



## Possibilidades para se pensar o ciberconto<sup>1</sup>

Alexandre Magalhães Lima<sup>2</sup>

Paula Carolina Ribeiro<sup>3</sup>

Raquel Araújo dos Santos Carneiro<sup>4</sup>

Orientador: Carlos Henrique Rezende Falci<sup>5</sup>

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

### Resumo

O que este artigo pretende discutir é, primeiramente, quais são os elementos do conto contemporâneo; em seguida, pensar-se-á a questão da cibernarrativa por meio da análise dos conceitos de narrativa e cibertexto e, por fim, será feita uma tentativa de associação entre todas essas noções com o intuito de buscar o que pode ser chamado de ciberconto, tentando identificar no ciberespaço traços deste último.

### Palavras-chave

Conto; cibernarrativa; ciberconto.

A história do conto é marcada por transformações que não necessariamente indicam uma evolução no sentido clássico de progresso. A novela, gênero que aparece na Europa no século XIV e que se mostra como modelo narrativo soberano, funciona como que uma base para o surgimento do que mais tarde seria denominado como conto.

A primeira transformação aparece no século XVI, mais precisamente em 1550. Giovanni Straparola publica, em Veneza, *Piacevoli Notti*, narrativa chamada de novela, mas que, comparando-se ao formato de conto que hoje existe, remete ao conceito de conto. Em 1634, Giambattista Basile lança *Cunto de li Cunti*, conhecido como *Pentameron*. De acordo com André Jolles (1976), “algumas obras escritas no século XIX a respeito do conto não hesitam em afirmar que *Cunto de li Cunti* foi a primeira coletânea de contos” (Jolles, 1976, p. 190). Em 1697, Charles Perrault escreve

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao Intercom Júnior, no XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Graduando da Faculdade de Comunicação e Artes da PUC Minas – habilitação em Relações Públicas. Integrante do grupo de pesquisa “Comunicação e Redes Hipermediáticas”, cadastrado no CNPq. alemagalhaes@oi.com.br

<sup>3</sup> Graduanda da Faculdade de Comunicação e Artes da PUC Minas – habilitação em Relações Públicas. Integrante dos grupos de pesquisa “Comunicação e Redes Hipermediáticas” e “Poéticas Audiovisuais Contemporâneas”, ambos cadastrados no CNPq. paularibeirobh@yahoo.com.br

<sup>4</sup> Graduanda da Faculdade de Comunicação e Artes da PUC Minas – habilitação em Relações Públicas. Integrante do grupo de pesquisa “Comunicação e Redes Hipermediáticas”, cadastrado no CNPq. raq.carneiro@yahoo.com.br

<sup>5</sup> Professor da Faculdade de Comunicação e Artes da PUC Minas, Mestre em Ciência da Informação pela UFMG e Doutorando da Universidade Federal de Santa Catarina. chfalci@uol.com.br



narrativas que levam para a literatura as histórias populares, que até então residiam somente na oralidade.

Mas é apenas em 1812 que é publicada a coletânea que serviu como referência do que pode ser chamado de conto, com sua estrutura e elementos essenciais. *Kinder-und Hausmarchen*, obra dos irmãos Grimm, traz narrativas populares que, pela primeira vez, aplicam e de certa forma delineiam o conceito de conto de uma forma nunca antes feita, apesar de tratar-se de um termo há muito conhecido na época.

Apesar de tratar-se de uma forma narrativa das mais antigas, o conceito de conto não é suficientemente definido a ponto de chegar-se a uma conclusão satisfatória. No entanto, acredita-se que nunca se chegará a uma conclusão definitiva sobre o que é o conto; trata-se de uma narrativa que se transforma, adapta-se e que, portanto, não deve ser encerrada em um conceito limitado. Tendo em vista a discussão levantada neste artigo, e com base também nessas últimas características do conto, cabe pensar nesta forma narrativa de uma forma mais aberta, mais fluida em relação a outras formas.

Ricardo Piglia (2004) aponta alguns conceitos estruturais do conto. O autor afirma que um conto sempre apresenta duas histórias, ou seja, ele possui um caráter duplo. Assim, “um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário.” (PIGLIA, 2004, p. 90). Ao trabalhar com duas histórias, o autor deve utilizar os elementos do conto de formas distintas e simultâneas.

