar a narrativa em duas cenas. Outros pares perceberam um padrão de alternância entre a apresentação das personagens, e ordenaram os fragmentos da narrativa estritamente de acordo com o fato de apresentarem ou não o protagonista masculino ou o feminino. Um grupo decidiu que a estrutura da história implicava, primeiramente, uma apresentação dos problemas do protagonista masculino, depois, os problemas do protagonista feminino, seguidos da interação entre eles e, finalmente, da exposição.

Esses conceitos da macroestrutura da narrativa permitiram ao grupo construir roteiros ou estruturas, descrevendo novamente uma sequência de eventos apropriada a um contexto específico, baseados em seu conhecimento acerca do comportamento humano e das convenções literárias, as quais os habilitaram a classificar os fragmentos que tinham diante de si em um certo tipo de ordem causal para, a seguir, estabelecer sequências

narrativas (SCHANK e ABELSON, p. 37-9). Enquanto as duplas embaralharam seus fragmentos em sequências, testaram entre si as ordenações obtidas dizendo em voz alta os fragmentos da narrativa, e realizaram um teste final para cada sequência ou sequências narrativas vocalizada. Cada narrativa assim obtida foi *submetida* ao critério de plausibilidade e/ou a um conhecimento das expectativas da narrativa baseado em outros textos literários, conforme evidenciado por algumas de suas discussões:

- “Ele a conquista aqui, mas ela está aborrecida com ele aqui, então esta cena tem que aparecer depois que ele vencê-la,”
- “Se ele a opera e ela se enfurece por causa disso, então eles não poderiam apenas estar saindo juntos como acontece agora,”
- Eles estavam juntos no início, mas depois brigaram, então ele tem que conquistá-la de volta. É assim que termina”.

Preenchendo lacunas e lendo individualmente

Após trem completado suas narrativas, forneci a cada um dos pares uma cópia do conto na sua forma original e solicitei respostas sobre as diferenças entre seus conceitos de ordem narrativa e aquele do conto *original*. Muitas duplas argumentaram que foi “difícil ler a história e lê-la de diferentes maneiras”, ou seja, ler em termos do que Jay Bolter denominou leitura *em múltiplas formas*, a qual exige que nós “resistamos à tentação de fechar possíveis cursos de ações; [e]... que mantenhamos abertas múltiplas explicações para o mesmo evento ou personagem” (*Writing Space*, p. 143).

A tarefa, como explica Bolter, é praticamente impossível quando lemos narrativas impressas, porque o meio em si nos motiva a entendê-lo como uma forma imutável, fechada e determinada de configurar os acontecimentos que percebemos e que temos que representar como tal (p. 144). Muito embora a Composição Nº 1 de Saporta chegue até nós em cartas impressas, empilhadas em uma caixa, nosso primeiro instinto, ironicamente, é procurar uma maneira uni-las outra vez, a fim de restabelecer sua ordem *original*. A estática fixidez da página impressa e sua austera linearidade fazem dela o meio ideal para a apresentação de uma ordem singular. Tentar ler uma história impressa de várias maneiras, mesmo que se trate de uma história separada em fragmentos, ou mesmo, como no caso da narrativa de Saporta, claramente estruturada em termos de fragmentos contraditórios, nunca pode ser mais do que um esforço para contrariar as premissas básicas do meio.

Nossa inclinação para perceber conexões e relações de causa e efeito torna possível a criação de certas sequências narrativas, o que se torna evidente na facilidade com que

todos os grupos conseguiram organizar os fragmentos em blocos de causa e efeito. A grande dificuldade que desafiou os pares, entretanto, estava em encontrar o que parecia ser a sequência definitiva que colocaria todos os elementos no lugar certo. Se o meio impresso nos encoraja a ver eventos narrativos em uma ordem linear, singular e definitiva, por que essa última tarefa provou ser de compreensão tão difícil para esses grupos?

Primeiro, as próprias narrativas são preenchidas com lacunas. Como vimos acima, lacunas ou indeterminações em narrativas são o que nos permitem, enquanto leitores, dedicarmos-nos às negociações com textos, a fim de trazê-los à vida. Sendo a linguagem escrita ela mesma indeterminada (ISER, *Act of reading*, p. 24), não há nenhuma maneira para até mesmo a mais *realista* das narrativas representar personagens e eventos completamente concretos e totalmente determinados. Muitos dos leitores desistiram de unir a história definitivamente, argumentando que a própria história original deveria ter sido demasiada e, até mesmo, incompreensivelmente fragmentada, mas expressaram depois sua surpresa ao perceber quão coerente e até mesmo *óbvia* parecia ser a sequência narrativa lida na história original. A boa literatura, como observou John Slatin, implica a apresentação no meio impresso do que parece ser não apenas a ordem mais óbvia, lógica e convincente mas, no final das contas, a única ordem possível dos eventos, aquela que parece “de certa forma *inevitável*” (p. 872).

Nossa tendência para perceber conexões entre objetos e eventos no texto está geralmente centrada na maneira pela qual, aparentemente, as linhas impressas diante de nós seguem-se umas às outras, unidas de forma inconspicua em um espaço fechado. A substância material da página e a autoridade da palavra impressa combinam-se para fazer esses *links* parecerem definitivos, obscurecendo os intervalos abertos entre ações ou inferências. Mas quando o texto é dividido, as lacunas podem ameaçar apagar qualquer lampejo de coerência que a narrativa possa, originalmente, ter tido.

Segundo, todas as narrativas têm conexões, sequências e ordens múltiplas diversas da ordem endêmica linear, silogística ou sequencial das narrativas impressas. A própria austeridade do texto impresso, com sua ordem singular e suas conexões lógicas e sequenciais (SLATIN, p. 871), torna nossas antecipações sobre a direção do texto e o que devemos dele esperar questões relativamente simples. Outras conexões associativas ou temáticas acontecem sob a superfície do texto em virtude de sua linearidade convencional. Apesar de tais conexões alternativas estarem disponíveis para nós em retrospectiva, quando lemos narrativas impressas não sentimos a necessidade de questioná-las. Tampouco somos obrigados a questionar, em nossa leitura, o modo pelo qual essa outra ordem subversiva pode afetar nossa percepção

da narrativa enquanto macroestrutura (BOLTER, *Writing space*, p. 22). Quando essas conexões lineares são quebradas, como era o caso no conto fragmentado, os leitores percebem-se diante de uma superabundância de conexões possíveis e prováveis, aumentada pela nossa tendência perceptual para ver *links* entre personagens e eventos, os quais podem, de fato, não ter ligações entre si.

