



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**

ELIZANGELA MARIA DOS SANTOS

MODOS DE PENSAR A LITERATURA DEPOIS DA INTERNET

**SALVADOR
2017**

ELIZANGELA MARIA DOS SANTOS

MODOS DE PENSAR A LITERATURA DEPOIS DA INTERNET

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Literatura e Cultura, do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do título de Doutora em Literatura e Cultura.

Linha de Pesquisa: Estudos de Teorias e Representações Literárias e Culturais.

Orientadora: Profa. Dra. Luciene Almeida Azevedo

**SALVADOR
2017**

À Keyse e Vétio Jr., minha vida.

AGRADECIMENTOS

Aos meus filhos e marido, por estarem sempre ao meu lado, incentivando-me e apoiando-me em todos os passos da minha trajetória acadêmica e profissional.

À Keyse, minha filha, por acompanhar de perto minha caminhada, estando presente em todos os momentos, acreditando em meu sucesso e me encorajando a continuar sempre.

Ao meu filho Vétio Júnior, pela torcida fiel e pelo amor incondicional. Vocês me fazem ir longe na busca pelo crescimento intelectual e profissional.

À minha orientadora professora Doutora Luciene Azevedo, por ter aceitado me orientar, dando-me liberdade para pesquisar e incentivando a aprender cada vez mais. Você é um exemplo de profissional competente, responsável e comprometida com o trabalho de pesquisadora.

À professora Denise Carrascosa e ao professor Roberto Seidel, por contribuírem com observações valiosas na banca de qualificação desta tese. E por estarem presentes na banca de defesa.

Às professoras Milena Britto e Regina Dalcastagnè, por terem aceitado participar da banca de defesa.

Aos professores e funcionários do programa de Literatura e Cultura, pela competência e dedicação.

À minha amiga Arlânia Maria Reis de Pinho Menezes, uma irmã que a vida me presenteou nessa caminhada de aperfeiçoamento intelectual.

Aos amigos e colegas que sempre torceram por mim, compreendendo meu esforço e dedicação aos estudos, em especial às amigas da “Laia”.

A todos vocês, meus sinceros agradecimentos. Muito obrigada!

Pois a arte é uma atividade que consiste em produzir relações com o mundo, em materializar de uma ou outra forma suas relações com o tempo e o espaço.

Nicolas Bourriaud

RESUMO

Considerando-se o pressuposto de que a percepção do sujeito sobre o mundo e sobre si mesmo é alterada a partir de sua relação com as novas tecnologias, a tese estuda o que considera possíveis redefinições literárias no presente, a partir do diálogo entre a literatura contemporânea brasileira produzida no presente e a internet. Como ponto de partida da investigação, consideramos a premissa principal adotada por Flora Sussekind no livro *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e política no Brasil* (1987), que se baseia no modo como o surgimento de artefatos técnicos surgidos nos últimos anos do século XIX e nas duas primeiras décadas do século XX, como a fotografia, o fonógrafo e o cinematógrafo, afetou as produções literárias do período, passando a enformar a escrita de alguns autores. Assim, o texto apresenta como objetivo a identificação de uma possível reconfiguração em relação a pelo menos algumas produções da literatura produzida no século XXI, entendendo que procedimentos próprios à era digital impactaram também a literatura no presente, afetando autores e leitores. Acredita-se ainda que essa relação interfere de modo distinto nas produções literárias aqui tratadas, indo desde a recusa e/ou “imitação subversiva” dos procedimentos da rede à mera menção dos recursos da tecnologia digital, o que não chega a alterar significativamente a forma narrativa. O *corpus* da pesquisa seleciona obras dos seguintes autores contemporâneos brasileiros: Bernardo Carvalho, Daniel Galera, Luiz Ruffato, Laura Erber e Verônica Stigger. A opção por esse recorte é justificada pela possibilidade que encontramos nas produções analisadas de identificar a presença de alguns operadores que julgamos muito próximos do *modus operandi* do funcionamento da rede. Assim, consideramos que é possível perceber no *corpus* mencionado uma mudança no modo de percepção do sujeito contemporâneo (Crary, 2012) que, por sua vez, altera a maneira como se elaboram as obras e se reconfiguram as práticas de produção artística (Bourriaud, 2009), resultando no que o crítico argentino Reinaldo Laddaga (2012) chama de “ecologias culturais”. Assim, o presente trabalho entende que as noções de coralidade (Sussekind, 2014) e inespecificidade (Garramuño, 2014) podem ser operadores eficazes na leitura do *corpus* aqui em destaque.

Palavras-chave: literatura contemporânea; internet; reconfigurações; inespecificidade.

ABSTRACT

Considering the presupposition that the subject's perception of the world and of oneself is altered from its relation with the new technologies, this dissertation studies what it considers as possible redefinitions of literature in the present, stemming from the dialogue between recent Brazilian contemporary literature and the Internet. As a starting point of the investigation, we consider the main premise adopted by Flora Süssekind in her book *Cinematógrafo de Letras: literatura, técnica e política no Brasil* (1987), which discusses the way the technological artifacts that have arisen in the last years of the 19th century and the two first decades of the 20th century -- such as the photographic machine, the phonograph and the cinematographer -- affected the literary productions of the time, beginning to shape the writing of some authors. Thus, this text presents as its main objective the identification of a possible reconfiguration taking place in relation to at least some literature productions produced in the 21st century, understanding that procedures specific to the digital era also impacted the literature in the present, affecting both authors and readers. It is also believed that this relationship interferes in different ways in the literary productions hereby discussed, going from the refusal to the subversive imitation, passing through situations of mere mention, of the digital technology resources, which eventually does not significantly alters the narrative form. The research *corpus* selects works from the following contemporary Brazilian authors: Bernardo Carvalho, Daniel Galera, Luiz Ruffato, Laura Erber and Verônica Stigger, a grouping justified by the possibility we find there of making more visible the dialogue with some critical operators identified in their works. Thus, we consider that it is possible to perceive in the aforementioned *corpus* a change in the modes of perception of the contemporary subject (Crary, 2012), which, in turn, alters the way in which the works are elaborated and the artistic production practices are reconfigured (Bourriaud, 2009), resulting in what the Argentine critic Reinaldo Laddaga (2012) calls “cultural ecologies”. Thus, the present work understands that the notions of “coralidade”/ “choral-likeness” (Sussekind, 2014) and “não-especificidade”/ “non-specificity” (Garramuño, 2014) can be effective operators in reading the *corpus* here highlighted.

Keywords: contemporary literature; internet; reconfigurations; non-specificity.

ÍNDICE DAS ILUSTRAÇÕES

Figura 1- Sem título (Amantes) de González Torres	37
Figura 2- Fio condutor de Laura Castro.....	40
Figura 3- O livro de água de Karina Rabinovitz	46
Figura 4- Flores de Mário Bellatin	49
Figura 5- Fruto estranho de Nuno Ramos	61
Figura 6- 9/4 Fragmentos de azul de Gilberto Prado.....	81
Figura 7- Cabidela: bloco máscaras de Laura Castro	83

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. O CONTEMPORÂNEO E AS MUDANÇAS NO CAMPO DA ARTE	20
1.1 O contemporâneo, as redes, as artes	21
1.2 A técnica e o sujeito	25
1.3 Um outro presente para as artes.....	29
1.4 Outras configurações: outro regime.....	38
2. A LITERATURA CONTEMPORÂNEA: RECONFIGURAÇÕES	42
2.1 Literatura em expansão	43
2.2 Vozes corais	55
2.3 Inespecificidade artística	60
3. A PRESENÇA DA TECNOLOGIA DIGITAL NO CONTEMPORÂNEO	66
3.1 Diálogos entre arte e tecnologia	69
3.2 Funcionamento do suporte digital	71
3.3 Do digital ao impresso	76
3.4 Interatividade dentro e fora da rede	78
3.5 Para um novo livro, outro leitor.....	83
3.6 A galáxia da internet	85
3.7 O dinamismo das redes sociais.....	88
3.8 Procedimentos das redes	90
4. FORMAS LITERÁRIAS E A TECNOLOGIA DIGITAL	93
4.1 Literatura e o horizonte tecnológico: a literatura de cinematógrafo	95
4.2 Rastros da tecnologia	98
4.3 A tecnologia na literatura	101
4.4 Procedimentos do suporte digital na ficção impressa	107
5. ESCRITA LITERÁRIA CONTEMPORÂNEA: ESTREITO DIÁLOGO COM PROCEDIMENTOS DA INTERNET	113
5.1 <i>Eles eram muitos cavalos</i> : Luiz Ruffato	115

5.2	<i>Barba ensopada de sangue</i> : Daniel Galera	123
5.3	<i>Reprodução e Nove noites</i> : Bernardo Carvalho	126
5.4	<i>Esquilos de Pavlov e Bénédicte vê o mar</i> : Laura Erber	138
5.5	<i>Delírio de damasco e Opisanie swiata</i> : Verônica Stigger	150
CONSIDERAÇÕES FINAIS		159
REFERÊNCIAS		163

Introdução

O trabalho há quase 25 anos com o ensino da língua portuguesa e o embate praticamente diário com a formação do hábito da leitura literária conduziu-me à formação continuada e aos estudos de especialização e pós-graduação como meios de aprimorar o ensino de literatura. O (re)conhecimento de produções literárias que pareciam distantes dos critérios de valorização adotados para as obras canônicas levou à curiosidade e ao desafio de empreender o caminho dos estudos da literatura contemporânea, sustentados pelo ingresso no mestrado de Estudos Literários e no Doutorado de Literatura e Cultura, com ênfase na linha de pesquisa Estudos de Teorias e Representações Literárias e Culturais.

Logo chamaram minha atenção as inúmeras possibilidades de estudo quando se pensa no ambiente digital e no impacto que as tecnologias do novo milênio podem ter na literatura do século XXI.

Foi assim que, a partir da leitura do livro *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil* (1987) de Flora Sussekind, construiu-se a premissa principal dessa tese. Da mesma forma como a ensaísta tematiza o diálogo entre os artefatos técnicos surgidos no final do século XIX e a literatura brasileira do mesmo período, essa tese empreende uma leitura da relação entre literatura e o modo como os procedimentos próprios à era digital afetam o modo de contar histórias no século XXI.

As reflexões do crítico argentino Reinaldo Laddaga (2012) e sua noção de “ecologias culturais” ajudou-nos a entender o que consideramos um panorama de reconfiguração das artes no presente marcada pela intensa participação colaborativa do fruidor da literatura e das artes. Assim, é possível percebermos também uma pluralidade de vozes decorrentes de práticas apropriativas que dão a impressão de obras inacabadas ou ainda em processo de construção, ou como o crítico francês Nicolas Bourriaud (2009), defende, próprias à era da “pós-produção”.

No interior da linguagem, a inespecificidade ressaltada por Florência Garramuño em *Frutos estranhos* (2014) pode ser capturada através de procedimentos diversos que são apropriados pela ficção desde a reelaboração dos procedimentos próprios ao universo virtual que podem ir desde à *mimesis* pura, conforme avaliava Sussekind (1987) no caso de Olavo Bilac, até a possibilidade do que Bourriaud chama de “mimesis subversiva”.

Apostamos assim que a transformação radical promovida pelo advento da internet, com a popularização do computador mais precisamente a partir da década de 90, modificou a percepção do sujeito e sua relação com o mundo, como avalia Jonathan Crary no livro *Técnicas do observador* (2012), referindo-se a inovações técnicas próprias à passagem do

século XIX para o século XX. Julgamos ainda que o universo cultural, a vida literária e modo como os escritores atuam nela também são modificados. A liberdade de produção e divulgação, além de materializar a vida literária no ciberespaço, abala os critérios de literariedade na proporção que abre espaço para a profissionalização do autor.

No entanto, gostaríamos de abrir um parêntese para refletir sobre as ressalvas a respeito da legitimidade e relevância das inovações e da qualidade do que é produzido na rede. Regina Dalcastagnè, em *Quatro notas sobre a literatura na internet* (2001), já discorria sobre a fertilidade do ambiente digital. No entanto, na opinião da autora, a facilidade de publicação e a liberdade de divulgação do suporte digital não são garantias de transformações nos procedimentos literários.

