

## A LEITURA DA IMAGEM INTERATIVA

**Mônica Tavares**

Resumo:

Este artigo inicia estabelecendo a definição de imagem interativa; prossegue examinando o fundamento dialógico que sustenta a noção de este tipo de imagem funcionar como um intertexto. Em seguida, a partir do pressuposto de a imagem interativa comportar-se na dialética entre virtualização e atualização, elenca diferentes modos de inserção do receptor na obra, decorrentes das estratégias de leitura a ela inerentes que, por sua vez, são relativas à forma tal qual a imagem se apresenta; por fim, investiga o modo como se desenvolve o ato de leitura da imagem interativa, indicando que o processo de decodificação da mesma é também determinado pelo grau de consciência de linguagem, próprio a cada receptor, o que lhe permite desempenhar (ou não) o papel de recriador da obra.

**Palavras-chave: estética da recepção; interatividade; intertextualidade**

### 1. A imagem interativa

A imagem interativa, admitida no cruzamento entre os domínios da arte, da tecnologia e da comunicação, se define como um espaço virtual, formado por imagens, sons e textos, que se oferece a um diálogo interativo a partir da ação do receptor. Manifesta-se em consequência do conjunto de interações entre homem e máquina que, em suma, resume a adequação entre o campo dos possíveis a ser explorado e as potenciais reações de comportamento do receptor diante das opções de escolha por ele estabelecidas. Estas ações determinam modificações no fluxo da imagem que, por sua vez, produzem outras seqüências de imagens, sons, textos, etc. que se abrem a novas trocas, das quais geram-se novas transformações, instaurando assim um processo ad infinitum.

Em um sentido lato, a imagem interativa pode ser considerada como um intertexto, isto é, como uma identidade de tipo diagramático que inclui diferentes “textos”, admitidos como algo que é produzido a partir de uma linguagem, seja ela verbal, visual, sonora, etc. O adjetivo “interativa” delimita a imagem em questão ao qualificar uma possibilidade de ação recíproca em

modo dialógico entre obra e receptor(es), e/ou estabelecida em tempo real, caracterizando um processo de ir e vir, circunscrito à obra, ao contexto a ela inerente, ao receptor e à interface tecnológica utilizada.

A perspectiva de a imagem interativa comportar-se como um intertexto, manifestado no cruzamento e superposição de diversos fragmentos (sons, textos, imagens, etc.) articulados sobre o “suporte” da obra, de modo hipermidiático, amplifica consideravelmente as relações dialógicas entre artista e receptor, destes com a obra, e desta com todos os outros textos de que ela decorre. Os modos de articulação ou de combinação dos diferentes sistemas sógnicos resultam de práticas intertextuais (ou hipertextuais) utilizadas como forma de inter-relação e de tradução de diferentes linguagens, então codificadas numericamente.

Estas práticas, efetivadas e viabilizadas na dialética entre atualização versus virtualização<sup>v</sup>, estão incorporadas, e sobretudo pressupostas, nas estratégias de interação previstas e programadas pelo artista. Estas evidenciam sucessivos trabalhos de assimilação e transformação de códigos verbais e “não-verbais”; destacam a idéia de a obra (dialogicamente) solicitar e permitir o seu prosseguimento, configurando-se nada mais nada menos como um espaço de prospecção: recupera o já dito, avança através do presente e caminha para o futuro.

## 2. O fundamento dialógico

Estabelecer genericamente as possibilidades de relações e diálogos entre as várias vozes e textos que estruturam uma imagem interativa ajuda-nos a compreender as especificidades de sua atividade receptiva.

As práticas intertextuais decorrem da perspectiva de embutir um texto em outro, fato este que sugere e introduz um novo tipo de leitura, quebrando com a linearidade ou a estereotipia, e dando margem à informação nova.