Terceiro, o texto impresso fragmentado impediu os leitores de *fechar* dentro de um único roteiro ou de perceber a narrativa como uma única macroestrutura global. A *abertura* da narrativa fragmentada, com suas múltiplas conexões possíveis, evidenciadas pelos cortes físicos entre parágrafos, dificultou para os leitores enclausurá-la dentro de um roteiro ou esquema específico que lhes permitiria reunir uma versão conclusiva e singular a respeito dela. Durante o processo, ficaram alertas para outras conexões possíveis. Duas duplas afirmaram que os fragmentos tinham sido selecionados de duas histórias, o que tornaria impossível a criação de uma ordem narrativa única. Uma dupla argumentou que os fragmentos que eles não conseguiam ajustar com a ordem narrativa que tinham construído, de fato, pertenciam a outra história e tinham sido equivocadamente incluídos em seus envelopes. Não menos do que quatro duplas reivindicaram que fragmentos cruciais tinham sido postos de fora dos seus envelopes, deixando-os com lacunas que não poderiam ser fechadas em suas narrativas. Como os leitores da Composição N° 1, cada uma das duplas tomou como certo que havia apenas uma ordem para os fragmentos narrativos incluídos em seus envelopes, muito embora uma das duplas chegasse a afirmar que a versão que tinham construído a partir dos fragmentos parecia mais satisfatória e provável do que a história original *real*.

Para esses leitores, portanto, a *vantagem* da narrativa impressa era que ela possuía todas as conexões distintas e *links* prováveis entre itens, eventos e personagens em uma única ordem arrumada, o que impedia a ambiguidade e fornecia um fechamento limitado e determinado para os eventos que descrevia. A narrativa impressa, contudo, também impediu outras ordens possíveis e conexões alternativas que existiam claramente no texto, ordens essas que estavam evidentes quando a narrativa foi dividida em fragmentos. Já que estavam trabalhando com uma narrativa impressa, apesar de fragmentada, as duplas de leitores puderam apenas tentar projetar os fragmentos narrativos em longos encadeamentos de texto (de fato, mais do que a metade das duplas espalhou as peças em faixas sobre escrivaninhas, mesas ou sobre o chão). A tecnologia impressa, em virtude de uma de suas *regras* principais, não lhes permitiu incluir o mesmo fragmento em mais do que uma sequência narrativa, tampouco lhes autorizou organizar os fragmentos dentro de sequências narrativas mutualmente exclusivas. Embora muitas duplas estivessem obviamente lendo *de múltiplas formas*

(MOULTHROP, *Containing the multitudes*, p. 42), como atestam suas queixas sobre ter fragmentos de outras histórias em seus envelopes, ler dessa forma em um contexto impresso e ver uma variedade de possibilidades mutuamente exclusivas para unir o texto pode apenas ser incapacitante, ou seja, uma maneira de perceber textos impressos que não leva à descoberta da ordem narrativa *certa*. O que é, talvez, o mais interessante a respeito das experiências dos leitores é a habilidade que têm quase todos de *ver* conexões múltiplas entre blocos de textos onde nenhum *link* físico os une. De fato, muitos dos leitores comentaram sobre a austeridade das conexões na versão não fragmentada da história, provavelmente porque isso representou uma considerável redução do número de conexões que eles mesmos tinham percebidos durante a *junção* de suas respectivas versões da história.

Dois tipos diversos de leitura

Em narrativas convencionais, os leitores são solicitados a imaginar um mundo de multiplicidade em um meio irresistivelmente linear e exclusivo. Para leitores hipertextuais, a situação é inversa: em um texto que pode não ter quase nenhuma permutação de uma dada situação narrativa, sua tarefa é trazer à tona uma redução racional desse campo de possibilidades que responde ao seu próprio compromisso com o texto (MOULTHROP, *Reading from the Map*, p. 125).

De que forma os leitores habituados às narrativas impressas, em que a ordem textual é singular, definitiva e conclusiva, respondem às interações narrativas, que requerem a leitura de narrativas sem páginas, com múltiplos episódios de fechamento e com pontos de decisão conscientes pontuando segmentos narrativos? Apesar da existência de breves discussões publicadas sobre as interações de leitores individuais com um aspecto único de ficções interativas, não existe, no momento presente, nenhum estudo exaustivo a respeito de como leitores lêem narrativas interativas. Os estudos existentes trabalham com as dificuldades que têm os leitores de navegar através das *Rotas que se bifurcam* (*Forking paths*) de Moulthrop (MOULTHROP, *Reading from the map*, p. 119-132; DOUGLAS, *Plucked*, p. 1-22), no problema do fechamento em *Afternoon*, de Joyce (KAPLAN e MOULTHROP, p. 1-28; DOUGLAS, *Is there a reader*, p. 38-50) e no enquadramento das respostas dos leitores dentro da estrutura de *Rotas que se bifurcam* (*Forking paths*) (MOULTHROP e KAPLAN, p. 105-132).

A escassez de tais estudos não surpreendente: poucos exemplos publicados das próprias narrativas interativas estão disponíveis em larga escala e, além disso, muitos escritores que discutem leitura e escrita em ambientes hipertextuais tendem eles mesmos a se preocupar com questões mais amplas de de orientação (LANDOW, *Relationally encoded links; Rhetoric of hypermedia*),

posse (MOULTHROP, *Containing the multitudes*), estética (MOULTHROP, *Fiction of forking paths*) e epistemologia (JOYCE, *Siren shapes*; BOLTER, *Shapes of WOE*). Na realidade, as diferenças entre as experiências dos leitores com a narrativa impressa e suas experiências com narrativas interativas são tão significativas, e relacionam-se a tantas áreas diferentes, que seria virtualmente impossível englobá-las dentro de um estudo singular. Combinando as observações dos leitores individuais que lêem narrativas hipertextuais, entretanto, é possível mapear as áreas nas quais a leitura hipertextual difere das experiências de leitura impressa e assim discutir, conclusivamente, as implicações daquelas diferenças.