A restrição da autora ainda é pertinente quase duas décadas depois de sua publicação. Não se pode afirmar que a visão de Dalcastagnè seja otimista ou entusiasta em relação às muitas questões trazidas pela tecnologia digital. Sua crítica aponta para aspectos ainda hoje válidos, concentrando-se principalmente nas questões mercadológicas e no que julga ser a predominância de uma vigilância disfarçada de liberdade total.

Ainda que as ressalvas permaneçam válidas, talvez de forma mais premente hoje, é preciso considerar também que, após mais de quinze anos da publicação das notas por Dalcastagnè talvez seja possível repensar as possibilidades artísticas potencializadas/possibilitadas pela internet e arriscar a tese que gostaríamos de defender de uma reconfiguração iniciada e promovida pelo modo como os procedimentos próprios da rede afetam a literatura produzida no século XXI.

Se é verdade que o mercado rapidamente soube lançar seus tentáculos na direção do espaço virtual, também é possível afirmar que há um espaço de manobra que permite certa autonomia ao autor iniciante. Acreditamos que esse é o trajeto de escritores como Daniel Galera que migram da rede para o mercado editorial com reconhecimento da crítica especializada em virtude da sua atuação nas redes digitais.

Assim, sem que nos escape os problemas advindos de qualquer inovação, nesse trabalho dirigimos nossa investigação para as possibilidades proporcionadas pelo ambiente digital, acreditando que é possível identificar um “abalo das instâncias e categorias mediante as quais se fundara a especificidade e autossuficiência do literário” (OLIVEIRA, 2016, p. 51).

Aqui cabe ainda um esclarecimento importante: embora reconheçamos uma imensa produção já chamada de “literatura eletrônica” ou “literatura digital”, principalmente em relação à prática poética, nessa tese gostaríamos de tematizar ainda as publicações impressas,

talvez ainda próprias de um *mainstream*, no sentido de que ainda “respeitam” regras próprias ao que chamamos de um circuito literário (para utilizar a expressão de Ítalo Moriconi, 2006).

Dessa maneira, no *corpus* selecionado para análise, tratamos de textos que parecem estar ao mesmo tempo “dentro e fora” da literatura, como afirmou a crítica argentina Josefina Ludmer em seu texto *Literatura pós-autônoma* (2010). Na contemporaneidade, a proliferação de produções literárias impressas expande conceitos tradicionais de obra, autoria e leitor e foge às categorias específicas de leitura. Constituem, pois, objetos literários que podem ser pensados a partir das discussões de Bourriaud sobre apropriação e originalidade na atualidade no universo das artes plásticas, e de Reinaldo Laddaga que enfatiza a ideia de produção colaborativa e a ênfase no processo de construção da obra, diluindo o conceito de autoria.

A análise do *corpus* também supõe que os autores não só se utilizam da internet para divulgação do seu trabalho como escritor ou como exposição de suas opiniões, mas que lidam de maneiras diversas com a incorporação de procedimentos que estão no “espírito do tempo” da era digital.

Assim, organizamos nossa reflexão do seguinte modo:

No capítulo um, *O contemporâneo e as mudanças no campo da arte*, discutimos as modificações ocorridas nas formas de experimentar e produzir arte e apostamos em uma nova percepção do sujeito em relação a seu tempo, intensificada pelo desenvolvimento da tecnologia digital a partir do final do século XX, o que, defendemos, promove modificações na forma como o artista concebe a arte.

A forma como os artistas reorientam sua relação com a arte, reagindo a outras possibilidades e/ou redefinido seus trabalhos e ideias os coloca em uma “relação singular com o tempo”, conforme define Agamben (2009, p. 59).

Nesse diálogo com a tecnologia, os artistas, primeiramente nas artes plásticas, passam a utilizar diversos e distintos meios em seus trabalhos, ignorando as hierarquias tradicionais das mídias, ao mesmo tempo em que a obra estabelece uma nova relação com o espectador e desfaz os limites diversos entre linguagens, suportes e meios. As redefinições ocorridas inicialmente nas artes plásticas dão origem a estudos e pesquisas relevantes para a concepção de arte - que se estendem mais tarde às reconfigurações no campo literário. Trata-se, portanto, dos questionamentos em relação à tríade autor-obra-público, possibilitados sobretudo por conta dos entrecruzamentos de fronteiras. Ao ampliar os limites artísticos, os artistas contemporâneos respondem às inquietações do seu tempo, estabelecendo uma relação dialógica com a tecnologia em consonância com as mudanças na sociedade contemporânea.

Esse capítulo está fundamentado na concepção de um novo sujeito e um outro modo de percepção decorrentes da virtualidade do mundo digital. Parte inicialmente das pesquisas do crítico de arte e ensaísta Jonathan Crary, em seu livro *Técnicas do Observador: visão e modernidade no século XIX* (2012), que trata da reconfiguração do observador como condição para a abstração da visão na modernidade. Para Crary (ao tomar como exemplo o funcionamento da câmara escura), a alteração da visão do sujeito transforma drasticamente sua percepção do mundo, que passa de representação objetiva à visão sobre o mundo baseada na corporeidade do observador.

Dessa forma, o conhecimento da realidade como sendo resultado do olhar e da produção do sujeito do século XIX sustenta novos pressupostos quanto à representação do mundo por esse novo sujeito. O estudo do teórico permite compreender as mudanças nas representações artísticas no novo milênio, considerando-se a existência de formas distintas de relação dos artistas com os recursos da internet, e sua nova concepção de arte. Trata-se de considerar a relação entre a mudança de percepção do sujeito com as transformações técnicas, como também é enfatizado pelo filósofo alemão Walter Benjamin em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (2000), ao discorrer sobre a democratização do acesso à arte decorrente da entrada do processo industrial na produção artística, enfatizando a renovação da concepção de arte.

Na esteira dos pensamentos de Crary e Benjamin encontram-se as ideias do crítico Reinaldo Laddaga (2012), que aposta em um outro regime para as artes ao levar em conta as novas formas de conceber e produzir arte decorrentes das mudanças de percepção do sujeito no mundo contemporâneo. O autor sinaliza os projetos de arte em que predomina a diversidade em sua composição, distanciando os projetos das regras estabelecidas para a regulamentação da arte, materializados no que denomina de “comunidades experimentais”. De acordo com Laddaga, essa nova postura do sujeito em relação ao fazer artístico proposto pelas redes de relações dessas comunidades abre espaço para questionamentos na institucionalidade hegemônica ao mesmo tempo em que possibilita diferentes maneiras de produzir arte.

O regime prático proposto por Laddaga fundamenta a prática artística colaborativa da “ecologia cultural”, o que aponta para reconfigurações artísticas, já que propõe uma reorganização dos espaços em que a arte acontece e dos autores/sujeitos envolvidos na produção artística, tornando possível projetos fundamentados em uma rede de relações que liberta a arte da cultura institucional e das fronteiras disciplinadoras.

A noção de “ecologia cultural” proposta por Laddaga parece-nos próxima da definição de estética relacional criada pelo crítico Nicolas Bourriaud (2009), na medida em que ambas dão destaque ao processo de construção da obra por uma coletividade e não à produção final. Ainda para Bourriaud, essas formas de arte deixam em segundo plano conceitos caros como originalidade, criatividade e autoria, ao mesmo tempo em que colocam em evidência a colaboração/interação do espectador com a obra.

As discussões propostas pelos críticos sinalizam, pois, para tendências artísticas que rompem com formas tradicionais de representação.

No segundo capítulo, *A literatura contemporânea: reconfigurações* tratamos das tendências contemporâneas na literatura. Discutem-se aqui possíveis redefinições nas produções literárias do presente a partir das percepções do sujeito contemporâneo.

Nessa trilha, o capítulo traz à discussão a ampliação das fronteiras da literatura como condição para experimentações artísticas que colocam em xeque as especificidades do campo literário. Rosalind Krauss (2008), ao analisar a ampliação do campo artístico e discorrer sobre o apagamento dos limites entre escultura e arquitetura na década de 70, oferece um argumento fundamental para pensarmos a expansão no universo das produções literárias contemporâneas.

Tal premissa se aprofunda a partir do conceito de pós-autonomia tal como tratado por Josefina Ludmer (2010), ao enfatizar a insuficiência dos parâmetros da autonomia literária em vigor durante o século XX na análise das produções do início do século XXI.

Para a argentina Natália Brizuela (2014), a inespecificidade e a porosidade de fronteiras da literatura aproxima-a de uma prática artística. A inespecificidade é uma noção cara à argentina Florencia Garramuño (2014), que defende uma “aposta no inespecífico”, identificada nas produções que se firmam exatamente pela indefinição da forma, pela falta de um encaixe nos moldes tradicionais. São, portanto, os “frutos estranhos” de difícil classificação e definição. A crítica brasileira Flora Sussekind (2013), chama essas produções de “objetos verbais não identificados” (valendo-se da expressão do crítico e poeta francês Christopher Hanna) e identifica neles a presença de uma multiplicidade de vozes e registros. São “objetos corais” que, na visão de Sussekind, representam uma forma de resistência às captações formais ou ainda uma busca consciente por parte dos autores por uma outra forma de ler que, apostamos, redundam na especificidade de algumas formas literárias do presente.

Essa coralidade compreende a forma de estruturação da obra literária, em que se identificam as sobreposições de meios, suportes e materiais. Mas vai além, apostando em entrecruzamentos no interior da linguagem, através das sobreposições de linguagens, gêneros e discursos. Ou mesmo nas indefinições que misturam realidade e ficção, autor e narrador.

Essas características estão presentes em produções que potencializam as inter-relações de diferentes aspectos, propondo outras formas de ver a literatura contemporânea.

No terceiro capítulo, *A presença da tecnologia digital no contemporâneo*, detemo-nos no universo da internet, descrevendo peculiaridades das ferramentas digitais e sua linguagem, fazendo uma leitura das conexões possíveis entre o universo do suporte digital e a literatura contemporânea. Para Santaella, as potencialidades do ciberespaço são empregadas pelos artistas contemporâneos em um processo de ressignificação dos objetos.

Assim, as novas concepções de tempo e espaço, a flutuação de papéis em relação à autoria e ao espectador e a interatividade de velocidade da rede possibilitam mudanças no literário. Do mesmo modo, as novas formas de produção, distribuição e circulação do objeto reiteram deslocamentos no campo literário que evidenciam/potencializam as redefinições da atualidade. Não se trata nesse texto de evidenciar a adaptação da literatura ao ambiente digital, mas sim de verificar se e de que forma os procedimentos da internet afetam a escrita literária no texto impresso.

Santaella, Machado e Domingues, dentre outros estudiosos dessa relação entre literatura e internet identificam exploração das ferramentas digitais pelos artistas, sob diferentes formas. Mesmo que os pesquisadores enfatizem o emprego dos recursos do suporte digital na arte tecnológica interativa ou no texto eletrônico, importa a consciência e a unanimidade desses estudiosos primeiro, quanto à exploração das ferramentas digitais. Segundo, quanto à mudança na percepção do sujeito e a relação dialógica com a tecnologia, como analisada por Crary.

A velocidade na transmissão das informações, associada à simultaneidade e instantaneidade das interações e acesso aos conhecimentos constituem o *modus operandi* da internet, que é ainda ampliado pelo funcionamento específico das mídias sociais, como as *wikis*, o *facebook*, *blogue*, dentre outras plataformas digitais.

Essa estruturação da rede define suas características intrínsecas (MURRAY, 2003): procedimental, participativa, enciclopédica e espacial, que sustentam a diversidade de ferramentas disponibilizadas no ambiente digital e correspondem às mudanças nas formas de interação e ação do sujeito no ciberespaço e fora dele.

Assim, a diluição da autoria na rede, a porosidade das fronteiras diversas, o deslocamento das formas na direção de sua inespecificidade e as práticas apropriativas são recursos empregados/intensificados nas produções contemporâneas que estão associados nesse trabalho a características próprias à rede.

