

Do texto como textura heterogénea ao texto como textura híbrida

Maria Augusta Babo¹

Ao realçar a heterogeneidade do texto, normalmente abafada pela sua manifestação linguística, mais evidente e mais legível, abre-se o caminho a uma realização híbrida do texto, nas suas actuais produções. O digital, como dispositivo de conversão simbólica dos sistemas semióticos vários, permite hoje, precisamente, a produção desses textos híbridos que potenciam assim a sua natureza heterogénea.

A heterogeneidade textual

Na verdade, a noção de texto pode ser encarada à luz das formulações de Deleuze sobre sistemas semióticos e regimes de signos os quais, para o autor, nunca são puros mas relevam antes de um carácter misto que advém de fusões ou transformações de outros regimes de signos. A tese de partida é a de que seja qual for o regime de signos a fundar uma semiótica, incluindo o linguístico, ele mistura-se com outros regimes de signos de modo que, em última análise, não existem semióticas puras, dado se operarem fusões, transformações, agenciamentos constantes. E, assim, diríamos do texto. Perceber a heterogeneidade intrínseca ao conceito de texto é aceitar que uma dada forma de expressão, num dado estrato de linguagem, “faz sempre apelo a vários regimes combinados, isto é, qualquer regime de signos ou qualquer semiótica é concretamente mista” (Deleuze, 1980, p.181). Este carácter misto retira preponderância a um qualquer regime de signos e, por isso, vai contra aquilo que é costume designar pelo logocentrismo da língua. O sistema linguístico, no caso, não tem preponderância sobre outro qualquer sistema, pelo contrário, ele é, no entender de Deleuze, sempre suportado por outros regimes de signos, por exemplo, uma pragmática, isto é, pelos agenciamentos e jogos de poder. Daí que a frase não supere o enunciado nem com ele possa ser confundida. O enunciado es-

tabelece um agenciamento com o regime pragmático que o acolhe e que altera, define, regula o seu funcionamento, diferenciando, por exemplo, o valor de um enunciado no espaço público e o valor do mesmo enunciado no espaço privado. Assim, há que distinguir também o enunciado oral do escrito, a sua contextualização fazendo apelo, em cada caso, a regimes de signos diferentes. Particularmente no que concerne a literatura, Deleuze considera não haver preponderância do linguístico sobre os outros regimes, por haver nela um excesso pulsional, feito de afecções e de forças. Ora essas forças que podem invadir o texto, tal como invadem a pintura, tendem a desalojar o regime da representação do signo, para instalar o corpo dessa materialidade. O heterogéneo de que fala Deleuze é justamente o que escapa à representação, trata-se de fluxos que invadem a escrita literária e que a tornam num texto *het/erogén/e/o*.

Pensar a textualidade como um regime misto permite perceber então que o texto não pode ser reduzido à pura linguisticidade da língua e que se afasta assim de qualquer tendência intuitivista de o definir como uma sucessão de frases, permitindo libertá-lo da homogeneidade à qual sempre esteve votado naturalmente. Trata-se então de questionar essa aparente naturalização, com todas as consequências que ela acarreta para a textualidade. O texto não é unicamente da ordem da linguagem embora se efective nela, já que estabelece desde logo uma relação inextricável entre o dito e o não-dito. A frase é puramente linguística. Os regimes do enunciado, do discursivo, do textual são semióticas que podemos definir como heterogéneas. O próprio logocentrismo está disposto a admiti-lo quando, na óptica da linguística saussuriana, a fala, ao contrário da língua, é vista como saindo do âmbito da ciência por participar de uma heterogeneidade incontornável e incontrolável. Face à língua

imaculada, o texto é sempre já mácula, porque imperfeito, heterogéneo, misturando o dito com o não-dito, situando o poder, o sujeito, o tempo, a figura. A *hubris* é uma mácula de origem, um original já derivado.