Dois exemplos de rotas que se bifurcam: O jardim dos caminhos que se bifurcam, de Borges, e Rotas que se bifurcam, de Moulthrop

Enquanto conduzia uma oficina de escrita no Laboratório de Escrita Macintosh, do Programa de Escrita Expositiva, na Universidade de Nova York, em 1987, forneci a uma turma de quatorze estudantes de graduação dois textos para leitura: a uma metade da classe foi dada uma versão impressa do conto de Jorge Luis Borges, *O jardim dos caminhos que se bifurcam*; à outra, foi solicitada a leitura de uma cópia eletrônica, carregada em disquetes em seus computadores, de *Rotas que se bifurcam*, de Stuart Moulthrop. Quando estavam quase concluindo suas leituras do texto impresso ou do eletrônico, solicitei aos leitores que escrevessem um breve depoimento sobre o que tinham lido, a fim de *contar* a história, novamente, em diversos parágrafos.

O conto de Borges, *O jardim dos caminhos que se bifurcam*, é, entre outras coisas, uma reflexão sobre a pluralidade de possibilidades inerentes a qualquer ação ou processo. O espião mestre Yu Tsun deve encontrar uma maneira de sinalizar aos alemães a localização aproximada de um estratégico sítio britânico de munições, na França, antes de ser encontrado pelo seu perseguidor britânico, Richard Madden. Escolhe um nome da lista de telefones e encontra Stephen Albert, um especialista britânico em cultura chinesa. Albert, coincidentemente, deslindou o segredo do avô de Yu Tsun, Tsui Pn, que muitos anos antes tinha abandonado fama e poder político para criar um livro e um labirinto, nenhum dos quais fora jamais descoberto. O labirinto de Tsui Pn, descoberto pelo seu descendente, parecia nada mais ser do que um manuscrito composto por um amontoado de versões conflitantes. Como Albert descobriu, entretanto, o labirinto e o manuscrito são a mesma coisa, um jardim dos caminhos que se bifurcam, a materialização de uma série infinita de tempos... uma rede de tempos divergentes, convergentes e paralelos... abrangendo todas as possibilidades” (p. 91).

Apesar de Yu Tsun entender a verdade da descoberta de seu ancestral, conforme relatado a ele pelo sinologista britânico, a chegada de Madden o força a matar Albert, a fim de transmitir para os alemães a localização do estratégico depósito de munição na cidade francesa denominada Albert, reduzindo, ironicamente, as infinitas possibilidades sugeridas na história a uma única conclusão sórdida, com as mortes de Albert e, depois, do próprio Yu, por execução. Com sua metáfora do jardim estritamente infinito de Tsui Pn e sua multiplicidade de possibilidades narrativas, a história de Borges apresenta um começo ideal para a fantasia das *Rotas que se bifurcam*, nas quais Moulthrop cria um labirinto ao mesmo tempo literal e simbólico figurativo desenvolvido a partir da história original (MOULTHROP, *Fiction of forking paths*, p. 4). Na narrativa de Moulthrop, há nada menos do que doze permutações sobre o final do conto de Borges, bem como adaptações de trechos da história original, moldados em termos de pontos de vista alternativos, reversões completas das características e motivos da personagem e, até mesmo, comentários metatextuais sobre a natureza do texto interativo.

As instruções que dei aos leitores sobre ambos os textos foram deliberadamente breves. Não fiz nenhum comentário sobre a narrativa, tampouco sobre a relação dessa com o texto eletrônico. Leitores do conto de Borges foram solicitados a, simplesmente, ler o texto cuidadosamente e re-contar, em uma curta exposição escrita, a narrativa na forma como por eles entendida. Informei rapidamente os leitores de *Rotas que se bifurcam* que poderiam navegar através do texto, clicando em palavras no texto de cada janela ou *local*, ou usando a tecla *enter*. Na ocasião, o componente *somente leitura* da versão beta do *Storyspace*, no qual *Rotas que se bifurcam* foi escrito, não incluía ferramentas para os leitores examinarem o mapa cognitivo da estrutura hipertextual, e tampouco oferecia aos leitores um *menu* de caminhos ramificados de cada nóculo, opções que agora estão disponíveis em algumas versões de narrativas interativas escritas no *Storyspace*.

De posse dessa breve introdução à navegação no espaço hipertextual, os alunos que liam o texto eletrônico *Rotas que se bifurcam* iniciaram a tentativa de movimentação através da narrativa, clicando em palavras no texto, testando suas escolhas para de ver se esses *links* levavam a outros segmentos. Quando, entretanto, as chances originais dos estudantes não os conectaram aos novos segmentos, tentaram então clicar outras palavras no texto de uma forma quase aleatória, na tentativa de ver quais palavras poderiam estar conectadas com outro nóculo. Logo descobriram que palavras as quais pensaram capazes de efetuar conexões quase invariavelmente não o faziam, e tampouco um *enter* em qualquer lugar gerava um retorno ao *default*. Em vez disso, metade do

laboratório zumbiu em uma contínua cacofonia de *beeps* de Macintosh, normalmente apontando para uma ação ou comando além dos perímetros das ações disponíveis ao usuário. Nesse sentido, os *beeps* significavam que não existia nenhum *default* para um nóculo particular, ou então que o leitor tinha selecionado uma palavra que não pertencia a nenhum *link*.

Naquele momento, nem eu nem meus alunos sabiam que Stuart Moulthrop estava preparando instruções completas para os leitores das *Rotas que se bifurcam* no espaço de leitura do software *Storyspace*, procedimento por ele considerado *crucial* para a leitura de sua narrativa interativa (*Reading from the Map*, p. 125). Enquanto implementava as *Rotas que se bifurcam*, entretanto, o próprio Moulthrop esquecera-se de que o espaço de leitura do programa continha um grupo de teclas de controle que possibilitava aos leitores os movimentos para cima, para baixo, para esquerda ou para a direita, no interior da estrutura da narrativa interativa. Além disso, *Rotas que se bifurcam* tinha sido originalmente criado em um programa ainda rudimentar de conexões textuais, desenvolvido pelo próprio Moulthrop, que permitia apenas conexões vinculadas entre nóculos. Com a transferência do *Rotas que se bifurcam* para o *Storyspace*, Moulthrop tinha deliberadamente deixado conexões *default* fora da estrutura hipertextual, com a intenção de criar um texto que obrigasse os leitores a assumir o papel de autores e a expandir a estrutura existente (*Reading from the map*, p. 126).