No capítulo quatro, *Formas literárias e a tecnologia digital*, discute-se a aproximação de procedimentos empregados em textos literários do novo milênio com os mecanismos utilizados na internet, verificando se e como acontece o diálogo entre a literatura e os recursos tecnológicos no século XXI. Como viemos defendendo, a internet desencadeou profundas mudanças em todos os aspectos do mundo contemporâneo, a partir da aceleração e da instantaneidade da difusão da informação e do conhecimento. Enquanto um mundo ilimitado de interação e conexão, o ambiente do ciberespaço redefine o modelo de sociabilidade. Assim, o pensamento reestruturado nessa rede de interconexões “permite” ao artista explorar conceitos do mundo digital em suas produções artísticas.

Para essa leitura, parte-se do procedimento adotado pela ensaísta Flora Sussekind, na década de 1980, no livro *Cinematógrafo de Letras: literatura, técnica e modernização no Brasil* (1987). Nesta obra, a autora analisa de que forma o contato com o horizonte tecnológico da passagem do final do século XIX aos anos iniciais do século XX afetou a escrita literária dos escritores. A ensaísta considera, pois, o surgimento do cinematógrafo, da fotografia e do fonógrafo para identificar o emprego de procedimentos desses artefatos próprios às inovações técnicas na produção literária da época.

A interferência inicialmente discreta - por meio de referenciação ou como tematização -, acaba por ocorrer de forma mais decisiva na técnica literária de alguns escritores, tendo em vista as alterações profundas no modo de produção e reprodução cultural. Ainda que alguns autores tenham demonstrado resistência aos artefatos tecnológicos, o diálogo com o desenvolvimento tecnológico existiu, mesmo sob enfoques variados. A autora elenca, portanto, três trilhas paradigmáticas que descrevem os diferentes diálogos entre literatura e tecnologia no início do século passado.

Sussekind chama de imitação a aproximação, consciente ou não, da escrita literária com a tecnologia que resulta na apropriação de seus recursos. Aqui estaria o aproveitamento de gêneros, dicção e personagens-superfície típico dos jornais e das revistas ilustradas. A estilização seria outra trilha paradigmática, marcada pela reelaboração de recursos do jornalismo, como ocorre na ficção de Lima Barreto, segundo a autora.

Uma terceira trilha possível seria a preocupação quase militante do escritor em se afastar de quaisquer aspectos que se referissem à modernização trazida pela tecnologia da época. Aqui estariam obras que privilegiam personagens, figuras, tipos e gêneros distantes da difusão própria a recursos tornados populares, principalmente com a difusão da imprensa, como Afonso Arinos em *Os jagunços* (1898) ou Godofredo Rangel com seu *Vida ociosa* e a recuperação memorialística.

Seguindo essa abordagem metodológica, esse trabalho investiga o diálogo das produções contemporâneas com alguns recursos da internet e analisa como e se tal diálogo afeta as produções contemporâneas tomadas para leitura aqui.

Exploramos, então, no presente capítulo, as redefinições em relação ao conceito de autoria e de objeto literário. São identificadas, portanto, algumas marcas específicas das ferramentas da internet, com maior ou menor intensidade, nessas produções. Ainda que alguns recursos não sejam intrínsecos ao meio digital, entende-se que estes são potencializados pela era da internet.

Observa-se assim a problematização de questões envolvendo a autoria e a interação autor-leitor em *Os anjos de Badaró* (Objetiva, 2000), romance de Mário Prata. A linguagem e os gêneros midiáticos das redes são recursos que compõem o livro *Todos contra Dante* (Companhia das Letras, 2008), do gaúcho Luís Dill, numa *mimesis* consciente, como a chamaria Sussekind.

O hibridismo de linguagens e gêneros que coloca à disposição do leitor uma gama de textos e assuntos diversos que o usuário precisa selecionar e organizar para produzir interpretações é apresentado em *Toureando o diabo* (2016), de Clara Averbuck. O leitor é deslocado para o centro da obra, agindo como um colaborador ativo ao manipular a porosidade das linguagens na construção da interpretação.

O menino oculto (Record, 2005) de Godofredo Oliveira Neto apresenta uma diluição da fronteira entre ficção e realidade do mundo virtual e realça a inespecificidade da linguagem na prosa do autor.

O quinto e último capítulo, *Escrita literária contemporânea: estreito diálogo com recursos da tecnologia digital*, empreende uma análise mais minuciosa das produções literárias contemporâneas brasileiras selecionadas como *corpus* desse trabalho.

Independente das divergências na maneira como cada um dos autores estudados no capítulo dialoga com a internet (Bernardo Carvalho, Luiz Ruffato, Laura Erber, Verônica Stigger e Daniel Galera), acreditamos que é possível rastrear nas produções selecionadas para comentário marcas dos procedimentos mais comuns na rede. Assim, nota-se desde uma recusa explícita que redundava em crítica violenta à onipresença da internet em nosso cotidiano, identificada não apenas nos depoimentos de Bernardo Carvalho, mas também na forma de seu romance *Reprodução*, até uma reelaboração consciente de alguns dos recursos disponíveis pela manipulação das ferramentas virtuais nos textos de Verônica Stigger.

Obviamente a tematização da tecnologia pela literatura, como aponta Sussekind, e mais enfaticamente, a reflexão de Regina Dalcastagnè com a qual iniciamos essa introdução, não

necessariamente representa transformações significativas no fazer literário. No entanto, apostamos na análise das obras do presente capítulo considerando que é possível ler nesses textos a “interferência” dos procedimentos da internet ou o aproveitamento dos recursos digitais que vão desde a mera referência das ferramentas da rede, como parece-nos o caso de Galera, até o aproveitamento desses procedimentos na estrutura da obra e/ou no interior da linguagem.

Sem receio e demonstrando uma imitação consciente dos recursos da internet, Verônica Stigger e Laura Erber apresentam obras que aproveitam os procedimentos disponibilizados/potencializados pelas mídias digitais. A análise dos livros *Delírio de damasco* e *Opisanie swiata* (STIGGER, 2012 e 2013) e *Bénédictte vê o mar* e *Esquilos de Pavlov* (ERBER, 2011 e 2013), evidenciam a imitação de variados recursos: a apropriação de textos e discursos - considerada por Bourriaud uma estratégia natural da atualidade, que abala o conceito de autoria -, a diluição da forma, a ideia de obra inacabada.

Assim, acreditamos ter levado a cabo nosso objetivo principal analisando o modo como os escritores concebem o impacto da internet no cenário literário e o modo com a vida digital afeta a literatura.

Capítulo 1

O contemporâneo e as mudanças no campo da arte

1.1 O contemporâneo, as redes, as artes

Inegavelmente, discutir a literatura contemporânea suscita questionamentos em todos os aspectos, a começar pelo próprio termo “contemporâneo. Se ser contemporâneo significa estabelecer “uma singular relação com o próprio tempo” (AGAMBEN, 2009, p.59), os artistas da atualidade estão fazendo a lição de casa.

Esses artistas se apropriam de conceitos tradicionais, hierarquizados, reinterpretando-os e/ou reconceituando as convencionais bases que sustentavam e definiam a arte. Ao apreender os meios de produção e circulação do seu tempo, os produtores propõem uma reavaliação da estética. Essas possibilidades de redefinições podem ser encaradas como reinterpretações da história social, uma lição metodológica que está na Segunda Consideração Intempestiva de Nietzsche (2003).

A percepção do sujeito interligada ao desenvolvimento tecnológico implicou mudanças na forma de concepção da arte, que foram sendo aprofundadas a partir do final do século XX. A forma como os artistas reorientam sua relação com a arte, reagindo a outras possibilidades e/ou redefinindo os trabalhos artísticos e ideias os coloca nessa relação singular com o tempo. Os artistas, primeiramente nas artes plásticas, passam a utilizar diversos e distintos meios em seus trabalhos, ignorando as hierarquias tradicionais das mídias, ao mesmo tempo em que a obra estabelece uma nova relação com o espectador.

De diversas maneiras, a internet, enquanto força propulsora de distribuição das informações por todo o domínio da atividade humana (CASTELLS, 2003), transforma as relações sociais. Em se tratando do campo literário, pode-se considerar que as mudanças tiveram início com as novas formas de produção, circulação e divulgação do trabalho artístico. Essas alterações foram se estendendo para a questão da profissionalização do escritor, além das formas de estruturação do próprio texto, com as possibilidades de conexões proporcionadas pela internet e suas ferramentas, como *blogue*, e pelas redes sociais, como o *facebook*, por exemplo.

Contudo, essa rede de relações, que foi potencializada com a internet, pode ter proporcionado, na literatura, modificações para além do mundo virtual e da escrita com características específicas do ambiente digital. Não se trata (apenas) de investigar a possibilidade de outros suportes, links, e/ou a convivência da linguagem verbal associadas à imagem e ao som, que tanto encantaram escritores e produtores, na transposição do texto impresso para as telas ou vice-versa. Não interessa a este trabalho a literatura eletrônica produzida com os recursos diretos da tecnologia, mas sim objetiva-se refletir acerca de formas

narrativas contemporâneas que podem estar sendo afetadas e/ou modificadas pela presença da tecnologia – mais precisamente pelos recursos da internet.

Mudanças importantes no campo artístico surgem inicialmente nas artes plásticas, de onde partem pesquisas fundamentais envolvendo o entrecruzamento de fronteiras, em que são questionadas a concepção de autoria, obra e espectador. Redefinições/ampliações imprescindíveis para os estudos da literatura a que se assiste na contemporaneidade.

A arte digital, conforme Michael Rush (2013), estende ainda mais os limites da arte, alterando categorias e conceitos artísticos, cujas tendências contemporâneas parecem responder às inquietudes do mundo artístico. Rush entende essa ânsia do artista por uma forma livre de se expressar na contemporaneidade, de forma pessoal e no meio que lhe convém, como uma tentativa de acompanhar o desenvolvimento, sem se deixar alienar pelas possibilidades que os recursos tecnológicos podem oferecer. Curador, escritor e crítico de arte, Rush investiga, em *Novas mídias na arte contemporânea* (2013), de que modo os artistas do século XX incorporaram as mudanças tecnológicas em suas práticas.

Nesta obra, o crítico analisa “as tendências dominantes em meios de comunicação de massa e performance, videoarte, arte digital e videoinstalação e outras formas interativas”, salientando uma nova forma de fazer arte, que coloca as expressões artísticas em contato com diferentes áreas, como engenharia, tecnologia e biologia, por exemplo. Em se tratando dos artistas que fazem uso dos materiais disponíveis pela tecnologia, como imagens e digitalizações, realidade virtual e interatividade, por exemplo, para Rush, eles empregam esses novos meios de expressão, como “uma nova forma de vivenciar a arte que vai além do visual e chega ao tátil” (RUSH, 2013, p. 210).

A área de atuação do artista tende a expandir-se com a permanente mudança da tecnologia. Segundo Rush, que analisa a arte na Web e a arte computadorizada, essa expansão pode ser indício de uma nova vanguarda da chamada “Arte Interativa” (RUSH, 2013, p. 186). É interessante verificar como a concepção do espectador/observador modifica-se ainda de forma mais intensa na contemporaneidade, ao passo que vai se tornando mais necessária. Passa-se, pois, de observador mais contemplativo para uma participação literalmente ativa, essencial para a conclusão da própria arte, uma vez que a arte digital só existe a partir da interação, ou seja, a arte se completa na interatividade com o espectador – denominado agora de usuário exatamente em decorrência de sua interação com a obra.

Rush chama atenção para um aspecto que provavelmente não desapareça tão facilmente: a busca pelo mundo digital por um número cada vez maior de artistas, os quais não precisam esperar pela “aprovação de galerias e museus”, já que podem ter suas obras vistas por milhões

de pessoas com apenas um clique. O fato é que, independente da aprovação dos espaços tradicionais de exposição de arte, “uma mudança irrefutável ocorreu na forma de se vivenciar a arte” (RUSH, 2013, p. 210). A afirmação categórica de Rush ratifica a concepção de que o contexto vai modificando a relação do sujeito com o mundo. Assim, acreditamos que a tecnologia afeta as formas artísticas, o modo de experimentá-las e de produzi-las por isso gostaríamos de explorar nesse trabalho essa relação pensando na produção literária brasileira contemporânea mais recente.