Mais concretamente, o texto exige, faz apelo a um regime lógico, a regimes figural, imagético, conceptual, a um regime da afecção, a um regime de funcionamento no social, na história, ao regime do poder, de que o livro como sua consubstanciação é consequência. Essa heterogeneidade textual vem sendo trabalhada desde o pos-estruturalismo, com a crítica à preponderância do linguístico sobre o semiótico. Se o estruturalismo tudo reduz à linguagem – o inconsciente lacaniano, por exemplo – o pos-estruturalismo e as filosofias da diferença impõem-se como desafio pensar a heterogeneidade dos regimes de signos e as suas contaminações.

Desde logo, em Kristeva e em Barthes, a textualidade torna-se um campo denso em investimentos pulsionais. Para a autora de *Semiotiké*, o texto está dependente de dois grandes regimes englobantes: o do simbólico - a linguagem - e o do semiótico, que trata de um real não inteiramente subsumível pela ordem da linguagem. Inserindo o sujeito no simbólico como condição mesma da sua existência - não há sujeito à margem da linguagem - Kristeva tenta, no entanto, uma aproximação à subjectividade pré-simbólica, mas desde logo significativa, através do alargamento do campo da significância ao domínio do heterogéneo, do não-semiotizável, à pulsionalidade. O nível semiótico é, no processo do sujeito, um nível arcaico, feito de vestígios, de traças ou de marcas deixadas pelas cargas energéticas ou pulsionais, enquanto que o segundo, o do simbólico, coincidente com a aquisição da linguagem e a estruturação do sujeito na/pela representação, diz antes respeito ao domínio da posição, do juízo, do tético. A instância do semiótico, sendo anterior à entrada do sujeito na ordem simbólica, não articula um sentido mas limita-se a articular matéria semiotizável. Trata-se de alargar o campo da teoria semiótica a realizações que escapam à estruturação proposta pelos modelos atrás referidos, pois estes reduzem a espessura do signo e do texto à transparência da lingua-

gem como representação do sentido. Partindo de um processo do sujeito - o da passagem do semiótico ao simbólico - para chegar a “um sujeito em processo” - o que no texto irrompe, por fragmentos; os restos pulsionais não semiotizáveis, perturbando o princípio lógico da não-contradição e permitindo que marcas do corpo se instalem no texto, interrompendo ou transgredindo o sentido - a teoria do texto como produtividade localiza na materialidade do significante as energias pulsionais. É o significante que se afirma ao mesmo tempo como operador de representação e condutor de pulsionalidade. Na verdade, o texto escapa a uma pura função de representação de toda a vez que ele se deixa investir pelo real do sujeito. Dito de outro modo, quanto menos comunicativo mais verdadeiro, mas também mais heterogéneo. Kristeva explicita claramente este regime semiótico do texto, quando afirma:

“Se lermos o texto não unicamente como ‘véu’ semântico ou sintáctico mas também na espessura pulsional e corporal em que age o sujeito, isto é, como uma prática, dir-se-á que, longe de encobrir o real, ele será a única ‘linguagem’ (mas deixa de ser então uma linguagem no sentido de sistema estático, letra morta, mineral, véu) que introduz o real no simbólico. Donde a função de verdade do texto poético.” (1974, pp.363/364, n.1)

O texto poético, entendido como aquele capaz de incorporar, literalmente, o corpo, é o texto que pode tocar a verdade do sujeito, sendo que esta está sempre já manchada. O ideal da transparência, como o ideal do monologismo devolvendo o texto a um estatuto imaculado, tornaram-no prisioneiro do logocentrismo.

Atento à emergência de uma noção de texto como produtividade, também Barthes acentuou a polifonia inerente à textualidade, resultante da multiplicidade de factores que o texto literário convoca à cena. Interessante particularmente o texto de fruição – *texte de jouissance* – em contraste com o texto de prazer (Barthes, 1973). Ora, a fruição, por exemplo, é indizível, daí que o texto escape

à legibilidade, justamente aquilo que garante o funcionamento homogêneo dos signos linguísticos, para se transformar na escrituralidade. Quer isto dizer que a fruição, ao tornar o texto escritível, adensa e opacifica a linguagem na sua relação significante/significado. Barthes (1970) opera esta distinção entre texto legível e o texto escritível que ilustra cabalmente o investimento pulsional sobre o significante, tornando-se ilegível, opaco ao significado ou ao sentido no seu todo.