Em relação à intertextualidade crítica, Perrone-Moisés (1979: 217-230) destaca três modos de construção de um intertexto, a seguir caracterizados:

1. o primeiro, referido a Michel Butor, faz sobressair uma concepção monumental de literatura; a invenção busca alcançar uma obra total, perfeita, em que cada fragmento encontra um lugar harmonioso; o projeto alcançado mostra-se pela qualidade, como marca estrutural de uma cuidadosa construção de figuras; torna aparente um projeto idealista; o autor é o detentor do comando do sentido; destaca-se um dialogismo de caráter construtivo;

2. o segundo, referido a Roland Barthes, distingue um trabalho de disseminação de textos, apenas experimentado concomitantemente a sua formação; mostra-se por uma espécie de colagem de fragmentos, por uma contigüidade de discursos, na qual a circularidade infinita das linguagens dilui os rastros existentes do autor; as hierarquias são verdadeiramente abolidas, assim como a idéia de tempo e espaço; destaca-se uma espécie de intertexto infinito; ressalta-se um dialogismo de caráter disseminador;

3. o terceiro, em referência a Maurice Blanchot, diferencia-se por um um trabalho de continuidade; a proposta é manter na obra a pergunta aberta; destaca-se o sonho da origem, como se todos os sentidos fossem aspirados por um centro que sempre recua; em analogia ao trabalho mitopoético, incorpora o sentido da volta, verificando-se, assim, a origem das citações.

Admitir que a imagem interativa decorre de práticas intertextuais significa poder encará-la como um trabalho de interpenetração de discursos, em que o “inacabamento de princípio” e a “abertura dialógica” (Bakhtin, apud Perrone-Moisés, 1993:72) dão-lhe a marca da existência. Tais princípios, que têm origem desde tempos idos, incorporam agora a sua aplicação no campo da hipertextualidade tecnológica.

As relações intertextuais, previamente propostas na obra, pressupõem e sugerem uma atividade receptiva com base numa estrutura de comunicação, estabelecida em semelhança ao que Weissberg <sup>v</sup> presume como *lectature* <sup>v</sup>. Tais relações passariam a instaurar processos específicos de troca do receptor com a obra, que se efetivam na polaridade entre a autocomunicação e a metacomunicação.

Propondo-se uma analogia com o dialogismo como monumentalidade, num processo de autocomunicação, o receptor é requerido a agir por meio de constantes referências a uma intencionalidade já instaurada no texto; diferentemente do que pode ocorrer em um processo de metacomunicação, o qual, em paralelismo ao dialogismo por continuidade, sugere ao receptor a possibilidade de ele próprio produzir uma escritura, transformando, recompondo e juntando as informações disponíveis na obra.

Entre esses dois pólos, então, apareceria o dialogismo como disseminação que como prática sedutora e na procura pela suspensão do sentido, se firma na noção de um intertexto infinito, sempre posto em contínuo movimento. Neste pressuposto, como afirma Barthes (1977:159), o texto não se comporta como “...a co-existence of meanings but a passage, an overcrossing”. A contigüidade dos discursos e textos destaca uma espécie de intertexto, marcado

pela circularidade de linguagens, sugerindo sua delimitação como um espaço de contracomunicação.

Nestas três situações, o que se torna evidente é a existência de diferentes tipologias de produção textual, na qual é inegável a presença de uma estrutura de comunicação em que se tornam emergentes tanto a função-autor quanto a função-leitor, indubitavelmente perpassadas pelo texto como estratégia e instrumento de mediação.

Se a obra na condição de intertexto tem a capacidade de propor, estabelecer, sugerir, instigar, conduzir as relações entre produção e recepção, não cabe (recorrendo a Risério, 1998:147-152), a não ser no contexto da função referencial da linguagem (Jakobson) e então fora da esfera estética, a idéia do desaparecimento da figura do autor, assim como do pressuposto da indistinção entre o autor como aquele que faz e do receptor como aquele que frui.

No universo da imagem interativa, se por um lado, com a hipermídia potencializa-se a noção de obra como um espaço construído a partir de “... uma narrativa multilinear, intersemiótica, dependente da ‘ação’ do usuário num espaço virtual”, por outro, não se deve esquecer a necessidade de a obra sustentar-se (como ainda destaca o autor baiano) com base na diferenciação barthesiana entre as noções de escrevente e de escritor. Tal fato sugere a pressuposição de que nem todos os receptores podem vir a tornar-se autores em potencial. Isto é, seriam co-autores somente aqueles que conseguissem se fechar “no como escrever”.

Logo, utilizando as palavras de Risério, o autor seria “aquele que faz da linguagem uma práxis – que trabalha na e com e não simplesmente via linguagem (...)”. E assim, “...não tem poder para renunciar a sua marca, nem será abolido por simples propósitos, anseios ou aguardamentos ideológicos”.