Essa história recôndita, o relato secreto, é a questão principal da forma do conto e suas variantes. A versão moderna do conto abandona a estrutura fechada, na qual o final causa surpresa e soluciona a história. Este é um ponto importante, considerando-se que os estudiosos que se baseiam nos irmãos Grimm, caso de André Jolles (1976), acreditam que o conto só soluciona a história – e se soluciona, por assim dizer -, no final da narrativa. Piglia (2004) diz o contrário: no conto contemporâneo é trabalhada a tensão entre a história óbvia e a oculta, tensão essa que permanece sem solução. E ainda: “o mais importante nunca se conta. A história é construída com o não-dito, com o subentendido e a alusão.” (PIGLIA, 2004, p. 91-92). Para Piglia (2004), o conto deve revelar de maneira artificial algo antes escondido, e é fabricado para tal função.



Piglia (2004) afirma que uma questão que compendia os problemas técnicos do conto é a preocupação em como contar duas histórias ao mesmo tempo, ou melhor, de que forma contar uma história enquanto se conta outra. O autor afirma também que através dos finais percebe-se o sentido na experiência e que o final traz a figura de quem espera o relato, figura essa que faz parte da trama. Portanto, “não é o narrador oral quem persiste no conto, mas a sombra daquele que o escuta.” (PIGLIA, 2004, p. 101).

Para Borges, afirma Piglia (2004), o romance não é uma narrativa porque se afasta muito das formas orais, e, por conseguinte, a figura de um interlocutor presente perdeu-se nessa estrutura. A função desse ouvinte no conto é sempre a mesma, apesar de sua posição variar: ele existe para garantir que a história soe incompreensível em princípio, ou seja, que ela conte com pontos inexplicáveis, a serem desvendados. Deve-se escrever o conto como se o leitor já soubesse do desfecho, da história secreta. Ou seja, o leitor tem aqui um papel fundamental na narrativa.

“A verdade de uma história depende sempre de um argumento simétrico que se conta em segredo. Concluir um relato é descobrir o ponto de interseção que permite entrar na outra trama.” (PIGLIA, 2004, p. 112). Piglia (2004) parece afirmar que a construção do relato, apesar de não objetivar uma conclusão, ou esclarecer a tensão - que não se encerraria -, traz elementos que permitem essa conclusão, para que a segunda história, por assim dizer, seja atingida pelo leitor. Pode-se pensar nesse ponto de interseção também como um ponto de ruptura, haja vista que é nele que a segunda história – a que efetivamente contém o segredo – é percebida (idéia de surpresa, reviravolta) e toda a narrativa é reconfigurada, partindo então para um desfecho. Este não é uma conclusão, como já foi dito; trata-se de um desfecho outro, que não necessariamente encerra a narrativa.

Assim, esse final traz o sentido secreto do conto, que estava mascarado na história. Apesar da importância inegável do final, o autor levanta outra questão: “a experiência de errar e desviar-se num relato se baseia na secreta aspiração de uma história que não tenha fim (...).” (PIGLIA, 2004, p. 104). Uma possível reflexão acerca dessa afirmação é o fato de que numa história normalmente restam questões não resolvidas, o que certamente ocorre com o conto, especialmente quando leva-se em consideração a sua brevidade. Assim, os finais seriam algo como que fronteiras, formas de cortar a

experiência – e ao mesmo tempo de construí-la -, mas o sentimento que permanece é de que a história continua.

*O que um relato quer dizer nós só entrevemos no final: de pronto, aparece um desvio, uma mudança de ritmo, algo externo; algo que está no quarto ao lado. Então, conhecemos a história e podemos concluir. (...). O sentido de um relato tem a estrutura do segredo (remete à origem etimológica da palavra: se-cernere, pôr a parte, está escondido, separado do conjunto da história, reservado para o final e em outra parte). (PIGLIA, 2004, p. 106).*

Enfim, o conto é o objeto que permite a reflexão subentendida neste artigo por todos esses traços, que são, na verdade, quase que diametralmente opostos à estrutura do cibertexto, apesar de Piglia (2004) em certa medida relativizar o paradoxo entre a estrutura do conto e a do cibertexto.

### **A narrativa e o cibertexto**

Em seu artigo “Camadas Temporais na Narrativa Cibertextual: cruzamentos múltiplos”, Carlos Falci (2006) utiliza o conceito de *narrativa*, de Paul Ricoeur, e de *cibertexto*, de Espen Aarseth. No presente artigo, será utilizada a discussão de Falci (2006) para se pensar a relação entre estes dois elementos e de que forma eles podem dialogar com os conceitos de conto e ciberconto defendidos no mesmo.