Justamente o interesse que o texto literário desperta no filósofo, a razão pela qual uma certa filosofia, desconstrucionista ou da diferença, mergulha na escrita literária, é porque nela encontra um universo complexo do ponto de vista dos regimes semióticos que a compõem. O texto mexe com o corpo, sabe-o a psicanálise para a qual a textualização é entendida como procedimento clínico. Sabe-o uma certa literatura, *mal-dita*, que nela imiscui o horror, a abjeção, nas suas formas mais cruéis. Sabe-o a Igreja porque se depara com o texto místico e com as modalidades de envolvimento do corpo e das afecções que transcendem largamente a dimensão verbal do texto. E se o impensado e o indizível surgem como os limiares da linguisticidade do sujeito, são, paradoxalmente, absorvidos pelo texto e é nele que ganham existência. Todo o texto comporta sempre a sua dose de impensado, o seu indizível e por isso ele se torna numa teia, num suporte que, não explicitando completamente a sua dimensão heterogênea, lhe garante, no entanto, a existência. De outro modo, como garantir o indizível se ele não pudesse existir enquanto tal? Conferir um estatuto semiótico ao indizível, retirando-o assim do limbo, esse estatuto menor do não verbalizável, é justamente o desafio que se impõe. O indizível não é um resto, mas uma dimensão semiótica intrínseca à própria textualidade, dimensão heterogênea relativamente à linguisticidade textual, porque é estruturalmente impossível esgotar o indizível no texto. A exaustão linguística do texto só aumentaria a sua aura de indizível, eis uma aporia da textualidade.

De um outro ponto de vista, Umberto Eco fala de economia para caracterizar a textualidade. Todo o texto tem a sua economia, porque não explicita tudo, nunca

explicita a totalidade do que comporta. O texto é econômico porque desencadeia no leitor a participação necessária à compreensão daquilo que está em causa. Essa economia é uma economia linguística, que assenta precisamente num regime misto do texto. O texto participa do e apela ao universo cultural seu contemporâneo, etc. Forma com esse universo uma totalidade imprescindível à sua apreensão. Por isso, a questão não pode ser simplesmente a de saber se ele cumpre ou não uma função representativa, isto é, se ele se enquadra ou não na ordem da representação, porque a função representativa é desde logo extravazada pela textura de todo o texto. Olhá-lo sob essa perspectiva é afunilar o âmbito textual e por isso reduzi-lo a um debate que, embora incontornável, vai estando gasto.

O sincretismo nas artes

É do maior interesse, neste quadro, o entendimento de regimes claramente compósitos que despertaram já abordagens englobantes. As semióticas sincréticas, a par das grandes teorias sinestésicas, multiplicam os estratos transformando-se em semióticas pluriplanas de natureza conotativa e apelando a várias substâncias de expressão. Mesmo Greimas admite a existência de sincretismo no cinema ou na ópera, assim como na publicidade. Para além disso, admite ainda que a própria textualização resulte de uma conjugação de diversas substâncias diferentes, manifestadas por uma mesma expressão. Essa operação pode, segundo este semioticista, relevar mesmo de procedimentos sinestésicos. Assim, propõe, como definição de semióticas sincréticas, aquelas que

“se caracterizam no plano da expressão por uma pluralidade de substâncias para uma forma única – tendo bem presente no espírito que essas substâncias podem ser elas mesmas, a um outro nível de análise, já formadas.” (1986, p.218)

Daí o seu carácter pluriplano. Mas restringe o fenómeno sinestésico da poesia simbolista a uma dimensão psico-semiótica e remete-o para as regras de formação da