Tomando-se as diferentes possibilidades de dialogismo referidas por Perrone-Moisés, nota-se que, a cada prática intertextual (como monumentalidade, disseminação e continuidade), corresponde uma determinada relação de dominância: seja da figura do autor, seja da própria obra como instrumento de mediação, seja da figura do receptor. No entanto, não se desconsidera que, em sua tricotomia, a relação entre estes três elementos fundamenta-se em um processo de comunicação, do qual resulta a própria recepção da obra, sobretudo pressuposta na manutenção da especificidade das funções desempenhadas por cada um desses três elementos.

Na noção de dialogismo como monumento, é o autor que organiza o projeto, delimita e constrói as propostas de diálogo que alternadamente são atualizadas pelo receptor, seguido o

direcionamento assim impresso por aquele sujeito. Na idéia de dialogismo como disseminação, o autor se dilui no mundo do texto, tendendo-se a alterar (como no *pachwork*) o sentido nele impresso, dado em razão à circularidade que abole o suposto referente e coloca a própria obra como centro das relações e espaço de produtividade. Já no dialogismo como continuidade, a superposição de diferentes textos induz gradativamente à noção de uma diluição de autoria e de uma metacriação, não se confundindo esta relação intertextual com a noção de co-criação.

O exame de como se fundamenta a estruturação desses modos de diálogo (pressupostos por se articularem, respectivamente, com base em processos de autocomunicação, contracomunicação e metacomunicação) contribui para identificar diferentes procedimentos intertextuais, passíveis de serem incorporados nas estratégias de inserção do receptor na imagem interativa, a ele sugeridas no sentido de garantir a continuidade da recepção.

### 3. A dialética entre atualização e virtualização

A geração dos possíveis sentidos, significados e significações que a imagem interativa pode vir a suscitar está em função das trocas estabelecidas entre o repertório do emissor e o do receptor.

Este processo se dá por meio das atualizações da imagem que, em suma, demandam esforços por parte do receptor, sugeridos a partir de meras semelhanças, de indícios fatuais ou de regras interpretativas, condições estas expressas na maneira tal qual a imagem se apresenta, estabelecidas como estratégias de leitura e de inserção do receptor na obra, e pressupostas a partir das potencialidades das novas tecnologias eletrônicas. A forma de apresentação (icônica, indicial ou simbólica) da imagem está atrelada à poética utilizada, tornando à luz o caráter formante da obra.

Desta maneira, ao atualizar a imagem interativa, o receptor pode vir a decodificá-la com base em práticas receptivas, decorrentes respectivamente de procedimentos poético-tecnológicos utilizados na sua criação. Ou seja, ao agir sobre ela, o receptor ativa processos virtuais, previamente programados e estabelecidos na dialética entre a atualização e a virtualização. Ao se manifestarem, estes processos receptivos tornam aparentes as estruturas organizativas da imagem. Estas práticas dialéticas se identificam semioticamente com a sintaxe, a semântica e a significação (tomadas em relação as categorias peirceanas de primeiridade, secundidade e terceiridade), e, ao se efetivarem, tornam a luz três categorias distintas de imagens interativas.

Esta tripla possibilidade de manifestação da imagem (icônica, indicial e simbólica) incorpora papéis abstratos inscritos na estrutura da imagem interativa, que requerem, sugerem, induzem, respectivamente, distintas estratégias de inserção do receptor na obra, a seguir explicitadas (Tavares, 2001:179-191).

No primeiro caso, em que se destaca a passagem simbólico/icônico firmada pela tradução de operações lógico-matemáticas em formas sensíveis expressas sob diferentes codificações, predomina um tipo de procedimento receptivo desenvolvido pelas sugestões de interação contidas no signo e construídas na predominância da informação estética. A prática receptiva é induzida pelas associações por comparação, que sucessivamente conduzem o processo de encaminhamento das ações recíprocas. O receptor não tem nenhum meio de interferir sobre a matriz operacional ou sobre as reações que dela podem advir. Ele apenas concorre para a atualizar o virtual nela contido.