Ricoeur toma a narrativa como uma forma de disposição dos elementos e como forma de se experimentar o tempo. Segundo Falci (2006), a narrativa é o que propicia a experiência entre as coisas passadas e futuras. Ela seria então a possibilidade de se perceber a passagem do tempo, sendo ao mesmo tempo interna e externa a ele. Além disso, não se pode tratar a narrativa como uma mera seqüência de fatos, mas como a configuração de um processo entre os acontecimentos.

Ricoeur defende a idéia de que a base estrutural da narrativa é a *mimese*, que seria a forma de estruturar os fatos. Existem, segundo ele, três mimeses: a *mimese I* existe quando os elementos da narrativa ainda estão precariamente ligados; ou seja, é a pré-figuração da narrativa. A *mimese II* ocorre quando há a configuração da narrativa pelo autor a partir dos elementos disponíveis na *mimese I* - aqui já se vislumbra fisicamente a



obra. E por fim, a *mimese III* seria a reconfiguração da narrativa pelo leitor, quando este tem acesso a ela e é capaz de, através das suas experiências, reconfigurá-la.

O cibertexto baseado nas idéias de Aarseth deve ser visto, segundo Falci (2006), como “uma relação e não uma forma especializada e fixada através de um grupo de significantes.” (FALCI, 2006, p. 9). Ou seja, o cibertexto em questão nessa discussão pressupõe não apenas um texto disposto na web, mas a forma como ele dialoga com diversos elementos. Esse diálogo é observado não só depois da finalização da obra mas, principalmente, no seu processo de construção e elaboração.

Para que um texto seja um cibertexto é preciso que haja uma modificação física na obra e esta modificação deve poder ser feita inclusive pelo leitor, que se torna, a partir daí, um colaborador, ainda que não tenha exatamente o mesmo grau de importância conferido ao autor ou à pessoa que dispôs determinados elementos para serem configurados. “A obra cibertextual exige do leitor primeiro que a configure enquanto narrativa, para só depois experimentar a refiguração dessa narrativa”. (FALCI, 2006, p. 9)

Desta forma, há um claro deslocamento do papel do leitor na construção da obra. Se na leitura de uma narrativa editada e distribuída de forma palpável a sua possibilidade de ação se limita à interpretação da mesma de acordo com a sua própria experiência, em uma narrativa cibertextual ele não só pode como deve interferir no seu processo de construção.

O lugar onde todo esse processo seria possível na narrativa é quando ela ainda não foi configurada, ou seja, quando ela ainda não se tornou obra, e isso aconteceria na *mimese I* de Ricoeur. Portanto, a *mimese I* da narrativa permitiria a existência do cibertexto, na medida em que ali ainda é possível modificar a disposição dos elementos. Ao mesmo tempo, o cibertexto é a única forma de se ter acesso fisicamente à *mimese I*, já que a web possibilita a modificação constante e indeterminada – até certa medida - desses elementos. Assim, o cibertexto é a forma através da qual o leitor tem um contato físico com a pré-configuração da narrativa, ou seja, com a possibilidade de ser obra.

*Essa maneira de trabalhar com o cibertexto permite pensar que este tipo de obra sugere uma entrada na materialidade do que virá a existir. Ou seja, o cibertexto exigiria, para ser considerado em toda a sua dinamicidade e amplitude, que o leitor experimentasse o tempo pré-figurado de Paul Ricoeur. Ou ainda, o leitor estaria sempre diante, em primeiro lugar, do tempo pré-figurado e não de um tempo sempre configurado pela narrativa. A diferença é que no cibertexto este tempo pré-figurado aparece fisicamente como a obra com que o leitor tem contato. (FALCI, 2006, p. 9)*

É importante deixar claro que a cibernarrativa não se refere apenas à já citada *mimese I*, mas ao processo de pré-figuração, figuração e reconfiguração da narrativa. E a web permite que estas etapas aconteçam, muitas vezes, simultaneamente. Na medida em que o leitor ajuda a configurar os elementos antes dispostos de forma desordenada, ele também reconfigura a narrativa por estar implícito ali o seu olhar e a sua interpretação da obra. Da mesma forma, outros leitores conectados ao mesmo tempo têm acesso ao que está sendo configurado e podem interferir como lhes convier, alterando, para eles e para os outros, a *mimese I*, a *mimese II* e a *mimese III*. Uma das possibilidades para se pensar o ciberconto seria, portanto, através da exploração do caráter de *mimese I* que pode aparecer em uma cibernarrativa.