Convencido de que uma estrutura hipertextual, tal como *Rotas que se bifurcam*, motivaria os leitores a se tornarem co-autores, Moulthrop imaginara que os leitores ocupar-se-iam com o texto enquanto estrutura a nível das palavras e frases dentro de cada nóculo (*Reading from the map*, p. 126), apoiando-se nos argumentos dos Formalistas Russos e de outros teóricos da leitura, na forma como tinham sido sucintamente formulados por Peter Brooks em *Reading for the plot*:

Lemos os incidentes da narração como *promessas e indícios* da coerência final, daquela metáfora que pode ser alcançada através de cadeias de metonímias: de um lado a outro do volume de páginas ainda não lidas, o final aponta para o começo, nele produzindo transformações e expansões (p. 93-4).

A principal dificuldade com a cadeia de metonímias de Moulthrop está na escolha das palavras que potencializadas com *links* para outros segmentos narrativos. Enquanto outros escritores de narrativas interativas especificam palavras com *densidade intertextual* como candidatas ideais para *links* entre nóculos (o conto *Afternoon*, de Joyce, lido em profundidade) e enfatizam para conexões as palavras incomuns ou estranhas que parecem sugerir aos *links* uma camada de sentidos além deles, as palavras de vinculação de Moulthrop em *Rotas que se bifurcam*

não são sempre as escolhas mais óbvias para leitores que as encontram.

Metonímias, metáforas e mapas

Dessa forma, inicialmente, poucos dos meus alunos sentiram-se capazes de navegar através da narrativa de modo geral. Parte do motivo dessa recusa de Moulthrop em incluir *defaults* na estrutura feita com o software *Storyspace* proveio do seu desejo de que os leitores de *Rotas que se bifurcam* soubessem quando tinham conectado um *link*. Tivesse ele incorporado *defaults* nas conexões hipertextuais, os leitores teriam se movimentado através do texto independentemente da ativação ou não de um *link*, e teriam também achado praticamente impossível dizer se tinham ou não realizado movimentos através do *default* ou, alternativamente, através da ativação de um *link* (MOULTHROP, *Reading from the map*, p. 263). Além disso, a condição “não-default”, de acordo com Andy Lippman, chefe do projeto *paperback movies* do MIT, é essencial à definição da verdadeira interatividade, privando igualmente leitores e autores da existência de uma única rota primária através do texto, o que tornaria impossível aos leitores sentir a progressão de suas leituras no momento mesmo em que lêem (BRAND, p. 46). Com sua condição de *não-default*, entretanto, *Rotas que se bifurcam* demonstrou aos meus alunos, repetidamente, que eles não tinham ativado um *link* e também que, por não terem satisfeito as especificações para o movimento dadas por um autor invisível, não estavam autorizados a prosseguir através da narrativa.

Inicialmente, os leitores do texto eletrônico ficaram profundamente frustrados pela sua incapacidade para descobrir os *links* ocultos sob o texto estruturado em nóculos das *Rotas que se bifurcam* e reclamaram que, em consequência disso, nada conseguiram entender do texto. Logo, contudo, um ou dois dos leitores descobriram que as teclas direcionais *subir*, *descer*, *esquerda* e *direita* habilitavam-nos a se mover através do virtual espaço tridimensional da estrutura hipertextual e que o botão *direita* invariavelmente produzia um novo nóculo para a leitura. Como observou um dos leitores:

salvo raras exceções, *descer* era a única escolha que alguém podia fazer dentro da história, em termos de movimento. A opção *subir* sempre conduzia de volta ao início, o que era frustrante... Isso foi uma experiência interessante e, se houvesse mais opções de navegação (mais do que apenas *direita*), eu teria apreciado mais a leitura do texto.

Eventualmente, todos os sete leitores aos quais foi apresentado o texto interativo das *Rotas que se bifurcam* usaram a opção *direita* para se moverem através do texto e dois, dentre os sete, priorizaram o sentido do texto revelado por suas próprias navegações, em detrimento do sentido obtido na própria narrativa.

Confundidos por uma multiplicidade de rotas narrativas, nas quais eles poderiam encontrar um personagem morto em um lugar e muito vivo e capaz de andar em outro, os leitores de *Rotas que se bifurcam* não obtiveram nenhuma compreensão de uma macroestrutura que pudesse dar sentido aos elementos que eles encontraram em cada segmento narrativo individual. Somente pelo uso de sua compreensão da narrativa enquanto estrutura poderiam os leitores chegar a um entendimento da relação entre *lugares* narrativos individuais e suas relações com a narrativa em sua totalidade.

Quando apresentei a Stuart Moulthrop as respostas de meus alunos, preparou ele um texto a respeito de suas novas percepções in *Reading from the map: metonymy and metaphor in the fiction of forking paths*, relativas à uma estruturação oposta àquela definida por Brooks, em que os leitores de textos impressos desenvolvem suas leituras percorrendo uma teia metonímica de linguagem que, finalmente, os conduz a uma metáfora do texto como um todo. Em vez de *ler para o enredo* mapeando metonímias através do texto, os leitores de *Rotas que se bifurcam* tentaram entrelaçar suas leituras do que Moulthrop chamou de *um espaço cartográfico* (MOULTHROP, *Reading from the map*, p. 128), procurando gerar um modelo que poderia habilitá-los a conferir significação sobre nódulos individuais no seu interior. Esse mapa tornou-se, de certa forma, uma metáfora para a totalidade das possibilidades narrativas, invertendo a relação entre metonímia e metáfora sugerida por Brooks. Onde Brooks percebe o texto como um fluxo metonímico de linguagem, que conduz leitores a *entender o texto como metáfora totalizante* (p. 108), os leitores de *Rotas que se bifurcam*, por outro lado, viram a metáfora do texto-como-mapa como meio de conferir sentido à cadeia de metonímias estendendo-se através da narrativa.

Mas se essas leituras da narrativa interativa invertem o que é percebido como a relação convencional entre metonímia e metáfora, elas não ocorrem de forma totalmente alheia ao conjunto de comportamentos normalmente esperado de leitores do meio impresso. As configurações dos enredos do texto como metáfora parecem ser o começo do que poderia ter se tornado, com tempo de leitura adicional, um movimento contínuo entre microestruturas e macroestruturas, um jogo de amarelinha, para trás e para frente, entre estrutura global, gênero e sentidos locais:

... um [leitor vai das pedras aos arcos até à significância dos arcos... vai para trás e para frente entre eles, tentando, finalmente, construir um sentido da história, sua forma, seu significado...

À Medida que lêem, os leitores começam a construir um texto virtual próprio; é como se estivessem embarcando em uma jornada sem mapas... (BRUNER, *Actual minds*, p. 36).