No segundo caso, a imagem interativa se pressupõe como um espaço de exploração em que o receptor é convidado a participar de experiências multisensoriais, no conflito com o contexto espaço-temporal em que ele está incluso. As estratégias de leitura tentam capturá-lo e conduzi-lo a interagir no espaço-tempo re-presentado, sendo o receptor o agente articulador de todo o desenvolvimento da cena. Ele convive numa constante polaridade e conflito, que o induzem às sucessivas ações e conseqüentes reações. Nesse intercurso, é a sua gestualidade que atualiza as demandas da obra. É do atrito ou da constatação da existência de uma relação física entre a própria obra e o objeto por ela representado que os possíveis significados vêm à tona na mente do intérprete.

No terceiro caso, a interação dos receptores é requerida pelas propostas de intercâmbio e de partilha que dão continuidade às ações mútuas e recíprocas, estabelecidas entre parceiros remotos. Aqui, é dominante o papel do receptor como construtor das significações possíveis. Mais do que nos dois casos anteriores, a representação da imagem está condicionada em função de os receptores possuírem o domínio dos códigos (ou seja, o repertório) necessário à interpretação da obra. Deles é requerido o conhecimento da lei ou convenção que articula a possibilidade do diálogo entre os mesmos e a obra, viabilizando-se, então, uma prática receptiva disposta no âmbito da metalinguagem, da metacriação e da produção em coletividade. Portanto, os receptores devem estar informados para colocarem a imagem em movimento.

Ao manifestar-se como virtualidade, a imagem interativa incorpora assim as estratégias de leitura propostas no programa poético do artista, todavia só se deixando ver, ouvir, tocar, etc. ao atualizar-se, sob os graus distintos de semioticidade. Indica-se, dessa forma, que as estratégias propostas solicitam a participação do receptor a partir do modo como a imagem se apresenta.

É também a partir das categorias de semioticidade apresentadas pela imagem que se torna possível indicar a dominância na relação de identificação comunicativa entre os repertórios do artista e do receptor (Bense, 1975:75).

Quando ocorre a predominância da iconicidade, a identificação é dita criativa: as correspondências entre os repertórios de base se estabelecem por meio de similaridades; quando ocorre a predominância da indicialidade, a identificação é dita causal: pressupõe que as correspondências se dão por meio de relações diretas e reais entre obra e referente; e, por fim, a identificação é dita comunicativa, quando ocorre na predominância da simbolicidade; aqui, a relação entre os repertórios da produção e da recepção se correspondem por meio de regras ou hábitos previamente aceitos. Enfim, o tipo de identidade comunicativa entre os repertórios de base delimita e pressupõe como efetivamente se dá o modo de envolvimento do receptor na imagem, ou seja, como ele é cativado a com ela interagir (Tavares, 2001:170-175).

Como processo contínuo de descobertas, a decodificação da imagem impõe assim a necessidade de o intérprete conhecer o caráter formante da obra, a lei de interpretação da mesma (identificar como se estrutura e funciona a imagem interativa), para então recuperar a poética que dá a possibilidade de a imagem ser interpretada como se referindo a determinado objeto. Só a partir daí a imagem passa a significar para o receptor, pois o seu repertório pode assim permitir-lhe refazer o caminho trilhado pelo artista, sobretudo não desconsiderando que à obra podem ser acrescentadas novas significações.

#### 4. A leitura da imagem interativa

No contexto das Novas Tecnologias da Comunicação, o desenvolvimento do processo de recepção fundamentado numa estrutura de hipermediação potencializa o ato de leitura da obra como um ato de consulta, como um trabalho de transformação e recomposição da própria imagem (ou texto); nesta atividade receptiva, os papéis de autor e leitor não necessariamente se identificam. Este ato de leitura abriga toda uma multiplicidade de relações, estabelecidas entre diferentes vozes e textos.