Apesar de esse diálogo entre arte e tecnologia ocorrer de modos distintos, a apropriação de recursos da internet pela escrita literária de alguns autores contemporâneos já pode ser identificada nas produções de Verônica Stigger e Laura Erber, por exemplo, cujas obras serão analisadas no último capítulo da tese.

Duas outras questões emergem do livro de Rush. O crítico comenta a ampliação dos campos da pintura e da escultura, à medida que os artistas incorporam materiais diversos às obras e chama a atenção para uma concepção de arte diferente, destituída da aura e das regras específicas que a delimitavam.

Rush vai traçando, assim, um rol de características da representação artística na contemporaneidade e enfatiza ainda a mudança do papel do observador, que passa a se relacionar com a obra, ou mesmo fazer parte dela.

Acreditamos que a abordagem feita por Michael Rush pode ser estendida às manifestações literárias, quando se leva em conta as configurações que essas produções vêm apresentando no presente. Diversos artistas brasileiros já aproveitam as possibilidades de expansão da arte – intensificadas na contemporaneidade com os recursos digitais -, para promover a interação do sujeito com a obra. Seja na criação, na produção das obras, ou na exposição, o observador é convidado a participar do objeto artístico. Em alguns casos, o objeto só passa a existir com essa interação. São obras que constituem a arte interativa de que trata Rush. Ao “exigir” que o espectador transite pela obra, seja conectado a ela, ou utilizando sensores que complementam a obra a partir de movimentos e sons do espectador, esses artistas tornam o sujeito co-criador da obra de arte.

Esses procedimentos já contam com uma genealogia. No panorama artístico brasileiro é impossível não lembrar de Lygia Clark e de sua série *Bichos*. Por meio das estruturas de alumínio, com formas geométricas articuláveis por dobradiças, a artista convida o sujeito a manipular as peças. Ao interagir com a peça, o sujeito vai descobrindo as muitas formas que a escultura oferece, como se o espectador brincasse com as esculturas.

No universo literário, a mudança na forma como o sujeito observador/leitor se relaciona com a obra também vai adquirindo outros contornos, tornando a interação com o objeto literário cada vez mais estreita, especialmente com o advento da internet. Essa interatividade é materializada, por exemplo, por meio das *fanfictions*. Expressão inglesa, *fanfiction* significa uma história ficcional, publicada em fóruns ou sites específicos, baseada em personagem ou enredo de um produto midiático, como filmes, séries, HQ's, videogames, mangás, dentre outros.

Apesar de já existir antes do dinamismo das interações possibilitado pela internet, é exatamente com essa tecnologia que a participação dos fãs se intensifica, adquirindo ampla popularidade, visibilidade e divulgação dos recursos de ficção. Entendidas como narrativas fictícias escritas por fãs de narrativas pré-existentes, as *fanfictions* só existem na interação do observador com a obra. Nelas, os fãs (que seriam os observadores) se apropriam de elementos narrativos das mais variadas maneiras, seja criando novos personagens, estendendo o enredo original, preenchendo possíveis lacunas das narrativas, modificando desfechos, ou qualquer outra alteração desejada que possibilite a produção de outros produtos.

No Brasil, a série Harry Potter, da inglesa J. K. Rowling, constitui o tema mais popular para produções depositadas em sites de *fanfictions*. O site *fanfiction.net*, um dos mais antigos em funcionamento, considerado o maior depositário de narrativas escritas por fãs na internet, revela que, do acervo de um milhão de *fanfictions* depositadas, duzentos e sessenta e três mil, novecentos e oitenta e sete são baseadas na série Harry Potter. Os números revelam um interesse dos brasileiros na co-autoria de ficções, evidenciando as alterações na concepção da autoria, intensificadas pela internet.

O incremento da interatividade advinda da popularização da internet reformula a própria concepção de autoria moderna, haja vista a nova relação do leitor/co-autor com o texto.

1.2 A técnica e o sujeito

André Parente, discutindo o conceito de rede como paradigma da contemporaneidade, afirma que

com a emergência dos dispositivos de comunicação, aparece aqui e ali uma reciprocidade entre as redes e as subjetividades, como se, ao se retirar, a hierarquização social deixasse ver não apenas uma pluralidade de pensamentos, mas o fato de que pensar é pensar em rede. [...]. As redes tornaram-se ao mesmo tempo uma espécie de paradigma e de personagem principal das mudanças em curso justo no momento em que as tecnologias de comunicação e informação passaram a exercer um papel estruturante na nova ordem mundial [...]. Nada parece escapar às redes, nem mesmo o espaço, o tempo e a subjetividade. (PARENTE, 2007, p. 50-51)

Segundo Parente, a destituição de uma hierarquia social que impedia o pensamento em rede favorece as estratégias da arte do presente, ao reconhecer e incentivar o sistema de conexão que envolve uma obra de forma rizomática. A existência de um pensamento em rede por trás de uma obra artística não é prerrogativa da era digital, mas foi acentuado a partir dela. A artista Sonia Andrade, uma das pioneiras em videoarte e videoinstalação no Brasil, apresenta em 1977 na 14ª Bienal Internacional de São Paulo, uma instalação em que fica claro o processo de organização da produção artística em rede. O próprio objeto da instalação constitui, em suas três primeiras etapas iniciais, a exibição da constituição do objeto em rede.

O trabalho apresenta quatro etapas: *Os caminhos*, *Os habitantes*, *O espetáculo*, *A obra*. Na primeira etapa, há um mapa onde está assinalado o caminho do Rio de Janeiro para São Paulo até o local de exposição da Bienal. Na segunda etapa, Sonia envia antigos postais do Brasil (do período de 1900 a 1960), a membros da organização da exposição, pedindo-lhes que os afixassem no local da instalação. Na terceira etapa, a artista insere no espaço da instalação um monitor que exibe um vídeo com a documentação dos postais sendo enviados. A quarta e última etapa é representada pelo conjunto interligado das ações anteriores, disponibilizado no ambiente da exposição, compondo a videoinstalação.

A instalação continha um registro de tudo que foi feito, todos os materiais usados até a exibição, deixando em evidência as relações que precisam ser estabelecidas para que o processo seja concretizado.

O contexto das artes que emerge dessa nova estrutura de pensamento apresenta redefinições para os papéis do artista, da obra e do espectador, gerando mudanças profundas

inicialmente nas artes plásticas, mas que se estendem à literatura. Esse é o nosso principal pressuposto neste trabalho. Acreditamos ainda que há um novo sujeito e um novo modo de olhar promovido pelo incremento do acesso ao mundo virtual.

Jonathan Crary, crítico de arte, ensaísta e professor de Arte Moderna e Teoria, da Universidade de Columbia, em New York, em seu livro *Técnicas do Observador: visão e modernidade no século XIX* (Contraponto, 2012), realiza um estudo singular da origem da cultura visual moderna, apontando um rompimento epistemológico no nível da percepção.

Neste livro, com a finalidade de discutir a reconfiguração do observador como precondição para a abstração da visão na modernidade, o crítico analisa os eventos e as forças que foram sendo transformadas e, paulatinamente, imprimiram modificações nesse novo observador. Para Crary, as mudanças técnicas envolvem

uma imensa reorganização de conhecimentos, linguagens, espaços, redes de comunicação, além da própria subjetividade. [...] Novos modos de circulação, comunicação, produção, consumo e racionalização exigiram e deram forma a um novo tipo de consumidor-observador. (CRARY, 2012, p. 19 e 23).

Na visão do crítico, os modos de se perceber e existir no mundo foram alterados drasticamente, já que “a modernização resultou em uma desterritorialização e uma reavaliação da visão” (CRARY, 2012, p. 146). Refletindo longamente sobre as transformações na maneira de olhar, Crary elege a câmara escura como exemplo para provar sua hipótese.

Para o crítico, a câmara escura explica a visão do indivíduo, durante os séculos XVII e XVIII, pautada em uma representação objetiva do mundo, na qual o sujeito que observa permanece fora dessa representação, uma vez que sua posição o distancia da operação da câmara. Nessa técnica,

por um lado, o observador é dissociado da pura operação do aparelho; está lá como testemunha descorporificada de uma re- (a) apresentação mecânica e transcendental da objetividade do mundo. Por outro, sua presença na câmara implica uma simultaneidade espaço-temporal entre a subjetividade humana e a objetividade do aparato. (CRARY, 2012, p. 47)

Com o sujeito fora da cena, o conhecimento da realidade estaria livre de subjetividades decorrentes do sensível, ou seja, o mundo seria percebido por meio das leis naturais estáveis e do distanciamento do corpo, o que garantiria a objetividade da realidade. A rigidez da câmara

escura enquanto modelo da condição do observador entra em colapso com a desestabilização das certezas referentes tanto ao objeto representado quanto ao sujeito.

Dessa forma, a desestabilização e mobilidade dos signos trazidas pela modernização, juntamente com as novas técnicas disciplinares e de poder para administrar a população urbana (FOUCAULT, 2003), foram modificando o olhar sobre a realidade, a qual vai deixando de ser percebida como algo mensurável e baseada na razão. Por conseguinte, o sujeito entra em cena, e a visão sobre o mundo passa a ser baseada na corporeidade do observador.

É, portanto, a dinâmica da variação do posicionamento e da função do sujeito histórico em relação a uma mesma técnica que vai delineando esse novo observador, em meio aos modelos de visualidade. Assim, o século XIX se depara com um conhecimento da realidade como sendo resultado do olhar e da produção do sujeito que observa.

As novas técnicas que vão se consolidando na cultura ocidental funcionam também como recursos responsáveis pela alteração das formas de percepção sensorial dos indivíduos; trata-se de perceber o mundo, levando-se em consideração a realidade em que se está inserido. E, uma vez que o desenvolvimento social impõe um novo olhar sobre o mundo, as mudanças não se restringem ao campo visual, mas extrapolam as artes visuais, alterando sobremaneira as práticas artísticas em todas as suas manifestações. Partindo exatamente desse pressuposto de mudança na percepção do mundo, é que se pode compreender/considerar a existência de formas distintas de relação entre os recursos da internet e a escrita literária nas produções contemporâneas.

Crary observa ainda, através de um passeio por algumas inovações técnicas, como o estereoscópio, como tais criações provocaram mudanças nas representações e na forma do olhar do observador.

Acreditamos que essa relação mantém a linha de reflexão da tese de Walter Benjamin em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (Paz e Terra, 2000). Nesse texto, o filósofo alemão analisa como a reprodutibilidade técnica altera a concepção de arte. Ao defender a entrada do processo industrial na produção artística como forma de democratização do acesso à arte, Benjamin enfatiza a mudança na forma de perceber o objeto a partir da introdução da técnica. Sem levar em conta as questões referentes à indústria cultural, assim como a abordagem de cunho dialético-marxista da discussão proposta por Benjamin, seu estudo interessa na medida em que sinaliza para uma mudança de percepção do sujeito relacionada com as transformações técnicas.

Não se trata de, como afirma Crary, reduzir essas transformações da visão a transformações mecânicas, tampouco condicioná-las deterministicamente a mudanças nas formas de representação da arte, mas de enfatizar a renovação da própria ideia de arte.

Assim, novas relações entre as pessoas e destas com o mundo, desencadeadas pela tecnologia e aceleradas no século XX, “provocam uma súbita ruptura nos limites da cultura, alterando decisivamente as formas de ser e pensar do homem” (COSTA, 2002, p. 57). Os recursos tecnológicos do século XX mudaram a percepção do sujeito, proporcionando-lhe maior autonomia. Apostamos que as inovações tecnológicas do novo milênio também provocaram mudanças inevitáveis. O sujeito da atualidade apresenta um outro modo de agir no mundo, como sinaliza Sibilia;

Trata-se, então, de um modo de ser e estar no mundo, que é herdeiro das fortes transformações, lutas e conquistas ocorridas na segunda metade do século XX, mas, que está se cristalizando entre nós, de um modo provavelmente imprevisto, naqueles tempos já longínquos. Nesse processo confluíram inúmeros fatores socioculturais, políticos e econômicos. [...]. (SIBILIA, 2011, p. 649-650)

O artista imerso nas demandas da atualidade não necessariamente precisa representar uma “utilidade dócil”, para empregar uma expressão da autora, pelo menos não sem refletir sobre o modelo de subjetividade que estaria sendo levado a adquirir.