Enquanto os leitores do meio impresso vasculham um rico repertório de textos previamente encontrados, gêneros e contextos literários e usam os *mapas* ou *roteiros* de Schank (SCHANK e ABELSON, p. 36), deles derivados para dotar de sentido estruturas locais e episódios no texto, os leitores de *Rotas que se bifurcam* criavam, na realidade, modelos mentais de narrativa enquanto mapa. De um registro de leitura apressadamente rabiscado em um pedaço de papel, um dos leitores da narrativa interativa podia determinar o centro físico preciso da narrativa, o lugar rotulado 076:

depois de ler cerca de 15 células, cheguei ao fechamento, mas não me convenci de que chegara ao fim, então continuei lendo. Cheguei ao o centro, célula 76, o que não era no final das contas uma grande revelação...

Percebeu, de antemão, que o procimento representaria de alguma forma a *solução* para a narrativa, mais ou menos da mesma forma que encontrar o centro exato dos labirintos topiários medievais constituía uma vitória de classe, um triunfo sobre a tortuosa habilidade artística do projetista do labirinto. Não é coincidência, todavia, que ele escolheu rotular sua leitura de *Rotas que se bifurcam* com o título *Labirinto*. Mas, como a narrativa tem diversos episódios de fechamento, nenhum dos quais o leitor acha particularmente satisfatório, tal construção acaba por desapontá-lo. Ao final, quando acha que completou a sua leitura do texto, deriva tal conclusão a partir da percepção de ter visitado a maioria dos pontos no seu mapa do texto enquanto estrutura. Como os leitores tentando reagrupar a Composição N° 1 em uma única ordem conclusiva, esse leitor chegou a um sentido de conclusão que remete às narrativas impressas, nas quais esperamos encontrar apenas uma ordenação e, certamente, sem jamais concluir que o texto que encontramos em um modo de leitura possa resultar em um significado inteiramente diferente quando encontrado em outra ordem, em uma segunda leitura.

Términos, fechamento e satisfação

... uma digressão em cada ponto a fim de alcançar o centro

(PASCAL, *Pensamentos*, citado em Brooks xv)

Visto de uma outra perspectiva, os leitores de *Rotas que se bifurcam* podem ter gerado suas leituras da narrativa de acordo com os mapas virtuais que dela fizeram para avaliar os seus limites, da mesma forma que certos leitores procuram a última página em um livro a fim de determinar o volume de leitura que resta para ser lido. Confrontados com a superabundância de possibilidades narrativas antes de formar uma configuração de um horizonte de expectativas, perceberam-se também diante de episódios narrativos mutuamente exclusivos, episódios

de conclusões múltiplas e, até mesmo, um local em que encontravam apenas o sinal <> repetido algumas vezes, após avançarem menos de dez nós no texto. Em certo sentido, o ato de navegar através do texto, com base em um mapa intuído de sua estrutura, aproxima rapidamente os leitores impacientes do final de uma narrativa particularmente problemática, em um esforço para descobrir de que forma ela é concluída, para a seguir atribuir sentido às partes intermediárias do enredo. *O sentido de um começo... deve estar determinado, de um modo importante, pelo sentido de um final*, escreve Peter Brooks em *Reading for the plot*:

Podemos dizer que somos capazes de ler momentos presentes em literatura e, por extensão, na vida, enquanto dotados de significado narrativo, somente porque os lemos antecipadamente enquanto força estruturante daqueles finais que irão retrospectivamente atribuir-lhes a ordem e o significado do enredo (p. 94).

Se, conforme propõe Brooks, “o sentimento de aventura... tramado de seu final, é parte de um padrão de antecipação e conclusão que impõe sua codificação sobre a mera sequência”, então nossa pré-concepção do provável final de uma narrativa, da direção na qual acreditamos que ela nos leva, age como uma metáfora que controla como lemos o texto a partir de seu começo.

Dessa forma, os leitores do hipertexto interativo *Rotas que se bifurcam* podem ter iniciado sua leitura da narrativa a partir de seus mapas virtuais, a fim de amenizar os sentimentos de confusão na desordem textual das sequências narrativas, dos episódios de fechamento e das representações reciprocamente exclusivas de grupos de eventos individuais e não simplesmente com uma forma de escapar da rede de *links* relativamente inacessíveis, conectando episódios narrativos. Se nosso conceito de um final funciona como uma metáfora que nos habilita a ler progressivamente através do texto, então, de certa forma, os leitores de uma narrativa interativa usaram sua compreensão estrutural do texto para configurar o *final* de um texto interativo aparentemente desprovido de conclusão.

Significativamente, todos os leitores de *Rotas que se bifurcam* começaram suas reproduções da narrativa com diversas frases expressando a confusão que sentiam em ocorrências mutuamente exclusivas. “Essa era uma história confusa. Pessoas foram mortas e, de repente, lá estavam elas falando na próxima célula da história”, escreveu um leitor, enquanto outro se queixava: “Encontrei pessoas mortas voltando à vida”. É, talvez, particularmente revelador que três dos leitores aptos a precisamente representar os conteúdos da maioria das sequências narrativas, em *Rotas que se bifurcam*, eliminaram episódios de fechamento em suas representações, da mesma forma que os sujeitos de Richard Warren *escutaram* os fonemas ausentes que tinham, de fato, sido substituídos pelo som de uma tosse.

Em vez de ver um episódio de fechamento como um final para uma sequência narrativa, esses leitores parecem ter usado os *finais* como um meio de formar transições para outras ramificações da narrativa. Isso pode ter se devido, em parte, às suas navegações através da narrativa fora de seus *links* autorizados, que poderiam tê-los submetido a uma estonteante série de confrontos, resoluções, mortes e ao que lhes deve ter parecido como ressurreições, tudo sem o benefício de episódios narrativos sequenciais.

Mas essas elisões brandas operadas em episódios de fechamento podem também representar uma estratégia para entender um texto que parecia transgredir todas as regras conhecidas das narrativas. Manipulando a ordem narrativa em suas reproduções, esses leitores simplesmente conseguem incorporar eventos mutuamente exclusivos, especialmente o suicídio confuso de Yu Tsun, o que virtualmente lhe causa uma morte cerebral no contexto de uma narrativa inconsútil e mais ou menos sequencial, e que termina sem nenhum conflito aparente:

Mais tarde, Yu Tsun atirou em si mesmo, entre os olhos, mas sobreviveu [sic], e tornou-se depois o segurança do Sr. Ignazius Baumgartner. De repente, encontrou-se em um jardim de labirintos [sic], Madden e Stephen estavam também presentes no local, [sic] e é justamente nesse momento, que teve dificuldade de identificar sua lealdade, tratava-se de lealdade para Elisa, ou para a Alemanha?