Tomando-se em referência a estética da recepção, o ato de leitura propriamente dito se desenvolve na fusão dos dois horizontes – o interior à obra e o exterior à ela. Sob este ponto de vista, a recepção é um processo produtor de significados que se concretiza em função das sugestões de leitura inseridas na obra, passíveis de serem articuladas por um determinado sujeito em um dado momento histórico. A comunicação entre receptor e obra se desenvolve mediante a fusão entre o efeito (como elemento de concretização do sentido condicionado pela obra) e a recepção (como elemento dessa mesma concretização condicionada pelo receptor). É o processo de mediação ou fusão desses dois horizontes: o implicado pela obra (interior à obra) e o relativo à visão do mundo por parte do receptor (exterior à obra), que torna possível tal concretização. A fusão desses dois condicionantes pode manifestar-se espontânea ou reflexivamente: no primeiro caso, suscita-se a manutenção da conduta do receptor e, conseqüentemente, a ampliação da experiência; no segundo, com base numa consideração distanciada e no reconhecimento do estranho, sugere-se a modificação da atitude do receptor e, então, a negação da experiência, admitida como forma de suscitar novas descobertas (Jauss, 1987:76-78).

Conforme Jauss (1987:78-79), a distinção do horizonte de expectativas entre intraliterário e extraliterário dá a possibilidade de reduzir as várias tipologias de função do leitor, distinguindo a relação do leitor implícito ante a do leitor explícito. O primeiro, referindo-se, com base em Iser, “al carácter de acto de lectura prescrito en el texto”; e, o segundo, caracterizando-se como aquele tipo de leitor diferenciado, histórica, social e biograficamente.

A figura do leitor implícito<sup>v</sup> é aquela que “...materializa o conjunto das preorientações que um texto ficcional oferece, como condição de recepção, a seus leitores possíveis”. Ele não tem existência real, e não se concebe em um substrato empírico (Iser, 1996:73). Para a estética da recepção, é necessária essa diferenciação, pois assim se torna possível separar o código da função de leitor prescrito na obra, do código de um leitor determinado, que se utiliza da estratégia implícita para viabilizar a mudança de expectativas.

Esta mudança ou decepção de expectativas induz o receptor a outros patamares de percepção, visto que possibilita liberá-lo de pré-julgamentos; antecipa possibilidades não ainda realizadas; alarga os limites do seu comportamento social; e prefigura conteúdos de experiência. Na mudança de expectativas, ocorre uma inversão, representada pela noção de que o efeito produzido retorna à origem da causa que o produziu. Deste jeito, exige-se do receptor sempre

uma reconsideração do contexto passado de modo que os fatos novos se integrem ao novo contexto (Jauss, 1978: 72-80).

A obra é concebida, então, como uma estrutura aberta em que se deve desenvolver um sentido que não é desde o princípio revelado, mas sim deve ser concretizado no desenvolver das sucessivas recepções. E, aqui, é importante destacar o papel da história da recepção, que é o de recuperar o conhecimento dos efeitos que a obra já produziu, situando-a como marco entre um sujeito presente e um discurso passado. Se a recepção implica uma interrogação, então esta vai do receptor para obra da qual ele se apropria (Jauss, 1978:246-249)

Cada experiência singular passa a ser incorporada ao repertório da experiência acumulada e, para que ela continue a ser singular, deve continuamente afastar-se ou desviar-se do já conhecido, provocando então o êxito da comunicação. Esta seria a estrutura básica da fruição estética, dada na tensão entre aqueles dois condicionantes, o interno e o externo à obra.

Para Iser (1987: 221), o texto somente toma forma quando é concretizado. O ato de leitura caracteriza-se como uma atividade criativa, e o produto dessa atividade é o que se denomina como dimensão virtual do texto. Esta dimensão não é o texto puro, simplesmente em si mesmo, nem tão pouco a imaginação do receptor; em essência, tal dimensão se desenvolve na confluência do texto com a imaginação.

Independentemente das circunstâncias pessoais de cada receptor e do modo concreto como este apreende as diferentes fases do texto, Iser (1987: 224) lembra que a formação da dimensão virtual se dá em decorrência de um processo de antecipação e de retrospectiva o qual, por sua vez, transforma o texto em uma experiência para o leitor.

Tal processo se desenvolve sobretudo pela conexão dos vazios <sup>v</sup> produzidos pelo texto, considerados estes como os elementos que potencializam a função de comunicação, ocorrendo neste momento a ocupação dos pontos do sistema textual por meio da projeção do leitor. O que estes vazios indicam são os segmentos dos textos a serem conectados, ou melhor, como afirma Iser (1979: 106-109), eles constituem-se como “charneiras mentais” das possibilidades de representação. No uso pragmático da linguagem, estas conexões são programadas e reguladas pela existência de condições outras que garantem e determinam a especificidade da coerência textual. Na linguagem ficcional, pelo contrário, é justamente a falta dessas condições, por sua vez imposta pelo grande número de vazios e pela necessidade crescente da combinação dos esquemas do texto, que torna possível a formação de um outro contexto. A coerência do sistema textual é

então alcançada na confluência com a decisão seletiva, manifestada pelos atos de representação do próprio receptor.