### **Traços do ciberconto**

A obra *1001 nights cast*<sup>6</sup>, projetada pela australiana Barbara Campbell (2007), consiste em uma seleção diária realizada pela artista de um pequeno trecho de uma notícia publicada no jornal do dia vigente. Este fragmento é postado por ela no site e a partir daí os usuários são convidados a elaborar uma estória que contenha, incluído o trecho específico, até 1.001 palavras. A artista lê todas as estórias postadas e ao fim do dia escolhe uma, que será a base de uma performance feita ao vivo.

O horário da performance varia de acordo com o local no qual Campbell (2007) se encontra e de acordo com a época do ano. Essa performance consiste na interpretação da estória escolhida, e Campbell (2007) utiliza uma câmera conectada ao computador, que focaliza apenas a sua boca. *1001 nights cast* tem a duração de 1.001 dias seguidos, assim como as *Mil e uma noites*. Todos os textos que foram escolhidos para as performances dos dias anteriores ficam arquivados no site e podem ser acessados pelos usuários.

---

<sup>6</sup> <http://1001.net.au/main/>. Último acesso em 14 jun. 2007.



Campbell (2007) estabelece dois tipos de usuário e usa termos diferentes para distingui-los. Um deles é o *escritor*, o outro é a *audiência*. A audiência pode ler todas as histórias que tornaram-se performances na área de arquivos do site, mas as performances só podem ser vistas em tempo real. A figura do escritor carrega o papel do envio das histórias, mas apenas Campbell (2007) pode alterar os textos enviados, ou seja, um escritor não pode intervir nos textos de seus colegas de “categoria”, por assim dizer. A essa interferência ela chama de “edição”. A artista afirma que, muito raramente, ela combina elementos de várias histórias de escritores diferentes e transforma numa só história.

Na análise desta obra, cujo formato é aparentemente aberto e, portanto, mais próximo do que neste artigo pensa-se ser uma cibernarrativa, é possível perceber que a mesma possui uma série de limitações. Segundo Falci (2007), a cibernarrativa não é uma característica fechada em si, mas deve ser tida como um processo, que pode aparecer ou não nas narrativas. E é através de sua perspectiva que será analisada a obra em questão. Falci (2007) determina três questões fundamentais ao se pensar a cibernarrativa: a aparição ou não da *mimese I*; a possibilidade de alteração física do código; ou ainda o acesso às outras leituras realizadas. Todas elas estão divididas em três níveis, onde o nível 1 significa uma maior aproximação das características da cibernarrativa; o nível 2 sendo intermediário; e o nível três, ausência de características da cibernarrativa.

A análise de todas essas características coloca a obra *1001 nights cast* no nível intermediário. Ou seja, possui características da cibernarrativa, porém esta é ainda limitada. No que concerne à *mimese I* esta pode ser identificada na obra, porém, não pode ser alterada. Isso se faz perceptível logo na primeira interface do site, que traz o trecho que dará origem à história do dia vigente. Este não pode ser modificado pelo usuário e é por isso que não se pode considerar que a obra, dentro desta característica, esteja no nível mais alto.

Quanto à possibilidade de alteração física do código, o usuário pode efetuar processos de escrita e leitura com o código, porém não pode alterar as regras da experimentação propostas por Campbell (2007). Ele tem ainda acesso às outras leituras realizadas, mas



não lhe é possível alterá-las. Há aqui um outro porém: só se tem acesso à totalidade das estórias enviadas pelos outros usuários no dia corrente no qual elas foram postadas. No que se refere aos dias anteriores, o usuário somente tem acesso àquela que foi escolhida pela artista para a sua performance.

Campbell (2007) afirma que no princípio de 1001 nights cast percebeu que não poderia contar com a possibilidade de ter, todos os dias, estórias de qualidade enviadas pelos escritores, por tratar-se de um projeto muito longo. Assim, a artista realiza algo como que um “agendamento” com alguns escritores em dias específicos; ela entra em contato com estes últimos e pede que eles lhes enviem estórias. Campbell (2007) afirma que isso não faz com que ela não leia todas as estórias enviadas no dia e não desencoraja de forma alguma outros usuários a enviar seus textos.

Percebe-se, através de uma análise mais atenta, que mesmo algumas propostas mais experimentais têm ainda suas limitações no que se refere à aproximação de um processo de cibernarrativa tido como ideal, visto que este implica na possibilidade extrema de modificações por parte do usuário, inclusive no que se refere às regras da proposta.