metáfora. O desenvolvimento da semiótica sincrética visaria assim a melhor compreensão do raciocínio por analogia e da própria natureza da metáfora, a qual, tomada no quadro da retórica, exclui uma abordagem à sua dimensão sinestésica, mas que, apesar de tudo, invade o universo da textualidade de uma forma avassaladora. A metáfora é uma identificação do temático com o visível, é um movimento de fusão de um estatuto no outro, é a introdução, na linguagem, do princípio da mácula, do hibridismo. A pureza da linguagem está fixada na denotação, no princípio isomorfo do signo. Uma certa desregulação é introduzida pela metáfora que condensa planos, funde regimes de signos. Ricoeur, no seu excelente trabalho sobre a metáfora, não recusa a intersecção entre o “sentido e o sensível” (1983, p.312), defendendo uma teoria icónica da metáfora. Dito em moldes exteriores à proposta ricoeuriana, a metáfora introduz o regime icónico no seio do regime simbólico, dado que instaura na própria linguagem, a descrição imagética ou, diríamos lacanianamente, instaura o imaginário no simbólico. O texto denotativo não comporta metáforas, ou não deveria comportar se elas próprias não invadissem a língua e as metalinguagens científicas como a própria matemática. O princípio da mácula é um princípio dinâmico e um gerador textual.

Mas, voltando ao texto literário, Kristeva afirma, a propósito de Baudelaire, que a dinâmica metafórica provoca um “deslocamento heterogéneo da pulsão em direcção ao sentido”, acrescentar-se-ia, fundindo-os. Neste caso, a heterogeneidade patente é entre o simbólico e o real que através dele sempre perpassa, não por representação, mas por irrupção, o que é distinto. Mas a sinestesia intensifica essa fusão. A metáfora sinestésica é mais do que uma identificação, é uma intensidade, definida ainda como “uma condensação de infra-signos, indícios semióticos que possuem um sentido sem no entanto terem significação”, participando ao mesmo tempo de “uma contaminação e de uma condensação” (1984, pp.71/72).

Neste universo das heterogeneidades semióticas, deve ainda distinguir-se entre sincretismos por um lado e sinestesia por outro. Cabe, mais recentemente, ao

semiotista Herman Parret o desenvolvimento de toda uma reflexão sobre estes regimes mistos, partindo dos objectos artísticos de natureza sincrética como a ópera, onde se verifica a existência de uma complexidade intersemiótica. Na sua interessante reflexão, defende uma espécie de complementaridade entre os procedimentos sincréticos da obra de arte e os procedimentos sinestésicos que são exigidos na sua recepção. Quer isto dizer que, enquanto a obra manifesta a sua complexidade semiótica através do recurso ao sincretismo dos códigos, a recepção desenvolve toda uma dimensão de natureza subjectivante, assente numa percepção que faz apelo a vários sentidos ao mesmo tempo. Para Herman Parret, uma obra de arte sincrética é necessariamente sinestésica: “O sincretismo ‘objectivo’ das artes reflecte-se ‘subjectivamente’ na sinestesia da experiência estética” (2001, p.205).

Alguns exemplos avançados por Parret de sincretismo nas artes, em que o significant pictural participa, na sua globalidade, de outras substâncias como a sonora, são o famoso *Grito* de Munch ou a *Guernica* de Picasso (2001, p.205). Mas, segundo este autor, é sobretudo o movimento anti-modernista, a partir do final dos anos 50, com a Pop Art e o Minimalismo que impõe a combinação das artes espaciais com as artes temporais, contra o próprio esquema de Lessing (2001, p.201) e faz apelo a uma experiência intersensorial dos espectadores. Enquanto que o modernismo acentuou a autonomia das artes, o pos-modernismo insere-se em pleno naquilo que Parret designa pela “confusão das artes” e, nessa medida, é “antilessingiano”.

Imbricação, confusão, é dessa mistura que vive a arte na actualidade. Mas, dir-se-ia, o pos-modernismo tende a levar aos limites um processo de contaminação entre as artes, daí resultando uma hibridação de géneros, de dispositivos e das próprias técnicas. As instalações, os video-clips e a ciberarte são bem o paradigma de novos espaços de contaminação estética, que estão para além da completaridade verificada no modelo operático. A hibridação designa esse fenómeno intenso, onde a heterogeneidade ganha uma multiplicidade de expressões fundidas num mesmo corpo textual, digamos.