Como o ato de representar pressupõe uma ausência, que se sustenta pelas partes não escritas do texto (então admitidas como elementos de indeterminação), são elas que induzem e sugerem diferentes e inesgotáveis representações<sup>v</sup>. É o rompimento da conectabilidade dos esquemas do texto pelos vazios que, dialeticamente, dá margem às possíveis representações produzidas pela atividade de imaginação do leitor, ao tentar configurá-las como a gestalt<sup>v</sup> do texto (Iser, 1987: 226-228). Na representação do discurso ficcional, concretiza-se a organização dos significantes, que servem mais para apresentar as instruções para a produção de significados do que para estabelecer sua designação (Iser, 1996:122).

A atualização dessas representações desenvolve-se por meio de um processo seletivo, ocorrendo uma oscilação entre a criação e a ruptura de ilusões. Neste momento, sucede-se a possibilidade de formação de situações novas e, assim a leitura transforma-se em experiência criativa para o receptor (Iser, 1987: 234-237).

Ao quebrar-se a conexão entre os esquemas da obra, os vazios induzem ao aumento da atividade imaginativa do receptor, potencializando a função de comunicação entre ambos (ele e a obra). Semelhantemente ao discurso ficcional, no âmbito da imagem interativa, estes vazios (ao se potencializarem) estariam funcionando como elos, pontes, indícios de conduta (não explícitos) sugeridos ao receptor, e propostos na obra como estratégias para garantir a sua participação; logicamente, ao se distinguir que a concretização do texto depende da capacidade deste leitor hipotético em articular as operações intertextuais, a partir das quais alcança-se a gestalt.

Esta relação dialógica entre texto e leitor, para Iser (1996:124-129), é pensada com base no modelo cibernético dos sistemas auto-reguladores, sugerindo, desta maneira, que o ato propriamente da leitura se cumpre por meio de feedbacks. São eles que, a cada passo, ajustam as imprevisibilidades do texto. Ou seja: “...a comunicação com o texto se realiza pela autocorreção latente dos significados construídos pelo leitor”, sobretudo destacando-se que, no âmbito do texto ficcional (e também da imagem interativa), a obra não pretende mostrar-se absoluta nem como denotação da realidade empírica e nem por se constituir com base nos valores e expectativas do seu possível receptor.

Nessa perspectiva, admite-se que tanto a construção quanto a apreensão da obra sustentam-se na concepção do “leitor implícito”, firmada no pressuposto de que o papel deste

leitor se define na estrutura do texto e na estrutura do ato, relacionando de um lado, intenção, e do outro, preenchimento. Visto que não ocorre a superposição entre o papel oferecido e a disposição habitual do receptor, Iser (1996:73-79) adverte que é histórica e individualmente que o papel do leitor se realiza, em função das suas prévias vivências, então introduzidas na leitura. Portanto a noção de “leitor implícito” descreve “...um processo de transferência pelo qual as estruturas do texto se traduzem nas experiências do leitor através dos atos de imaginação”.

Enfim, a situação contextual que absorve tanto o leitor como o texto não pode prescindir de três fundamentos, assim considerados: as “convenções”, presumidas como repertório comum entre ambos os elementos; os “procedimentos aceitos”, entendidos como as estratégias; e, finalmente, a “participação do leitor”, formulada como a fase de realização (Iser, 1996:129-132). O repertório seria, então, a condição sine qua non para a criação da situação entre obra e receptor, sendo presumido como o pólo de interação entre estes elementos, como o material que garante a comunicação.

O repertório assim designa “...o material selecionado pelo qual o texto é relacionado aos sistemas de seu ambiente”. E as estratégias propõem e organizam as relações entre o contexto de referência do repertório e o leitor do texto, que efetivamente é aquele que, ao descobrir aquilo que no familiar é inesperado, interage e realiza a obra (Iser, 1996:159-161).