O sujeito da internet, mais autônomo e estimulado à participação, portanto, apresenta-se como um sujeito que transita em diferentes espaços, ultrapassando fronteiras espaço-temporais. Esse indivíduo híbrido, fragmentado e presente em diferentes redes digitais, participa como autor e/ou espectador da imensa variedade de produtos à sua disposição no ciberespaço. Torna-se, pois, um indivíduo atento à fluidez, à imaterialidade e ao dialogismo proporcionados pela rede, adaptando-se aos recursos do mundo virtual.

Para além da espetacularização da sociedade e do foco na visibilidade do sujeito, discutidas por Sibilia em *O show do eu* (2008), a introdução das mídias digitais e a evolução da internet potencializam as mudanças no sujeito contemporâneo, mais especificamente, sua forma de conceber o fazer artístico. Uma vez que novas configurações apresentam-se na contemporaneidade, é importante que se pense sobre estas, analisando possíveis tendências e necessidades de outros parâmetros de crítica. Esse texto propõe exatamente um olhar sobre essas transformações, discutindo acerca da necessidade de analisar o literário a partir de outros parâmetros, e verificando as formas como a internet afeta as produções literárias, as quais ultrapassam as inovações quanto à produção e divulgação da arte.

1.3 Um outro presente para as artes

Independente de denominações que especifiquem por ora esse momento, vale ressaltar a existência de um fazer literário que, se não altera, pelo menos coloca em discussão paradigmas empregados em sua análise. Portanto, os critérios de leitura e crítica empregados até então tornam-se insuficientes para a avaliação de (possíveis) novas tendências.

Há uma profusão de obras no mercado e escritores que continuam ou passaram a produzir desde então, situando-se na mira dessa ainda não denominada era cultural. De variadas e distintas maneiras, são artistas que enfrentam os caminhos movediços e incertos de um tempo que não precisa dar continuidade a nenhuma tendência. Estão livres para abusar dos suportes, das relações com o espectador e da heterogeneidade e multiplicidade de suas produções.

Nesse momento artístico de constante mobilidade, são esses sujeitos que se propõem a redesenhar conceitos estéticos, criando uma imagem do homem desse tempo midiático. Enfrentar um momento que se apresenta com tantas transformações, criando nas e a partir de incertezas, representa, no mínimo, uma atitude corajosa de lidar com a produção artística. Afinal, pensar a condição da arte consiste em pensar a sua relação com o presente. Significa, portanto, abrir espaço para que ideias cristalizadas em um campo de instituições e práticas possam ser ao menos discutidas, senão confrontadas, numa forma de tensionar o campo institucional.

Ao concordar com as novas redes de relações do seu tempo, o artista contemporâneo está à deriva, o que não significa necessariamente que seja um naufrago disposto a se apegar a qualquer tábua de salvação. Antes, quer dizer que não há mais uma regulação externa da arte, mas que o artista pode explorar as condições oferecidas por essa nova relação, ou melhor, por essa rede de relações, para potencializar as possibilidades artísticas. De modo semelhante, o espectador contemporâneo está imerso nessas transformações, e se constitui ainda mais enquanto sujeito ativo e interativo, inserindo-se como co-criador das obras.

Reinaldo Laddaga entende esse momento como uma *estética em trânsito*, oportuna para uma transição do antigo regime artístico moderno. Para o autor, o presente é propício para a aproximação da arte com a vida, o que ele caracteriza por meio da descrição de projetos em que os artistas defendem uma “vontade de articular a produção de imagens, textos ou sons e a exploração das formas da vida em comum” (LADDAGA, 2012, p. 27). Sua análise do fazer artístico contemporâneo fundamenta o pressuposto de que há uma mudança no regime das artes decorrente das alterações na forma de pensar e produzir objetos de arte.

Argentino, nascido em 1963, Reinaldo Laddaga, doutor em literatura latino-americana pela Universidade de Nova York, é filósofo, crítico de arte e escritor. Interessado em temas contemporâneos, o autor estuda as mudanças no que se entende por arte, suas formas de circulação, produção e recepção, em meio ao fluxo da globalização, apontando para a emergência de um novo regime artístico, o que ele denomina de regime prático das artes, em que as manifestações artísticas ocorrem na localidade, que repensam o espaço da vida comum.

No texto *Redes e culturas das artes* (2012), o teórico argentino analisa projetos artísticos que visam romper com uma tradição disciplinar. Para o autor:

o presente das artes está definido pela inquietante proliferação de certo tipo de projeto, que se deve à iniciativa de escritores e artistas que, em nome da vontade de articular a produção de imagens, textos ou sons e a exploração das formas da vida em comum, renunciam à produção de obras de arte ou ao tipo de repúdio que se materializava nas realizações mais comuns das últimas vanguardas, para iniciar ou intensificar processos abertos de conversação (de improvisação) [...], onde a produção estética se associe ao desenvolvimento de organizações destinadas a modificar estados de coisas em tal ou qual espaço [...] (LADDAGA, 2012, p. 27-8)

Ao voltar sua atenção para esse tipo de projeto, ao mesmo tempo em que sinaliza para uma mudança no fazer artístico, o teórico aponta para um desafio enfrentado pelos críticos acostumados/formados em uma tradição disciplinar. Isso porque tais projetos provocam brechas na institucionalidade hegemônica, ao estruturar novas práticas artísticas.

Os artistas, e não artistas, envolvidos nas propostas de atividades discutidas por Laddaga se ocupam de trabalhos das mais diferentes áreas: cinematográfica, visual, literária e cênica. Os produtores se encarregam da elaboração de projetos ficcionais e imagéticos sobre a vida comum e o espaço local, produzindo mundos comuns em contextos de investigação e aprendizagem coletiva. O espectador, por sua vez, enquanto observador contemporâneo, age como um colaborador ativo, pertencente ao processo de produção. É a arte usada como “campo de exploração das insuficiências e potencialidades da vida comum, num mundo historicamente determinado” (LADDAGA, 2012, p. 08).

O crítico de arte analisa exemplos de projetos de arte que valorizam a diversidade em sua composição, ao mesmo tempo em que destoam das regras estabelecidas para a regulamentação da arte. Como exemplo dessas comunidades, são analisados grupos artísticos latino-americanos, norte-americanos e europeus, tais como *What's the time in Vyborg?* (Vyborg/Rússia); *Park Fiction* (Hamburgo/ Alemanha); *Wu Ming* (Itália); *The Venus Project* (Vênus/Flórida/EUA); *A Comuna: Paris, 1871* (França).

Esses grupos artísticos estudados por Laddaga propõem uma interação coletiva dos participantes (artistas ou não), cujo engajamento dos envolvidos acontece pela imersão no processo de intervenção do espaço urbano. O *Park Fiction*, por exemplo, é uma ação realizada em Hamburgo, na Alemanha, de 1997 a 2007. Essa proposta artística, política e social reuniu artistas, ativistas e moradores dos arredores do cais de Hamburgo para a construção de um parque como forma de resistência às consequências do crescimento econômico. O projeto propôs um planejamento paralelo de intervenção no cais, criando um parque “de ficção”, que contou primeiramente com troca de ideias entre os moradores: diretor de escola, cozinheiro, psicólogo, donos de cafés, músico, sacerdote, artistas e intervencionistas residentes.

A fantasia foi elemento principal no projeto de construção do parque, contendo a Ilha do *Teagarden* (Jardim de tomar chá), com palmeiras artificiais, e rodeada por um banco de quarenta metros de comprimento (vindo de Barcelona), um *Solarium* Aberto e um Tapete Voador (uma área gramada na forma de ondas, inspirada pelo palácio do Alhambra). *Park Fiction* representa o entendimento dos artistas para intervir nos espaços urbanos lançando mão da sensibilidade como forma de protesto e manifestação de resistência ao poder. É sobretudo nas redes de relações criadas pela ação que se concentra a força de intervenção desse tipo de trabalho, ao mobilizar diferentes formas de ação coletiva de resistência.

Trata-se de grupos artísticos, as chamadas comunidades experimentais, que realizam projetos ficcionais e imagéticos sobre a vida cotidiana e o espaço urbano, com intervenções que questionam/repensam o espaço passível de modificação, e em que predomina a variedade de linguagem. Laddaga entende esses projetos “objetos fronteiriços”, como fluxo de trocas a partir da atividade de coexistência e da alteridade, cuja colaboração aponta uma cultura das artes híbrida, transdisciplinar e complexa. Uma vez abertos às trocas comunicacionais, aos fluxos de informação e colaboração de produção, tais projetos/comunidades experimentais, caminham para a formação de uma nova estética.

O crítico associa a produção dos objetos fronteiriços à programação de sistemas operacionais de computação em fonte aberta, em virtude de em ambas haver a gestão sem a dependência de modelos de coletivização disciplinares. Um *software* livre pode ser utilizado por qualquer usuário ou compartilhado gratuitamente, sem restrições de caráter jurídico: há uma liberdade do usuário para executar o *software*, modificar o programa, executar melhorias e distribuí-las para a comunidade. De forma semelhante, a construção de objetos fronteiriços pelas comunidades experimentais são estruturadas, pois, “a núcleos de colaboração intensa são agregados círculos de participação esporádica cuja integração é assegurada pelo planejamento dos projetos”. (LADDAGA, 2012, p. 288).

O regime prático proposto por Reinaldo Laddaga aponta para, pelo menos, duas direções que consolidam as transformações no campo das artes e que são objeto de estudo dos pesquisadores das reconfigurações artísticas na contemporaneidade. Uma delas diz respeito à transição entre espaços e autores, uma vez que há mudanças nos lugares em que acontecem as construções dos objetos fronteiriços – das galerias e museus para as comunidades -, além de mudança nos autores que passam a ser especialistas e não-especialistas que participam das comunidades experimentais. A outra direção se refere ao fim da demarcação disciplinadora, com a liberdade de uma cultura não-institucional.

Talvez ainda haja questões a discutir a respeito de uma mudança no regime das artes, e se este será o regime prático proposto por Laddaga. Contudo, não cabem discussões sobre a existência ou não de modificações no campo artístico. Estudiosos como Crary e Laddaga descrevem transformações indiscutíveis, que acontecem no modo como o sujeito concebe e representa o mundo.

Em contextos diferentes, diversos outros projetos artísticos encontram paralelo com os projetos analisados por Laddaga, já que a internet potencializa consideravelmente não apenas as possibilidades de comunicação, como o rompimento de fronteiras, sejam essas espaciais, ou em relação à autoria. O movimento Baixo Centro, por exemplo, é um festival de rua, organizado por uma rede aberta de produtores que pretendem redesenhar a região do baixo centro de São Paulo, que compreende os bairros em torno do Minhocão: Santa Cecília, Vila Buarque, Campos Elísios, Barra Funda e Luz.

O movimento de ocupação civil das ruas, que na edição de 2012 teve duração de dez dias (de 23 de março a 1 de abril), com 120 atividades, tem como finalidade estimular a apropriação do espaço público local pela comunidade. Com o mote “as ruas são para dançar”, é estimulada a interação das pessoas com a região, por meio de atividades artísticas diversas, como teatro, dança, pintura das ruas, festivais. Assim, artistas e não artistas desenvolvem um trabalho de reintegração, mobilidade e reutilização dos espaços públicos.

O Baixo Centro propõe uma ruptura de modelo de produção cultural e de ideologia política, com a finalidade de, por meio de práticas de arte, “criar parâmetros possíveis de relações entre as pessoas numa metrópole como esta em que vivemos” (PRETTI, 2015, online). A ideia de ressignificar a cidade parte de uma rede, a mesma rede que explicita as comunidades experimentais de Laddaga. Lucas Pretti, organizador do movimento, afirma que o projeto acontece com a conexão de artistas e pessoas interessados, criando uma rede colaborativa pela internet, “somos uma rede em movimento”.