A. Danto (2000, p.219) fala-nos das orientações da arte contemporânea, que têm a ver com o “pluralismo estrutural que marca o fim da arte - um Babel de conversações artísticas não-convergentes”. A arte entrou, para o filósofo americano, numa fase a que ele chama posnarrativa, o que acarreta como consequência, o “fim da exclusividade da pintura pura como vector da história de arte” (*ibid*, p.220). A era posnarrativa enceta a emergência das performances, das instalações, da *land-art* numa variedade infinita de amálgamas e hibridações. O vídeo, por exemplo, aparece como um exemplo de uma arte híbrida que mistura pintura, escrita e arquitectura. Estas hibridações não se contentam, no entanto, em fundir ou indistinguir os tradicionais géneros, estéticos ou literários, elas vão mais longe, através da contaminação das artes e seus dispositivos e técnicas. De tal modo a contaminação vem operando uma transformação no quadro das artes que se defende hoje a importância de uma reescrita da história de arte, não através das clássicas distinções entre as artes, história da pintura no caso, mas através, por exemplo, de uma história do olhar. E acrescentaríamos que essa história do olhar deverá ser sujeita a todo um questionamento sobre os processos de percepção total ou global designados por sinestésicos, requisitados para acolher a arte contemporânea.

Afinidades sensoriais

Vejamos as consequências, no plano da recepção, das contaminações entre os regimes semióticos. Pode definir-se sinestesia como um fenómeno de associação constante no sujeito, de impressões vindas de domínios sensoriais diferentes. A sinestesia está, portanto, do lado da recepção, enquanto que o sincretismo está do lado dos próprios sistemas semióticos. Do ponto de vista etimológico, *sum-aesthesis* - designa a totalidade das sensações, na sua simultaneidade.

A tese de Parret é a de que o sincretismo das artes se reflecte ou opera uma correspondência com a sinestesia da experiência estética. Enquanto que o sincretismo nas artes emerge da própria matéria da obra, constitui a sua “natureza”, a sinestesia aparece como modo de recepção da obra. Começando pela

dimensão experiencial, pode dizer-se que essa experiência é, para além de psico-fisiológica no sentido mais restrito, uma experiência complexa relevando de uma sensibilidade corporal global. O que equivale a dizer que o sincretismo na obra corresponde à experiência sinestésica, resultando essa projecção numa semiose bem particular. Retomando a designação de Merleau-Ponty, “comunicação dos sentidos” (1945), poderemos situar a percepção como fenómeno globalmente intersensorial. Para este filósofo a percepção assenta não na especificidade do objecto percebido mas antes na relação que desde logo se estabelece no corpo, entre os sentidos: “Os sentidos comunicam entre eles abrindo-se à estrutura da coisa”, acabando por afirmar que “a percepção sinestésica é a regra” da experiência no mundo (*ibid*, p.265). Ao contrário do que propôs a teoria semiótica, em que a semiótica sincrética é um caso de espécie dentro do género dos regimes de signos, a fenomenologia funda a percepção sensorial no quadro englobante da sinestesia.

Ora a particularidade da percepção sinestésica é a de indistinguir, no próprio acto de recepção, qual dos sentidos sensoriais capta a obra. O carácter misto e global determina a própria recepção. Do ponto de vista fenomenológico, considera-se haver uma comunicação estreita entre os cinco sentidos, apoiada pelo que Merleau-Ponty designa como tacto primordial ou toque fundamental, que estaria na base de toda a actividade sensitiva e que determinaria a própria afecção global como contacto global do sujeito com o mundo que ele percebe. Assim, a própria estética simbolista, ao desenvolver a poeticidade das sinestésias, como o fez Baudelaire ou Rimbaud, estaria a experienciar não uma simples dimensão metafórica, mas um campo de correspondências inter-sensoriais. Tal como o sublinhou Parret, é imprescindível citar muito particularmente as admiráveis *Correspondances* de Charles Baudelaire, quando afirma que “Les parfums, les couleurs et les sons se répondent”. É ao corpo que cabe operar a articulação entre os sons, os odores e as cores. Os sons têm cor, assim como os dias da semana ou os algarismos. Essa correspondência entre o sistema simbólico da língua, arbitrário por definição,

e o regime imagético da cor é matéria dessa outra obra poética, marcadamente sinestésica, a de Rimbaud, no celeberrimo poema intitulado *Sonnet des Voyelles*. Distintamente de Baudelaire, em que a sinestesia pode relevar do regime metafórico e levantar toda uma questão sobre o estatuto semiótico da metáfora que conviria aprofundar, em Rimbaud são estabelecidas claramente associações intersensoriais, de modo a atribuir determinada configuração visual à escrita alfabética, correspondência que não tem outro apoio que não seja o domínio puramente sensorial, remetendo para experiências do mesmo tipo: atribuição de cores aos dias da semana, às sonoridades vocálicas, aos algarismos, etc.