Logo, a estrutura de interação (aqui evidenciada) entre obra e receptor subtende e incorpora, independente do meio utilizado, aquele tipo de receptor crítico, proposto por Goethe, que julga deleitando-se ou se deleita julgando. Explicita-se a necessidade de ele apreender os significados da obra à medida que a constitui. Ou seja, como acrescentaria Iser (1996:51-54), a obra manifesta-se como um processo que só se realiza através da constituição de uma consciência receptora na mediação com as estruturas do texto. Em vez de decifrar os sentidos, o receptor evidencia o potencial de sentido contido na obra. E, no âmbito da imagem interativa, é isto o que também deverá fazer o receptor informado quando ele for atualizar os efeitos inseridos na obra.

Outrossim, é inegável ressaltar que em razão do aporte tecnológico inerente à imagem interativa, evidenciam-se especificidades outras (a efetivação da troca dada na ação e reação em tempo real; a possibilidade de ampliação do campo sensível e do inteligível por meio das interfaces; a exploração do campo de possíveis; a interpenetração e o cruzamento entre diferentes meios; o uso de redes telemáticas) que propiciam uma prática intertextual, ampliando, dilatando e potencializando a manutenção da circularidade entre produção e recepção. Em razão destas suas

qualidades materiais, a imagem interativa incorpora a possibilidade de o receptor manifestar-se mais do que nunca como um ator, no sentido impresso por Weissberg <sup>v</sup>, a saber, “...quasiment au sens gestuel, par opposition à l’appréciation mentale”. Em referência ao processo de leitura (antes discutido), entende-se que este fato não acarreta a idéia de desaparecimento ou apagamento da figura do autor, ao mesmo tempo em que não necessariamente coloca o receptor no papel de co-autor ou recriador. Mas sobretudo, vislumbra-se uma nova condição de recepção, que se firma, como reforça Weissberg, no contexto de uma cenografia da interação.

Neste universo da leitura como *spect-acture* <sup>v</sup>, o principal problema que dela decorre, como indica Plaza (2000:11), se refere à qualidade da resposta, da significação ou do interpretante. Este importante pressuposto, que deve ser buscado como forma de garantir o êxito da comunicação (como diriam os estudiosos da estética da recepção), reafirma a perspectiva de desenvolver-se uma espécie de recepção crítica e criativa. Aquela que se fundamenta na necessidade de ser efetivada por um receptor que saiba escolher as melhores opções (a ele singularmente convenientes), mas que de todo modo ponha-se a atualizar a proposta poética então estabelecida pelo artista. Portanto receptor que cumpra aquele duplo papel de selecionar e ser selecionado.

Reforçando este pressuposto, cabe acrescentar que, como destaca Popper (1980:218-219), duas condições são necessárias para a integração do indivíduo (ou grupo) ao processo criativo: de um lado, a *inventivité*; de outro, a *responsabilité artistique*; ou ainda, como complementa Plaza (2000:11), a capacidade e o desempenho. Nesta perspectiva, este último autor propõe que o uso da interatividade no contexto artístico não pode prescindir de estabelecer a distinção entre a estrutura da obra de arte e o processo criativo que a engendrou (a poética), e ainda a relação entre o espectador e a obra (estética).

É importante ter em mente que, como já dizia Pareyson (1989:160-165), por mais operativo ou transformante que seja o papel desenvolvido pelo receptor, ele ainda é o leitor da obra. E, para tanto, necessita reconstruí-la ou recriá-la.

Admitir que a obra solicita ser executada como ela própria quer ser implica que a fidelidade ou conduta dessa execução se refira mais à obra enquanto formante e não à obra enquanto formada. Este caráter ativo da execução pode incorretamente sugerir que todo leitor seja considerado como um co-autor. Mesmo que a obra requisite a execução, é ela que indica o

modo dessa execução, pois, antes de tudo, ele reside nas suas execuções como parâmetro de juízo, já que ela só se rende à execução que sabe captá-la.

Ela se expõe em toda plenitude ao receptor crítico que, na dialética entre julgamento e deleite, reconstitui as estratégias do texto.