A essa formação em rede, cuja característica principal é a prática artística colaborativa, Laddaga denomina “ecologia cultural”, que consiste exatamente “na crença de que a arte deve ser praticada na forma da produção de objetos ou de eventos que separem ou interrompam o curso habitual das ações em um mundo” (LADDAGA, 2012, p. 35). Empregando as artes cênicas, visuais, a literatura, ou a arte cinematográfica, os artistas repensam os espaços sociais. Ao apostar na integração e na interação, os artistas reúnem experimentações, ideias e propostas para a realização de projetos que visam à intervenção no espaço urbano.

Os artistas envolvidos nessas ecologias, conscientemente ou não, acabam por deixar de lado a construção tradicional de obras. Seu interesse e empenho estão concentrados em participar da vida social. Esse empreendimento é realizado a partir da exploração de questões sobre a vida em comunidade, em que o artista está mais próximo das pessoas, compartilhando responsabilidades estéticas e éticas. As diferenças quanto à organização disciplinar mais tradicional, dessa forma, podem ser percebidas no que diz respeito à elaboração do “objeto artístico” e/ou sobretudo quanto à forma como os artistas produzem. Não há um isolamento do artista/gênio criador, pelo contrário, a produção acontece na coletividade, na colaboração, formando uma troca de saberes e compartilhamento. Esses projetos, ao atuar na fronteira da arte para reinventar o cotidiano, abrem espaço para o diálogo entre saberes, linguagens e produtores/artistas.

Nesse sentido, a arte modeliza a realidade, por meio da produção colaborativa e hibridizada, o que Laddaga denomina de comunidades experimentais, como em um laboratório ao ar livre. São experimentações geralmente que têm lugar em público, em que um coletivo de artistas e não-artistas empreende inter-relações ao produzir objetos/projetos de arte a partir de entrecruzamentos diversos. Ao produzir mundos comuns, esses projetos põem em evidência outras formas de pensar e fazer arte, em que a troca, o diálogo, o convívio são as palavras de ordem.

Com algumas variantes quanto à implementação, articulação, exibição e integração com a comunidade, o fato é que as ações em conjunto dos coletivos artísticos denotam a condição que a arte possui de explorar as potencialidades da vida comum, em um momento propício para experimentações em todos os campos. Segundo o crítico, as ecologias fundamentam-se na coexistência e na alteridade:

na vontade de explorar as formas de vida social, da geração de narrações ou de imagens associadas à modificação de estados de coisas em situações determinadas, exploração essa que passa pelo desenvolvimento de processos de construção que reorganizam os dados de uma situação para estruturá-los

de modos às vezes contraintuitivos, um número crescente de escritores e artistas deixam de ser regidos pelas categorias a partir das quais alguns repertórios de ações e de frases, certos esquemas de interpretação e produção se produziam de maneira dominante até pouco tempo [...] (LADDAGA, 2012, p. 280)

Essa reação dos artistas ao “evidente esgotamento do paradigma moderno” investigado pelo crítico argentino encontra intenso paralelo em coletivos artísticos, como o *Ocupação Coaty* em Salvador, uma iniciativa do *Projeto Ativa*. O Projeto mapeia e identifica na cidade de Salvador espaços com potencial de uso e ocupação de arte contemporânea, com o intuito de “estimular o exercício crítico, criar mecanismos de visibilidade à produção local, proporcionar o intercâmbio entre artistas nacionais e internacionais, pensadores, historiadores, críticos e colecionadores de arte”. (projetoativa.com). Para isso, promove o cruzamento de múltiplos campos artísticos, por meio de atividades como o *Ocupação Coaty*. O nome vem da Coaty, prédio desenhado pela arquiteta Lina Bo Bardi na Ladeira da Misericórdia, na segunda metade da década de 1980, que se encontrava praticamente abandonado no presente.

O coletivo reúne diversas atividades de agosto a dezembro de 2016, como saraus, slam, performances, vídeos, oficinas, palestras, shows, exposições, dentre outras. Explorando as formas de vida social, artistas, grupos e coletivos se reúnem no intuito de revitalizar o prédio e o entorno. Através da arte, promovem a discussão sobre a reocupação e reconstrução da área onde funcionou o bar e restaurante Coaty e, por extensão, do conjunto arquitetônico da Ladeira da Misericórdia como um todo:

Não temos a capacidade de reconstruir, mas de deslocar as pessoas e gerar a discussão sobre este espaço da cidade. Quando descobri a área, quis logo adotá-la. Fazer com que as pessoas que não conhecessem chegassem até lá e percebessem a joia que nós temos. Entrei em contato com artistas para pensarem obras específicas para o local e todo o entorno da Ladeira da Misericórdia. [...], as cidades brasileiras são um sítio privilegiado para ações diretas. (PASQUALI, 2016, on-line)

A apropriação do espaço da vida comum por artistas e pela comunidade constitui a base das intervenções culturais, em concomitância com as várias redes que foram modificadas na atualidade para dar conta dessa tendência do trabalho coletivo nas artes. As perfurações feitas na institucionalidade hegemônica são frutos de uma rede de transformações que dão origem a diferentes e novas práticas culturais, por meio da reorganização dos modos de produção e conceituação, organização e conhecimento das formas de atividades, e com as formas de visibilidade. Portanto, “há mil redes que devem se desenvolver para que a menor estabilização

de um nexos determinado e mais ou menos coerente de ideias, habilidades, rituais, expectativas e instituições se produza” (LADDAGA, 2012, p. 30).

Essas relações envolvem mudanças nos papéis do artista, do espectador/usuário e da obra, que são responsáveis pelas interações com o meio e pela dinâmica interna entre os artistas e não artistas envolvidos nessa rede de relações. Uma vez desenvolvida alguma rede, está posta uma (nova) condição para que aconteçam transformações artísticas. A noção de ecologia cultural, tal como a descreve Laddaga, pode dialogar com a definição de estética relacional empreendida por Nicolas Bourriaud.

Bourriaud é curador, ensaísta e crítico de arte. Diretor da Escola Superior de Belas-Artes, em Paris, o escritor francês possui vários livros publicados sobre a produção artística contemporânea. Em seus estudos, argumenta acerca das novas práticas artísticas que surgem no final dos anos 1990 e início do século XXI, assumindo a autoria de novas teorias sobre a arte. Segundo o escritor, a produção artística contemporânea experimenta o tempo de uma estética relacional, cujo foco encontra-se na convivência e interação das manifestações de arte. A concepção dessa estética está na esteira da tradição materialista que tem como ponto de partida o materialismo aleatório de Althusser, ou seja, a concepção de que a contingência do mundo não apresenta origem, nem razão para sua existência e objetivo. Sendo assim,

a estética relacional constitui não uma teoria da arte, que suporia o enunciado de uma origem e de um destino, e sim uma teoria da forma. [...]... a obra de arte não detém o monopólio da forma; ela é apenas um subconjunto na totalidade das formas existentes. [...]. A forma da obra contemporânea vai além de sua forma material: ela é um elemento de ligação, um princípio de aglutinação dinâmica. (BOURRIAUD, 2009, p. 26-29).

Na visão de Laddaga, os projetos das comunidades experimentais têm como suporte o processo de desenvolvimento social e tecnológico para estabelecer redes de colaboração. Os artistas estariam, portanto, focados em fazer parte do processo de construção das obras na coletividade e não apenas interessados na produção individual.

De forma semelhante, o crítico francês aponta para formas de produções artísticas que colocam em segundo plano conceitos como originalidade e autoria. Adequando-se às circunstâncias, semelhante às interações oportunizadas pela internet, os artistas buscam formas de estar no mundo, apostando na convivência e nas interações para compartilhar subjetividades. Longe de se entregar ao caos do mundo, “a prática artística aparece como um

campo fértil de experimentações sociais, como um espaço parcialmente poupado à uniformização dos comportamentos”. (BOURRIAUD, 2009 a, p. 13).

Assim como Laddaga, Bourriaud aponta e defende as relações de colaborações artísticas. Para ambos, há uma rede colaborativa entre artistas e não-artistas que visa à interação e à produção de subjetividades, em que se valoriza a alteridade. No entanto, este último vai além no que diz respeito à interação, pois entendida como um objeto relacional, a obra se completaria com a colaboração do espectador.

É o caso da exposição *Untitled* (Arena), de Gonzalez-Torres, na galeria Jennifer Flay, em 1993. O artista montou um quadrilátero no meio da galeria, delimitado por lâmpadas acessas e disponibilizou walkmans aos visitantes para que dançassem em silêncio sob as guirlandas de luz. O “espectador” é levado a interagir com a obra, completando-a como elemento integrante desta. A coletividade está, portanto, no modo de produção ou no momento da exposição do objeto, como acontece com *Untitled*.

Com origem na arte minimalista, esse tipo de obra vai além da percepção ocular e da manipulação pelo espectador, já que o observador precisa interagir fisicamente com a obra, complementando-a com o próprio corpo, respondendo-a comportamental e emocionalmente, tal como propunham os parangolés do brasileiro Hélio Oiticica. O espaço das obras desse artista, de acordo com o curador, “é elaborado na intersubjetividade, na resposta emocional, comportamental e histórica que o espectador dá à experiência proposta” (BOURRIAUD, 2009 a, p. 83). Outro exemplo de obra relacional, também do artista cubano Gonzalez-Torres, em que Bourriaud identifica a obra como um “interstício social” e o artista figurando como um vetor das relações é *Sem Título (Amantes)*, de 1991 – ano em que Ross Laycock (seu parceiro de G-T) morre de AIDS.

A obra é composta de 161 kg de balas envoltas em celofane prateado estendidos no chão, as quais cada espectador poderá pegar na quantidade que julgar conveniente e cujo peso corresponde à soma do peso de Ross Laycock e Félix González-Torres. O objeto, os amantes, estão representados não pelas balas em si, mas pelo peso que possuem, oferecendo a possibilidade de os espectadores tomarem parte do relacionamento amoroso.



Figura 1- Sem Título (Amantes) de González Torres

Ao tematizar o poético e o particular/privado em seus trabalhos, explorando canais que estreitam a comunicação com o público, o artista promove encontros entre o observador e a obra. Esta, a obra, não apresenta uma forma definida, mas é justamente na ausência da materialidade que reside a negociação entre o espectador e a obra da atualidade.

As especulações de Laddaga e Bourriaud apontam para o dinamismo das produções artísticas, que desafiam a própria forma material da arte, através do flerte com o sujeito colaborador. Ambos, pois parecem compartilhar a premissa de que “a arte é o lugar de produção de uma socialidade específica” (BOURRIAUD, 2009, p. 22).

Conforme os críticos discutidos, determinada cultura artística é concebida na sociedade a partir de quando se apresenta, expande e consolida uma concepção prática do social. Portanto, quando uma série de ideias cristaliza e modifica um campo de instituições e práticas, as questões culturais inevitavelmente serão modificadas. Ou seja, as relações que compõem uma cultura - ideias, ações, formas materiais e institucionais -, estão em consonância com essas transformações sociais, constituindo a historiografia da arte de cada época.

Na emergência das mudanças contemporâneas, Reinaldo Laddaga defende a possibilidade de uma nova relação com o campo artístico, sinalizando para uma flexibilização no que se refere à análise do regime moderno das artes. Ao ampliar a definição de cultura, enfatizando a inter-relação entre obra, produção e recepção, Laddaga aposta tanto na consciência do sujeito produtor e receptor, quanto na importância do estabelecimento das redes de relações. Para o crítico, são essas redes de relacionamentos que, ao solicitar mais participação dos envolvidos, acarretam mudança no regime artístico, haja vista que

não há produção artística que possa ser realizada sem que os agentes da operação tenham uma ideia de que tipo de pressuposições porão em jogo aqueles indivíduos ou aqueles grupos aos quais está destinada; nem esses indivíduos a receberão sem antecipar que tipo de coisa podem esperar que lhes aconteça ali onde se encontram, confrontados, precisamente, com tais textos e imagens. (LADDAGA, 2012, p. 30)

Essas redes são, portanto, resultado das novas estratégias de que os artistas dispõem em sua interação com o receptor, a obra e o meio.