Criando uma ordem narrativa relativamente explícita a partir de uma multiplicidade de ordens narrativas, esses leitores conseguem chegar a leituras do texto que correspondem aproximadamente às suas leituras de narrativas impressas convencionais. Esse esforço para alinhar elementos díspares da narrativa com suas expectativas relativas ao texto impresso é, novamente, como os teóricos da leitura têm observado, uma atividade quase endêmica ao ato de leitura para a maioria dos leitores. Como observou Frank Kermode, os leitores realizam suas leituras de narrativas “na expectativa da satisfação do fechamento e do recebimento de uma mensagem” (*Secrets*, p. 84), porque esse método de leitura do texto espelha as estratégias interpretativas que ocorrem na comunicação presencial cotidiana: “Estar atento ao que corresponde ao costumeiro, e de uma forma ou de outra excluir de qualquer atenção o que não corresponde, é uma forma tradicional e perfeitamente aceitável de ler romances...” (p. 88).

Por outro lado, dois dos leitores de *Rotas que se bifurcam* tentaram direcionar suas leituras unicamente através de suas percepções da narrativa em termos do que Jay Bolter chamou de *uma estrutura de possíveis estruturas* (BOLTER, *Writing space*, p. 144), utilizando os seus próprios mapas virtuais do texto. Um leitor escreveu sobre suas frustrações com a narrativa, ao perceber que a *história* contida em um nó não seguiu a estrutura

narrativa por ele antecipada, com base em seu mapa do texto, (“quando eu de fato descobri onde estava, e onde tinha estado, e para onde me dirigia, a história mostrou o contrário”), e terminou concluindo que a narrativa não era legível, uma vez que a história não se adequava à sua percepção do que deveria ser a estrutura de uma narrativa. O leitor que discutiu sua navegação através de *Rotas que se bifurcam*, entretanto, parece ter baseado sua interpretação da narrativa unicamente na sua percepção de onde cada episódio ocorre na estrutura da narrativa:

no início, as histórias não pareceram de forma nenhuma estar interligadas, mas começaram a revelar conexões e fazer mais sentido na medida em que eu avançava.. Após ler 15 células, cheguei ao ponto culminante, mas não senti que a leitura tinha terminado, então continuei lendo. Fiz até o centro, célula 76, o que não foi nenhuma grande revelação, tampouco...

Significativamente, de todos os leitores de *Rotas de bifurcação (Forking paths)*, este leitor foi o único a ver episódios narrativos como conectados, lógicos e, claramente, parte de alguma estrutura maior, e seu entendimento está aparentemente vinculado à sua percepção da narrativa como uma estrutura que ocorre no espaço virtual. Ele se vê lendo mais *profundamente* no texto conforme avança, e sua decisão de que o primeiro episódio de fechamento encontrado não é suficientemente satisfatório parece estar baseada em seu entendimento de não ter avançado suficientemente no espaço narrativo de *Rotas que se bifurcam*, que é o que lhe permitiria ter um sentido de finalização. Finalmente, seu reconhecimento de que o lugar de número 76 encontra-se no centro do labirinto textual de Moulthrop leva esse leitor a antecipar que o trecho que ocorre nesse local poderá satisfazer seu desejo de harmonizar as ocorrências nas sequências díspares de *Rotas que se bifurcam* em um único episódio conclusivo.

Os leitores às voltas com a narrativa interativa parecem apegar-se uniformemente a uma perspectiva de fechamento que poderia, por sua vez, habilitá-los a ancorar suas leituras da variação e da multiplicidade por vezes contraditória dos episódios narrativos entre o *começo* do texto e seu final. Ironicamente, os leitores da narrativa impressa de Borges, “O jardim dos caminhos que se bifurcam”, reagiram de forma oposta. Embora nenhum dos estudantes em minha aula tivesse sido informado a respeito da natureza dos textos a eles apresentados, dois dos leitores que trabalharam com a história impressa questionaram a ordem e o resultado de muitos dos episódios na narrativa, percebendo-os como sobredeterminados:

1. Eu descobri a motivação de Tsun’s [sic] no decorrer da história depois de reler o começo, mas esse não parecia ser realmente a questão proposta pela história. Até onde posso entender, o final particular

usado nessa história pode ter sido apenas um de um número infinito de possibilidades apresentadas no fluxo temporal das *rotas que se bifurcam*. Uma vez que, de acordo com o sábio Tsui Pn, todas essas possibilidades coexistem pacificamente em dimensões paralelas, não seria o caso de podermos rejeitar esse final e construir um outro de nossa preferência?

2. Tsun [sic] então mata Albert e é capturado por Madden para ser sentenciado à morte. Mas, ao matar Albert, consegue informar o nome da cidade que os alemães devem atacar para sobreviver, o que eles de fato fizeram (ou seja, atacaram). Mas algumas questões permanecem: por que Tsun não matou Albert e então simplesmente partiu, em vez de permanecer com Albert o suficiente para permitir que Madden o prendesse? Por que Tsun tinha apenas uma bala em sua arma? Por que Tsun declarou a Albert, imediatamente antes de matá-lo, que: *eu sou seu amigo*? Como as crianças na plataforma em Ashgrove sabiam que Tsun estava indo para a casa de Albert? Na história contada no livro, será que Albert ainda está vivo, apenas vivendo uma de suas outras vidas?

Provido com pistas claras a respeito da extensão da história, do gênero ao qual ela pertence e de sua provável conclusão, esses leitores parecem sentir que a narrativa violou seus próprios preceitos. Tendo aberto a possibilidade de universo em que múltiplas possibilidades coexistem e têm igual plausibilidade, “O jardim dos caminhos que se bifurcam” dava aos leitores a impressão de ter falhado em sua promessa, ao não apresentar o que deveria ser o *fechamento* mais ou menos apropriado à macroestrutura do texto, um mundo de possibilidades aparentemente infinitas, onde desenvolvimentos mutuamente exclusivos poderiam simultaneamente ser revelados. Como notaram os dois leitores, a implacavelmente conclusiva história do espião é a única das histórias que realmente existe em “O jardim dos caminhos que se bifurcam”, que é o labirinto criado por Tsui Pn e redescoberto por ambos Stephen Albert e Yu Tsun.