No âmbito da imagem interativa, não é só a tecnologia em si mesma que garante o tipo de experiência estética. A atividade fruitiva é também e sobretudo assegurada por uma espécie de receptor que, em função da estratégia de interação proposta e do repertório a ele inerente, age (ou não) como recriador <sup>v</sup>. Necessariamente, sua ação se desenvolve na dialética entre os papéis por ele desempenhados, como leitor implícito e como leitor explícito, e diretamente relacionados ao grau de consciência de linguagem por ele apresentado.

Este pressuposto embasa uma distinção entre a idéia de recriação, então considerada como a ação sucessiva de reconstrução da obra <sup>v</sup>, e o conceito de co-criação <sup>v</sup>, entendido como uma ação simultânea para a idealização da mesma.

Nesta perspectiva, nem todo leitor de uma imagem interativa alcança o papel de recriador. Podendo vir a desempenhar o de co-autor, se vier a participar da construção e idealização da obra, no pressuposto de ela resultar de um projeto a ser desenvolvido como processo criativo de pesquisa (segundo a teoria da criatividade, Wallas, apud Moles, 1971).

É o caráter formante da obra (articulado na dialética entre atualização versus virtualização) que induz o processo de leitura da imagem interativa. Diferentes categorias de imagens interativas justificam assim critérios distintos de congenialidade estabelecidos em função das estratégias de interação entre obra e receptor, por sua vez, incluídas no programa poético adotado.

Seja na obra como estrutura poética (imagem icônica), na obra como mediação do corpo (imagem indicial) ou na obra como meio para alcançar um dado objetivo (imagem simbólica), as estratégias de inserção do receptor se estruturam com base em regras organizativas (consideradas em referência à metodologia heurística de criação). Para os diferentes tipos de imagem pressupõem-se, respectivamente, códigos gerativos e leis sintáticas, semânticas ou pragmáticas que lhe tornam aparente e lhe dão existência.

## 5. Referências Bibliográficas

- BARTHES, Roland. From work to text. In: \_\_\_\_\_. Image, music, text. New York: Hill and Wang, 1977. p.361-383.
- BENSE, Max. Pequena estética. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- ECO, Umberto. Lector in fabula. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luis Costa (Org.) A literatura e o leitor: textos de estética da recepção. São Paulo: Paz e Terra, 1979. p.83-132.
- ISER, Wolfgang. El proceso de lectura: enfoque fenomenológico. In: MAYORAL, José A. (Org.) Estética de la recepción. Madrid: Ed. ARCO/LIBROS, 1987. p.215-243.
- ISER, Wolfgang. O ato da leitura: uma teoria do efeito estético. São Paulo: Editora 34, 1996. v.1.
- JAUSS, Hans R. El lector como instancia de una nueva historia de la literatura. In: MAYORAL, José A. (Org.) Estética de la recepción. Madrid: Ed. ARCO/LIBROS, 1987. p.59-85.
- JAUSS, Hans Robert. Pour une esthétique de la réception. Paris: Ed. Gallimard, 1978.
- LÉVY, Pierre. O que é o virtual ? São Paulo: Editora 34, 1996.
- MOLES, Abraham. A criação científica. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1971.
- PAREYSON, Luigi. Estética: teoria da formatividade. Petrópolis: Vozes, 1993.
- PAREYSON, Luigi. Os problemas da estética. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. A intertextualidade crítica. Poétique, Coimbra, Livraria Almedina, n.27, p.209-230, 1979.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Texto, crítica, escritura. São Paulo: Ática, 1993.
- PLAZA, Julio. A arte interativa: autor-obra-recepção. In: <http://209.41.0.9/jplaza/texto01>. (capturado em 26/05/2000).
- PLAZA, Julio. Tradução intersemiótica. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- PLAZA, Julio, TAVARES, Monica. Os processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais. São Paulo: Hucitec, 1998.
- POPPER, Frank. Art, action et participation: l'artiste et la créativité aujourd'hui. Paris: Éditions Klincksieck, 1980.
- RISÉRIO, Antônio. Ensaio sobre o texto poético em contexto digital. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1998.
- TAVARES, Monica. A Recepção no contexto das poéticas interativas. Tese de doutorado, defendida na Escola de Comunicações e Artes da ECA/USP, 2001.



---

WEISSBERG, Jean-Louis. Présences à distance; déplacement virtuel et réseaux numériques: pourquoi nous ne croyons plus la television. In: <http://hypermedia.univ-paris8.fr/>.