1.4 Outras configurações: outro regime

Reinaldo Laddaga aposta, então, com convicção, que estamos vivendo em um outro regime artístico. Aqui, o pressuposto do crítico argentino mantém um diálogo aberto com Jacques Rancière e suas considerações acerca da passagem de um regime poético para um regime estético, decorrente da partilha do sensível (RANCIÈRE, 2009). Filósofo francês e professor emérito de Política e Estética da Universidade de Paris, Rancière é professor de Filosofia em Sans-Fee, na Suíça. Pesquisa sobre as áreas de história, filosofia, estética e política, com ênfase neste último tema, sendo reconhecido por tomadas de posição política, mesmo tendo sua obra associada ao campo da estética.

O regime estético, de acordo com Rancière, desfaz essa correspondência entre tema e modo de representação, transformando de forma radical a repartição dos espaços a partir da divisão do sensível. Para Rancière, é essa “lógica estética de um modo de visibilidade” que destitui as escalas hierárquicas do regime representativo, impondo um regime estético

que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes. [...]. Funda, a uma só vez, a autonomia da arte e a identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma. (RANCIÈRE, 2009, p. 34)

Nesse regime, a arte fica suspensa das conexões intelectuais ordinárias, valendo-se da experiência sensível. Portanto, não existindo hierarquia, a arte deixa de ser definida segundo critérios de boa ou má arte, ou arte dos homens livres da elite e tarefas dos homens necessitados, ou seja, está em voga o modo próprio de ser dos objetos artísticos. Não significa que o político esteja distante do estético, mas que o regime específico do sensível configura um gesto político que vai além da hierarquia de temas e gêneros.

Diante das novas (re)configurações que se apresentam na contemporaneidade, Laddaga aposta no que chama de um “regime prático das artes”. A diferença fundamental em relação ao que Rancière chama de “regime estético das artes” estaria na maneira como as redes de fluxos e trocas em ação em experimentos artísticos contemporâneos suscitam, ao menos, um repensar a estabilidade do regime das artes.

Uma leitura da contemporaneidade - como se propõe o crítico argentino-, investiga tendências das práticas literárias contemporâneas e examina as inovações no campo artístico para verificar se e como a arte contemporânea, com seu caráter prático e colaborativo, imersa em um mundo com novos modos de produção e recepção, expande-se para outras potencialidades. A análise das redefinições considera os rompimentos com tradicionais formas de representação, o modo como os artistas se relacionam com o desenvolvimento da tecnologia e outras maneiras de descrever a estética em um mundo globalizado e em movimentos constantes.

De acordo com o regime prático, portanto, o produtor está atento às condições pós-disciplinares. A obra, por seu turno, visa ao tensionamento de fronteiras, extrapolando a automatização estética. Particularidades à parte, os críticos aqui apresentados concordam em aspectos caros às reconfigurações da arte na atualidade. Paralelamente, há uma nova relação e/ou percepção do estético com o político, que redefine modos de produção, recepção e visibilidade da arte. Essas mudanças são responsáveis por reconfigurações artísticas e culturais para as quais nem sempre há critérios de análise adequados, ou as quais não podem ser analisadas segundo conceitos tradicionais que não mais dão conta das transformações por que passaram.

Nesse trabalho, acreditamos que assim como nas artes plásticas são identificadas na literatura tendências contemporâneas responsáveis por mudanças na concepção do objeto literário que dizem respeito à autoria, produção, imaterialidade da forma, interação e coletividade. A obra *Fio Condutor* (2013), da artista baiana Laura Castro, exemplifica transformações na literatura em que a fertilidade de hibridização, o entrecruzamento de fronteiras e um outro olhar para a forma do objeto artístico compõem o objeto literário na atualidade.

O livro-objeto de Castro representa, em primeiro lugar, um trabalho em que os procedimentos artísticos apresentam ao leitor/espectador uma obra cujos conceitos e forma fogem dos padrões e concepções “tradicionais” de livro impresso. O livro conta a história da protagonista-narradora Marielena, que solicita a um editor de imagens que edite suas memórias. Acontece que o livro é composto por objetos dentro de uma espécie de bolsa de

zíper, a qual pode ser desenrolada por completo. Dentro dela estão um bloco com a novela, intitulado *decupagem*, um cartão dobrável, a *caligrafia*, um marcador, em que constam além da epígrafe, o assunto do livro e ficha técnica. Assim, o leitor pode dispor do livro e de suas partes/objetos como bem entender.

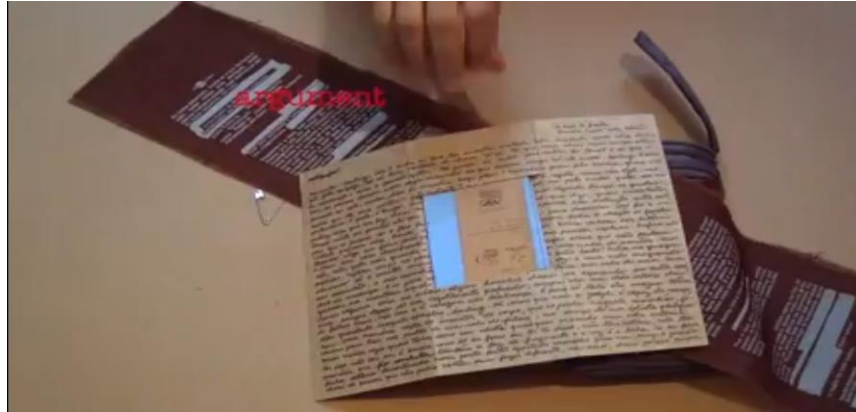


Figura 2- Fio Condutor de Laura Castro

Em um segundo momento, em 2013, juntamente com um grupo de artistas, a autora transpôs a novela *Fio condutor* para uma instalação literária, intitulada *Ilha de Ed*. Nessa ilha são feitas outras leituras para além do livro, em que o público tem a oportunidade de imergir no universo narrativo do enredo e seus desdobramentos. A instalação itinerante, com a finalidade de proporcionar questionamentos, circulou por bibliotecas públicas em diversas capitais do Brasil. Integra o processo criativo coletivo da escritora e dos artistas Caca Fonseca, Clara Pignaton, Flávio Oliveira, Pedro Britto e Tiago Ribeiro, que formam a Sociedade da Prensa, que abriga o recém-lançado selo editorial Edtóra.

A obra de Laura Castro pode ser lida como princípio dinâmico, construído por meio da interação entre autor, espectador e obra, compreendendo que a obra existe exatamente nessa relação em que o outro/espectador é elemento importante para a realização do objeto artístico.

Por meio das instalações-livro de Castro, podemos dizer que estamos assistindo na contemporaneidade a uma espécie de potencialização da expansão das formas de produção artísticas, marcada não apenas pela hibridação de linguagens e gêneros, mas também para uma direção fora do campo próprio da literatura na direção de outros campos artísticos

Trata-se, isso sim, de formar um sistema literário com conceitos próprios do que é literatura, propondo ainda suspender limites entre as escritas literárias e as diversas expressões artísticas, numa troca de linguagens efetiva e não de empréstimos, nas constituições de objetos artísticos múltiplos e não classificáveis em teorias ou nomeações redutoras. (RESENDE, 2014, p. 13).

Em *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil* (2014), Beatriz Resende apresenta a literatura contemporânea, dando destaque aos objetos que rompem com os padrões tradicionais esperados pela crítica. Resende enfatiza uma literatura para além do estritamente literário, que busca um “diálogo mais intenso com outras expressões artísticas, outras linguagens, especialmente as das artes visuais” (RESENDE, 2014, p. 20).

Essas formas literárias sem forma, em que predominam sobreposições de todos os tipos, sejam de gêneros, suportes, linguagens, discursos, constituem manifestações literárias que invadem as primeiras décadas do século XXI. As produções artísticas parecem, então, levar a sério a transição para um novo regime estético, como propunha Reinaldo Laddaga.

Tais expansões não deixam de lado a preocupação, de acordo com Resende (2014), de se “constituir em uma proposta de relação intensa entre a política, a ética e a estética”. Mas essa relação considera duas questões. A primeira avalia que, ao contrariar a ideia de forma, não significa que as produções que tensionam os limites sejam informes, pois a forma está nas relações estabelecidas pela obra, indo além da mera forma material. A segunda considera que a aproximação com a política existe, mas não sob a utopia de patronato ideológico de catequizar ou propagar verdades.

As manifestações artísticas contemporâneas que rasuram as fronteiras de seu campo constituem “uma propriedade concreta da obra de arte” (BOURRIAUD, 2009^a, p. 36).

As redefinições e reconfigurações a que se assiste na literatura brasileira contemporânea corroboram a ideia de que as modificações artísticas não estão restritas às transformações sociais, como defendem Crary e Rancière. Elas dizem mais respeito a uma ruptura simbólica nas relações entre novos modos de fazer, dizer e ser, mudanças entre os corpos e as palavras. São mudanças advindas das formas de relações das práticas artísticas, suas formas de visibilidade e inteligibilidade.

Capítulo 2

A literatura contemporânea: reconfigurações

Considerando que “cada período histórico produz e difunde sua literatura através dos modos técnicos e das instituições disponíveis, o que lhe confere uma marca particular” (PELLEGRINI, 2009), podemos apostar que a internet precisa ser considerada enquanto elemento de grande importância para o desenhar de (outras) possibilidades literárias no contemporâneo. Obviamente, muitas transformações decorreram desde a popularização do computador, em relação à produção, divulgação e recepção da produção literária. Contudo, para além dessas mudanças, a tese aqui apresentada analisa as transformações que vão além das inovações de suporte, adequação do texto escrito para os recursos técnicos e processo cujas relações autor-obra-público são reconfiguradas e interferem na forma como a literatura as representa. É possível discutir, portanto, as alterações em outra via, ou seja, as (prováveis) formas como o diálogo com a internet afeta a escrita literária, proposta que esse estudo se propõe a realizar.

2.1 A literatura em expansão

Mesmo que alguns estudos literários ainda insistam em demarcar um espaço próprio para a literatura e seus agentes e priorizem as investigações quanto às especificidades teóricas internas aos textos literários, sua circulação e contextualização, é evidente a existência de uma flexibilização dos limites, ou mais que isso, uma ampliação das fronteiras do literário, identificadas por meio de reconfigurações contemporâneas que vêm sendo acentuadas desde os anos de 1960. Essa flexibilização, associada às novas definições possibilitadas pela condição contemporânea, permite à literatura experimentações artísticas que parecem alheias às especificidades do campo literário. Assiste-se a uma tendência das obras artísticas de apostar justamente na intensificação do diálogo com outros campos, áreas e linguagens, ampliando os modos de ler e inaugurando condições de produção de práticas literárias.

A crítica de arte norte-americana Rosalind Krauss (2012), traz à tona o conceito de expansão do campo artístico já na década de 1970, quando propõe pensar acerca de ampliações no campo das artes plásticas. A autora considera, pois, insuficientes/ ultrapassados os conceitos modernistas para dar conta dos trabalhos de escultura que borrravam os limites entre a escultura e a arquitetura, como os trabalhos do americano Robert Smithson. Assim, a identificação de diferentes meios de expressão dos artistas e uma espécie de desterritorialização da escultura, que desloca o objeto artístico do seu lugar tradicional, seriam os elementos que promovem a ampliação do campo, característico do momento pós-moderno,

como o chamava Krauss. A ampliação do campo dependeu, portanto, de transformações em dois importantes aspectos: a prática dos artistas e o meio de expressão:

Entretanto, o que parece ser eclético sob um ponto de vista, pode ser concebido como rigorosamente lógico de outro. Isto porque, no pós-modernismo, a práxis não é definida em relação a um determinado meio de expressão - escultura - mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios - fotografia, livros, linhas em parede, espelhos ou escultura propriamente dita - possam ser usados. [...]. Portanto, o campo estabelece tanto um conjunto ampliado, porém finito, de posições relacionadas para determinado artista ocupar e explorar, como uma organização de trabalho que não é ditada pelas condições de determinado meio de expressão. [...] a lógica do espaço da práxis pós-modernista já não é organizada em torno da definição de um determinado meio de expressão, tomando-se por base o material ou a percepção deste material, mas sim através do universo de termos sentidos como estando em oposição no âmbito cultural. (KRAUSS, 2008, p. 136)

Essa possibilidade de exploração e criação do trabalho artístico, em que o campo permite que sejam pensadas outras formas da arte, está em consonância com as discussões levantadas por Garramuño e Brizuela, discutidas mais adiante, ao tratar das possibilidades da literatura contemporânea. A ensaísta argentina Josefina Ludmer (2010), também analisa mudanças nas produções literárias do novo milênio, propondo outras formas de leitura para as produções contemporâneas.