Na poesia portuguesa, não podemos deixar de citar a *Clepsidra* de Camilo Pessanha. O simbolismo, mais do que um movimento cuja estética pode ser discutível, é sobretudo, na sua vertente pictórica, por exemplo, uma prática estética inter-semiótica e dando lugar a uma recepção multi-sensorial. Se os procedimentos intersemióticos desencadeiam como efeito procedimentos sinestésicos como se vem defendendo, então podemos alargar assim a própria conceptualização da heterogeneidade textual à sensação englobante. Outra particularidade do fenómeno sinestésico realçada por Parret (2001, p.213), é que ele se demarca do quadro da imaginação, como pretendia a perspectiva cognitivista de Kant, para se afirmar claramente, com a fenomenologia, no quadro da afecção. Parret afirma a este propósito: “A comunicabilidade e a intersubjectividade devem ser entendidas em termos de *afecto*, ou mesmo de *afectividade*, qualidade relacional que pressupõe o contacto e a proximidade.” (2001, pp.212/213)

Baseia-se na própria semiótica de Lucrécio o qual, em *De Natura Rerum*, afirmava já: “as sensações que se sucedem não são percebidas *separadamente, isoladamente*, mas sim nos fazem ‘perceber’ a coisa na totalidade.” (*ibidem*)

Há em Lucrécio uma certa ideia de “corpo integral” cujo “sentido interior” gera sinestésias e que precede essa outra tópica do “tacto fundamental” ou fundador que reúne toda a virtualidade sensorial, como “interoceptividade, ou sentimento de corpo

interior” de Merleau-Ponty. Neste campo, as teses de Lucrécio e Merleau-Ponty encontram-se. A relação primordial entre os corpos é o contacto. Ambos se centram na sensação global, interoceptiva, que o filósofo francês designa por carne, considerando existir um *fundo indiferenciado* onde se dá a (con) fusão dos sentidos, ou um sentido confuso. Paradoxalmente, a sinestesia é pré-estética, dado que ela funda o sentir primordial onde tocante e tocado, na sua reversibilidade radical, constituem a relação do corpo com o mundo (1945, p.366).

As contaminações do texto

Vimos que o texto não é aquele objecto imaculado para que aponta a sua constituição linguística ou de linguagem. Ele é, antes, matéria propícia a contaminações por parte de outros sistemas de signos. A intersemioticidade que encontramos em regimes complexos, da ópera ao cinema, contém, invariavelmente, matéria textual. A teoria das correspondências, que teve a sua época, não fez mais do que realçar o carácter intersemiótico da própria percepção humana. A fenomenologia mostrou uma dimensão interpenetrativa entre os vários sentidos, indistintos no chamado “tacto fundamental” que apela à experiência da totalidade fenomenológica. A semiótica, por seu lado, abriu o campo às semióticas sincréticas.

Hoje, mais do que nunca, todos esses questionamentos são convocados no tratamento de objectos híbridos que povoam a nossa sociedade. Movemo-nos num universo tecnocultural onde proliferam os regimes intersemióticos ou plurisemióticos. O tempo do livro como centralidade cultural, distinto e preponderante sobre outras formas culturais como a pintura, que dependeu longamente do texto, chegou ao fim. O fim da centralidade não é o fim do livro, mas a tecnocultura actual tende a misceginar o texto e a imagem, o som, o corpo e o movimento. Da complementaridade dos sistemas intersemióticos como a ópera, o ballet, etc, onde se mantinha a identidade de cada um dos sistemas que interagiam, passamos à hibridação dos regimes semióticos, que se caracteriza pela diluição das identidades e das autonomias. A designação de posnarrativo

refere justamente os regimes híbridos, afastando-nos da autonomia que eles mantiveram até à modernidade.