Na narrativa de Borges, o Jardim é também um espaço que permite que possibilidades mutuamente exclusivas existam simultaneamente, e é o Jardim que se torna a metáfora para o “jardim dos caminhos que se bifurcam”, não o assassinato de Albert por Yu ou sua própria subsequente execução. É a metáfora do Jardim, com sua superabundância de possibilidades, que habilita seus leitores a decidir que seus próprios finais para “O jardim dos caminhos que se bifurcam” podem assumir igual importância para o final conferido à narrativa por Borges.

Os leitores do hipertexto interativo *Rotas que se bifurcam* parecem sentir-se assoberbados por uma multiplicidade de finais e possibilidades narrativas; os leitores da história impressa, “O jardim dos caminhos

que se bifurcam”, respondendo aos finais singulares e muito limitados de Borges, expressam suas inquietações diante de uma narrativa que revela ela própria, quase até o penúltimo parágrafo, com um universo de possibilidades aparentemente infinitas. Talvez as diferenças em suas leituras possam ser explicadas pelo meio de comunicação utilizado por cada grupo ao ler a narrativa. Um grupo mostra-se francamente confuso diante de um ambiente que subverte suas suposições costumeiras sobre o que narrativas deveriam fazer e ser, enquanto o outro é suficientemente bem familiarizado com as convenções do espaço impresso. Contudo, o grupo de leitores interativos incluiu um que teve sucesso criando um modelo mental da estrutura de *Rotas que se bifurcam* e, usando esse mapa para dar sentido aos nós narrativos, de acordo com suas posições dentro de seu espaço estrutural, afastou-se da resposta de um leitor simplesmente oprimido pelas exigências de um ambiente de leitura novo e estranho.

De fato, o leitor de *Rotas que se bifurcam* que enfatizou a navegação, juntamente com os leitores resistentes ao final oferecido em “O jardim dos caminhos que se bifurcam”, parece ter chegado a uma definição de fechamento que altera, de certa forma, as definições tradicionais de conclusão tanto em termos do lugar onde os “objetivos são satisfeitos e o protagonista não [pode] mais trabalhar com ações posteriores” (TRABASSO et al., p. 87), como em termos do “ponto em que, sem expectativas residuais, [os leitores] podem experimentar a estrutura do trabalho como, ao mesmo tempo, dinâmica e completa” (HERRNSTEIN-SMITH, p. 36). Enquanto as definições tradicionais de fechamento dão prioridade à nossa compreensão da estrutura da obra como um todo, esses leitores parecem ter chegado a leituras rigorosas do texto, ou seja, aquelas que enfatizam os sentidos do texto em termos de um processo dinâmico, que é o tipo de leitura identificada originalmente por Nancy Kaplan e Stuart Moulthrop, em um estudo de leitores de narrativas interativas. Como um dos leitores mencionado no estudo notou, o fechamento, na realidade, ocorre

quando decidimos por nós mesmos que podemos deixar de lado a história e contentarmo-nos com nossa interpretação dela. Quando nos sentimos satisfeitos por ter obtido sentido suficiente da história, sentimos que terminamos a leitura (p. 16-17).

Similarmente, todas as três leituras *consistentes* de *Rotas que se bifurcam* e de “O jardim dos caminhos que se bifurcam” manifestaram a presença do que poderíamos chamar de uma dinâmica de leitura centrada no leitor. O leitor que navega nos espaços narrativos de *Rotas que se bifurcam* (citado acima) decide, com base em seu entendimento de ter atravessado tanto a margem e como o centro do hipertexto, que o texto não lhe dará nenhuma grande resolução capaz de resolver e unificar

as tensões e possibilidades expressas na superabundância de sentidos narrativos. Refletindo novamente sobre o universo dinâmico de possibilidades apresentados no Jardim de caminhos que se bifurcam, de Tsui Pn, os leitores de “O jardim dos caminhos que se bifurcam” sentem que a narrativa continua a desdobrar-se para além do final singular esboçado por Borges. “No final do livro, estaria Albert ainda vivo, em uma dimensão alternativa de existência?” pergunta-se uma leitora, ao concluir sua reprodução da da narrativa. O outro leitor, contudo, percebendo talvez que seus colegas lendo o texto eletrônico estavam, enquanto ele prosseguia em sua própria leitura, possivelmente experienciando finais alternados para o mesmo episódio narrativo, não resiste simplesmente ao fechamento único da história impressa e inventa seu próprio final:

Prefiro um futuro no qual Tsun [sic] assassina Richard Madden e vive pacificamente com seu mentor Dr. Stephen Albert, seguindo os passos de seu antepassado Ts’ui Pn e terminando sua obra: o jardim dos caminhos que se bifurcam.

Dois tipos de leitores: voltado para dentro e voltado para fora

Uma vez que tanto interpretações resistentes como aquelas centradas nos leitores emergiram das de leituras de narrativas interativas e impressas, tudo leva a crer que estamos diante de algo que vai além de, simplesmente, dois ambientes midiáticos diversos. Parece que estamos diante de dois tipos diversos de leitores: o que David Riesman chamaria de leitores *voltados para dentro* e leitores *voltados para fora* (RIESMAN, p. 259). Os leitores voltados para dentro são caracterizados pela sua capacidade de redefinir seus papéis como leitores, descobrindo uma nova maneira de navegar através do espaço narrativo, ou revendo o conceito de fechamento. Os leitores *voltados para fora*, ao contrário, procuram suas indicações de leitura a partir de seus conhecimentos de práticas estabelecidas de leitura e de convenções literárias, o que os leva a classificar exemplos de narrativas que se afastam das normas conhecidas, tais como *Rotas que se bifurcam*, como frustrantes, sem sentido e, até mesmo, de má qualidade.

Com suas faltas de fechamento convencional e suas indeterminações, suas ambiguidades e representações de ocorrências mutuamente exclusivas, as narrativas interativas serão inevitavelmente percebidas pelos leitores voltados para fora como confusas. Essas narrativas novas e estranhas parecem exigir leitores capazes de daquela imersão nas redes de possibilidades narrativas que lhes possibilite chegar a um sentido da narrativa total enquanto *estrutura de estruturas possíveis* (BOLTER, *Writing*

space, p. 144) Essa dinâmica de leitura diverge da leitura convencional porque parece demandar dos leitores que se entreguem a um jogo interativo, já que o texto consiste em uma construção autoral de conexões, caminhos e sentidos marcados que dependem da iniciativa do leitor para fazerem sentido e para serem concluídas. As exigências particulares das narrativas interativas e da leitura em um novo ambiente midiático que não tem ainda estratégias bem definidas de leitura e interpretação, parecem exigir que nos transformemos em leitores voltados para fora, ou leitores capazes de ir além da capacidade de materializar o texto virtual do autor e de resistir às prescrições autorais, com o objetivo de produzir uma leitura própria.