### **Constatações primeiras**

Através desta discussão e com base nos conceitos de conto, narrativa, cibertexto e cibernarrativa presentes neste artigo, pode-se chegar a uma idéia de ciberconto como um processo capaz de abrir possibilidades ao conto que usa o livro como suporte básico. Ao se falar no conto como uma narrativa múltipla, que possui também estórias implícitas, o ciberconto poderia ser visto como uma possibilidade de alcance físico destas estórias. Ou seja, o usuário teria, através do meio digital, a chance de focalizar em determinados elementos da estória e, a partir daí, seguir um rumo outro. Isso poderia se dar, por exemplo, por meio de novas e diferentes formas de arranjo destes elementos.

Se o conto é construído com base na perspectiva de um narrador ou de determinado personagem, o ciberconto poderia propiciar que o usuário adotasse um novo viés, de forma a desvendar a estória através de um outro olhar, entendendo-se “desvendar” não como o concluir tradicional, mas como uma das muitas formas de desfecho de uma narrativa latente como a cibernarrativa e, por conseguinte, o ciberconto.



Outras possibilidades surgem a partir desta idéia. Se uma das características da construção narrativa do conto é a de possuir histórias explícitas e também secretas, simultaneamente, no ciberconto é possível que haja uma inversão das mesmas – ou seja, as histórias secretas viriam à tona, enquanto as implícitas seriam ocultadas.

Ao se tratar o ciberconto como uma possibilidade de cibernarrativa, o usuário poderia ter acesso ao processo de pré-figuração do conto, ou seja, de estruturação dos seus elementos. Ele seria capaz de interferir na *mimese I*, assim como nas estruturas construídas pelos outros usuários. A narrativa seria latente e é este estado o que mais interessa nessa discussão: o usuário como alguém que tem acesso a um lugar no qual ainda não existe narrativa e, antes mesmo que esta se configure, outro usuário poderia intervir, de forma colaborativa, ainda nos elementos desorganizados, mas já modificados de alguma forma pelo primeiro usuário, num grande processo, característica básica de um cibertexto pleno.

Desta forma, acredita-se existir a possibilidade da formação de uma meta-autoria, ou seja, de um ciberconto que não possui um único autor, mas é elaborado através de um diálogo e de uma troca entre os usuários, entre os autores e leitores, entre leitores e leitores, entre autores e autores.

É importante deixar claro que a noção de ciberconto apresentada neste artigo não vem para esgotar as possibilidades narrativas e interpretativas do conto, mas para dar vazão de forma física à multiplicidade já característica deste. Tão pouco se tem a intenção de colocar a web como uma solução pronta e única para a existência completa de processos de colaboração, produção fluida e abertura de obras tidas como fechadas.

No entanto, o cibertexto se apresenta como um processo de possibilidades múltiplas, já que nele a criação e adoção de novas perspectivas podem acontecer também fisicamente, e não somente no raciocínio de cada usuário. Aliás, o cibertexto desloca esse leitor, agora meta-autor, levando-o a pensar de forma outra as possibilidades e as necessidades que este novo papel traz para seus processos de escrita e leitura.



Assim, qualquer tentativa que visa esgotar as estórias ocultas e encerrar a narrativa em uma estória concreta e imutável só fazem limitar o conceito de conto, o que atrofia os seus pontos fortes em relação às outras narrativas, como já foi exposto anteriormente.

O ciberconto é uma noção que dificulta ainda mais todas as discussões existentes até então sobre conto e cibertexto. No entanto, acredita-se que as formas literárias na web são uma realidade que, apesar de tratar-se de um processo de construção, deve ser vista não como um problema a ser anulado, mas como uma potencialidade tanto para a literatura quanto para o ciberespaço.



## Referências bibliográficas

CAMPBELL, Barbara. **1001 nights cast**. Disponível em <http://1001.net.au/main/>. Acesso em 14 jun. 2007.

FALCI, Carlos Henrique Rezende. **Camadas temporais na narrativa cibertextual: cruzamentos múltiplos**. In: X Congresso Internacional da Abralic, 2006, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro.

FALCI, Carlos Henrique Resende. **Condições para a produção de cibernarrativa a partir do conceito de imersão**. No prelo. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Florianópolis.

JOLLES, André. **O Conto**. In Formas Simples. São Paulo: Cultrix, 1976.

PIGLIA, Ricardo. **Teses sobre o conto e Novas teses sobre o conto**. In Formas Breves. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.