Assim, Arriscado Nunes refere mesmo uma hibridação transmediática que define como uma articulação de “um modo de produção estética ou cognitiva associada a um *medium* com elementos da tecnologia material de outro *medium* ou de outros *media*.” (1996, pp. 58/59) A literatura tem vindo a incorporar recursos estéticos e técnicas de outros dispositivos, como é o caso da literatura *cyberpunk*, onde se pode verificar, refere o mesmo autor, a utilização de uma estética do *video-clip* ou do *zapping* na construção de sequências narrativas.

A arte actual, imersa no digital, permite pensar de uma forma ainda mais impositiva a contaminação dos vários sistemas semióticos incluindo a linguagem. As artes digitais, ao obedecerem a uma transposição ou tradução simbólica, encontram na sua virtualidade, o regime do verbal digitalizado. É aí, nesse pano de fundo do virtual, que a escrita, a imagem e o som se fundem, não como plasticidades diversas, mas numa mesma conversão, com uma percepção global ao nível da recepção.

A emergência do hipermedia

O virtual aparece, como o dispositivo, por excelência, capaz de acolher múltiplas hibridações. Mas, mais particularmente, o hipermedia potencia essa textura híbrida. Imagem, texto e som entrelaçam-se com um estatuto a que poderíamos chamar pos-

operático. Deve-se à tecnologia informática a capacidade de incorporação de regimes não textuais em regimes textuais, articulando sistemas gráficos, imagéticos e sonoros, numa intersemiotividade não hierarquizada. Daí que os produtos hipermedia manifestem uma criatividade que é, antes de mais, consequência dessa intersemiotividade que os compõe. Do ponto de vista estritamente narrativo, o virtual permite ainda a hibridação de mundos ficcionais, factuais, reais e virtuais, num sistema onde se esbatem as fronteiras entre as diversas formas, como explica Noël Nel (2001), e onde a hipertextualização permite uma amálgama de fragmentos, em que o percurso de leitura é que vem determinar a passagem da associação à sequencialidade.

Podemos dizer, de uma forma global, que o aparecimento de um novo media, neste caso o hipertexto, submetido a uma lógica da hibridação, introduz factores estéticos, semióticos e epistemológicos no campo cultural. O hipermedia elabora-se segundo lógicas mistas que apelam a uma redefinição das relações entre o texto e o seu leitor.

No virtual, sincretismo, de um lado, sinestesia do outro, contaminam-se a um nível mais profundo, de modo a diluir oposições tais como objectivo/subjectivo, real/fictício, tempo/ espaço, memória/actualidade. A textualidade deixa de se fixar na escrita para fazer a experiência do abismo, não o abismo interior, da experiência poética, mas essa exterioridade do abismo tecnológico. A hibridação provoca então a desterritorialização do próprio lugar do sujeito, híbrido, também ele.

Bibliografia

Barthes, R., , *S/Z*, Paris, Seuil 1970.

Barthes, R., *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

Danto, A., *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, Paris, Seuil, 2000.

Deleuze, G. e Guattari, F., *Capitalisme et Schizophrénie - Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

Greimas, A. J., e Courtés, J, *Sémiotique - Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette Université, 1986.

Kristeva, J., “De l'identification: Freud, Baudelaire, Stendhal”, in *Travail de la métaphore – Identification/Interprétation*, (org. M. Manoni), Paris, Denoël, 1984.

Kristeva, J., *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.

Parret, H., “A intersemioticidade das correspondências artísticas”, in: *Revista de Comunicação e Linguagens n°29: O campo da Semiótica*, org. de **Babo, M. A.** e **Mourão, J. A.**, Lisboa, Relógio d'Água/CECL, 2001.

Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, col. TEL, 1945.

Nel, N., *Les enjeux du virtuel*, Paris, L'Harmattan, 2001.

Nunes, J. A., “Fronteiras, hibridismo e mediatização: os novos territórios da cultura”, in: *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n°45, Centro de Estudos Sociais – CES, Universidade de Coimbra, 1996.

Ricoeur, P., *A Metáfora viva*, Porto, Rés, 1983.

¹ Universidade Nova de Lisboa.