Referências

- BARTHES, Roland. *The pleasure of the text*. Trans. Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1975. p. 64.
- BOLTER, Jay David. The shapes of WOE. *Writing on the Edge*, v. 2, n. 2, p. 90-91, Spring 1991.
- BOLTER, Jay David. Topographic writing: hypertext and the electronic writing Space. *Landow and Delany*, p. 105-118.
- BOLTER, Jay David. *Writing space: the computer, hypertext and the history of writing*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1991.
- BORGES, Jorge Luis. *The garden of forking paths*. Ficciones. Trans. Anthony Kerrigan. London: John Calder, 1985. p. 81-92.
- BRAND, Stewart. *The media lab: Inventing the Future at MIT*. New York: Viking, 1987.
- BROOKS, Peter. *Reading for the plot: Design and Intention in Narrative*. New York: Vintage, 1985.
- BRUNER, Jerome. *Acts of meaning*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.
- BRUNER, Jerome. *Actual minds, possible worlds*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.
- CAMPBELL, Jeremy. *Winston Churchill's afternoon nap: A Wide-Awake Inquiry into the Human Nature of Time*. London: Paladin, 1989. (268-270)
- CHATMAN, Seymour. *What novels can do that films can't (and vice versa)*. On Narrative. Mitchell. p. 117-137.
- CORTAZAR, Julio. *Hopscotch*. Trans. Gregory Rabassa. New York: Random House, 1966.
- DOUGLAS, J. Yellowlees. *Are we reading yet? A few pointers on reading Hypertext Narratives*. Print introduction to Victory Garden. Cambridge, MA: Eastgate Systems, 1991.
- DOUGLAS, J. Yellowlees. *Is there a reader in this labyrinth? Notes on Reading a Hypertext Novella*. Computers and Writing: State of the Art. Eds. Patrik O'Brien Holt and Noel Williams. Oxford: Intellect Books (in press).
- DOUGLAS, J. Yellowlees. *Plucked from the labyrinth: intention, interpretation, and interactive narratives*. Readers, Texts and Teachers II. Ed. Gordon M. Pradl. London and New York: Heinemann (in press).
- DOUGLAS, J. YELLOWLEES. *Reading and writing in hypertext spaces*. proceedings of the fourth annual conference on computers and the writing process. Brighton: University of Sussex, 1991. p. 49-60.
- GIANNETTI, Louis. *Understanding movies*. 5th ed. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1990.
- HERRNSTEIN-SMITH, Barbara. *Poetic closure: a study of how poems end*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- ISER, Wolfgang. *The act of reading: a theory of aesthetic response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.
- ISER, Wolfgang. *The reading process: a phenomenological approach*. Tompkins. p. 50-70.
- JOYCE, Michael. *Afternoon: a story*. Computer software. Cambridge, MA: Eastgate Systems, 1990.
- JOYCE, Michael. Siren shapes: exploratory and constructive hypertexts. *Academic Computing*, v. 3, n. 4, p. 10-14, 37-42, Nov. 1988.
- KAPLAN, Nancy; MOULTHROP, Stuart. *Something to imagine: literature, composition, and interactive fiction*. Unpublished ms, 1990.
- KERMODE, Frank. *Secrets and narrative sequence*. Mitchell 79-99.
- KERMODE, Frank. *The sense of an ending: Studies in the theory of narrative fiction*. New York: Oxford University Press, 1966.
- LANDOW, George P. *Relationally encoded links and the rhetoric of hypertext*. Proceedings of hypertext '87. Chapel Hill: University of North Carolina. p. 321-338.
- LANDOW, George P. The rhetoric of hypermedia: Some rules for authors. *Landow and Delany*, p. 89-105.
- MICHOTTE, A. *The perception of causality*. New York: Basic Books, 1963.
- MONACO, James. *How to read a film: the art, technology, language, history, and theory of film and media*. New York: Oxford University Press, 1981.
- MOULTHROP, Stuart. *Containing the multitudes: The problem of closure in interactive fiction*. Association for Computers in the Humanities Newsletter 10 (Summer 1988): 29- 46.
- MOULTHROP, Stuart. *Forking paths*. Unpublished computer software, 1986.
- MOULTHROP, Stuart. *Hypertext and the hyperreal*. Hypertext 89 Proceedings. Pittsburgh, PA: Association for Computing Machinery, 1989. p. 259-267.
- MOULTHROP, Stuart. Reading from the map: metonymy and metaphor in the fiction of forking paths. *Landow and Delany*, p. 119-132.
- MOULTHROP, Stuart. *Text, authority, and the fiction of forking paths*. Unpublished ms, 1987.
- MOULTHROP, Stuart. *They became what they beheld: The futility of resistance in the space of hypertext writing*. Literacy and Computers. Eds. Susan J. Hilligoss and Cynthia L. Selfe. New York: MLA, 1991. p. 105-132.
- ONG, Walter J. *Orality and literacy: The technologizing of the word*. New York: Methuen, 1982.
- RIESMAN, David. *The lonely crowd: A study of the changing american character*. New Haven: Yale University Press, 1950.

RIMMON-KENAN, Shlomith. Narrative fiction: *contemporary poetics*. New York: Methuen, 1983.

SCHANK, Roger. C. *Dynamic memory: a theory of reminding and learning in computers and people*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

SLATIN, John M. Reading hypertext: order and coherence in a new medium. *College English*, v. 52, n. 8, p. 870-884, Dec. 1990.

STERNE, Laurence. *The life and opinions of tristram shandy*. 1759. London: Penguin Books, 1967.

TRABASSO, Tom, SECCO, Tom, DEN BROEK, Paul Van. *Causal cohesion and story coherence*. learning and comprehension of text. Eds. Heinz Mandl, Nancy L. Stein and Trabasso, Tom. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1984. p. 83-107.

VAN DIJK, Teun. Macrostructures: An interdisciplinary study of global structures. In: *Discourse, interaction, and cognition*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1980.

Recebido: 11.06.2009

Aprovado: 15.03.2010

Contato: jdouglas@nwe.ufl.edu