Para a crítica argentina, a literatura rompe limites diversos, como a divisão entre realidade/história e ficção, formas nacionais ou cosmopolitas, literatura “pura” ou social, dentre outras. Assim, a expressão “campo expandido” criada por Rosalind Krauss, para tratar das mudanças nas artes plásticas, é pensada por Ludmer na esfera da literatura como “pós-autônoma”. De modo semelhante, Ludmer argumenta a insuficiência dos parâmetros de autonomia para dar conta das produções literárias atuais que ultrapassam fronteiras da literatura, ao mesmo tempo em que salienta as mudanças como inevitáveis:

Muitas escrituras do presente atravessam a fronteira da literatura (os parâmetros que definem o que é literatura) [...]. Aparecem como literatura, mas não se pode lê-las com critérios ou categorias literárias como autor, obra, estilo, escritura, texto e sentido. Não se pode lê-las como literatura porque aplicam “à literatura” uma drástica operação de esvaziamento: o sentido (ou o autor, ou a escritura) resta sem densidade, sem paradoxo, sem indecidibilidade, “sem metáfora”, e é ocupado totalmente pela ambivalência: são e não são literatura ao mesmo tempo, são ficção e realidade. Representariam a literatura no fim do ciclo da autonomia literária, na época das empresas transnacionais do livro ou das oficinas do livro nas grandes

redes de jornais e rádios, televisão e outros meios. [...] Poderíamos chamá-las de escrituras ou literaturas pós-autônomas. (LUDMER, 2010, p. 1-2).

A autora considera, pois, que as condições de literariedade desaparecem com a ideia de pós-autonomia, a partir do esfacelamento de limites das noções de realidade, ficção, autor e obra. Ao discorrer sobre o fim da autonomia literária, Ludmer considera que a literatura “perde o poder crítico, emancipador e até subversivo que a autonomia atribuiu à literatura como política própria, específica. A literatura perde o poder ou já não pode exercer esse poder” (LUDMER, 2010, p. 3). No entanto, não necessariamente a perda da autonomia representaria perda da força política. Para empregar palavras da própria autora, guardando as devidas ressalvas, “tudo depende de como se lê a literatura hoje. Ou de onde se leia”.

Sendo assim, uma visão menos pessimista das mudanças faz uma leitura dessa possibilidade de circular pelas fronteiras menos como perda da autonomia e mais como uma espécie de reconfiguração do campo. Isso representa uma concordância das práticas artísticas com as transformações por que passa a sociedade, o que não exclui, de forma alguma, o aspecto político, o poder crítico das produções. A perda da autonomia amplia o espaço para a literatura empregar outras formas de criação, em que as formas corais, a porosidade de fronteiras e a inespecificidade apontam outras direções de sentido e leitura.

Diante dessa constatação, o que dizer de uma obra literária como a da escritora baiana Karina Rabinovitz, dentre outros exemplos que serão discutidos mais adiante, que parece subverter sobretudo essas delimitações, num tensionamento de fronteiras variadas? Nascida em Salvador, em 1977, a escritora é graduada em Comunicação Social. Com vários livros de poemas publicados, participa da coletânea *Autores Baianos – um Panorama*, com cinco poemas traduzidos para o espanhol, inglês e alemão. Desde 2005, Rabinovitz trabalha em parceria com a artista Silvana Rezende, experimentando e realizando interações entre poesia e artes visuais, criando intervenção urbana, por meio de objetos poéticos e exposições de arte pela cidade.

Em 2013, publica o *Livro de Água*, obra que se expande para uma exposição. Tendo os poemas como ponto de partida, a linguagem artística é ampliada para além de seus limites literários: ao lado de poemas e artes visuais, a exposição reúne também videoarte e instalação. O livro representa mais uma das intervenções urbanas da autora, em parceria com a videasta Silvana Rezende. Juntas, as artistas apresentam uma caminhada de uma década investindo em experimentações artísticas.

Poemas, fotografias, vídeo e exposição de pôsteres compõem o objeto artístico. De que se trata, afinal de contas? Em que gênero está inserida essa obra, se é que a inserção em um gênero textual apresenta relevância na literatura brasileira contemporânea, que muito possivelmente vem se afirmando para além da heterogeneidade de registros e vozes? O diálogo com diferentes linguagens e suportes faz deste um objeto que foge à especificidade literária, o qual existe exatamente por potencializar esses diálogos.

O Livro de Água (2013), lançado pela Salvador: P55 Edições, está catalogado como livro-objeto. Durante o mês de agosto, o livro ficou em exposição, disponível para visita no Museu de Arte Moderna de Bahia (MAM-BA), de janeiro a março de 2013, tendo a poesia como ponto de partida para expressar as múltiplas linguagens e formatos que o projeto sugere. Em parceria com a videasta Silvana Rezende, Karina Rabinovitz aposta num ensaio visual que extrapola os suportes tradicionais da arte, “trata-se de um livro de poemas que se expande numa exposição de arte. O livro e a exposição são a mesma coisa, em espaços diferentes” (RABINOVITZ, 2013).



Figura 3- O Livro de Água de Karina Rabinovitz

O livro é composto de oitenta e oito poemas visuais, em páginas soltas, escritas à mão e fotografadas; em vez de brochura, o livro é uma caixa de acrílico transparente e, dentro dela, encontram-se as páginas soltas. O leitor pode seguir um roteiro prévio, pela arrumação

proposta inicialmente na caixa, ou ler sem nenhuma ordem. Além das imagens dos poemas, estão também imagens impressas de videoarte. A proposta deste formato e material tem a ver com a ambientação do livro: universo da água, areia, ilha. Em relação à temática, o livro e a exposição trazem o universo de uma ilha e suas metáforas, como a solidão e as ilhas internas de cada um.

O livro-objeto de Rabinovitz exige um sujeito participativo, que interaja com a obra. Como se trata de um livro-exposição, um ensaio visual, o sujeito precisa estar imerso na obra: “a produção poética depende do outro”, afirma a autora. “A escolha por trabalhar na rua, nos espaços públicos, nos aproxima do público, não pela classificação do que fazemos, mas pela poesia nas suas formas variadas, com imagens, sons”, complementa Silvana Rezende (2013, on-line).

Obras como *O Livro de Água* ilustram uma tendência da literatura contemporânea que vem se acentuando nas décadas iniciais do século XXI. Trata-se de produções literárias que intensificam a inter-relação entre as diversas linguagens. Esse livro, e obras de outros autores que seguem linha semelhante da literatura-limite, sinalizam para uma mudança. Há uma transformação do literário discutida por críticos que não adotam uma visão apocalíptica acerca das mudanças na literatura, e também por aqueles que, apesar de reconhecerem e até acolherem o “novo”, como Perrone-Moisés (2012), mantêm velhas oposições, defendendo a existência de uma literatura exigente e uma literatura de entretenimento.

Classificar essa literatura apenas pela heterogeneidade e multiplicidade, após quase três décadas de “fertilização”, constitui-se uma categorização vaga e imprecisa. Diante das variadas produções contemporâneas que se apresentam alheias a classificações em categorias rígidas e limitadas, é relevante discutir, pelo menos, duas questões que essa tendência pode suscitar. Primeiro, as reconfigurações do mundo moderno, com transformações sociais, econômicas, políticas e tecnológicas, em paralelo com as modificações do próprio sujeito produtor e consumidor de arte.

Em segundo lugar, tais modificações alteram o próprio fazer artístico e literário, abrindo espaço para que possam emergir produções literárias como *O Livro de Água*. Se existe uma tendência para o entrecruzamento de linguagens, gêneros, suportes e formas, se há uma aposta na produção de obras que tensionam fronteiras do literário, parece necessário que, no mínimo, essa tendência seja analisada. Para isso, no entanto, faz-se importante, talvez aqui esteja uma terceira questão, que outros parâmetros sejam criados/empregados nessa análise. Novas possibilidades de produção artística não deveriam ser estudadas à luz de antigas regras e

tradicionais critérios de interpretação e análise, se é que é válido pensar em regras e critérios para o enquadramento do literário no mundo contemporâneo.

Pensar acerca de possíveis caracterizações artísticas em um momento ainda em curso pressupõe não apenas arriscar uma discussão sobre novos critérios literários e extraliterários de análise da literatura. Mas pressupõe também ou, sobretudo, considerar as transformações inerentes às manifestações artísticas responsáveis por desencadeamentos de diversos, e por que não adjetivar como inusitados, processos de linguagem.

Levar em conta tais questões/aspectos que reconfigurariam a literatura significa abalar o terreno das especificidades dos estudos literários, fazendo com que pressupostos sólidos até então se desmanchem. Por outro lado, ampliaria o campo crítico, colocando-o em consonância com as redefinições do mundo moderno; seria o momento propício para a prática crítica considerar as inter-relações e as conexões contemporâneas como sendo intrínsecas também às expressões artísticas.

Pensemos, por exemplo, em *Modelos vivos* (Editora Crisálida, 2010), coletânea de poemas do mineiro Ricardo Aleixo. Os setenta e cinco poemas que compõem o livro são criados com diferentes técnicas, a partir do diálogo entre linguagens e gêneros variados. São encontrados na coletânea: textos para serem performados, epigramas, peças, caligrafia, letra de canção, poema-ensaio, dentre outros gêneros que evidenciam o empenho do artista e ensaísta em tensionar os limites do poético literário. Para Aleixo, essas sobreposições são naturais e precisam ser exploradas, pois “A poesia nasceu plural. Todas as linguagens coexistiam no mesmo espaço. Livros [...] serão sempre zonas de passagem para explorações acústicas por meio dos diferentes tipos de vocalização com que é possível abordar todo e qualquer texto.” (ALEIXO, 2010, on-line).

Diante da inespecificidade da literatura, ou pelo menos de uma tendência do literário, e mais precisamente de suas relações com outras arte, a escritora argentina Natália Brizuela denomina a literatura atual de “prática artística” (2014, p. 179), expressão que pega de empréstimo do escritor-artista mexicano Mario Bellatín. Com essa denominação, Brizuela descreve a produção literária que ultrapassa as fronteiras do estritamente literário, a partir da porosidade desses limites, que está sendo acentuada por artistas contemporâneos.

Em *Depois da fotografia*, a crítica argentina reflete acerca da relação entre fotografia e literatura, discutindo sobre o diálogo que permitiu as interações entre ambas, e analisando a (re) definição da autonomia literária, que se encontra estremecida em relação à especificidade que a caracterizou durante a modernidade. No entanto, a discussão empreendida pela autora pode (e deve) ser estendida à relação da literatura com outras artes, uma vez que se pretende

identificar a expansão do literário, ou seja, as transformações e proliferações que promoveram o deslocamento do campo para uma “literatura fora de si”.

O trabalho de Mario Bellatín analisado por Brizuela, é exemplar do que viemos comentando até aqui. Com vários livros publicados, e traduzidos em países como França, Alemanha, Itália e Portugal, Bellatín é considerado um artista contemporâneo latinoamericano experimental, cujas obras insistem em questionar os limites do ficcional e a questão do autor. *Flores* (2009), editado no Brasil pela Cosac Naify, por exemplo, apresenta esses impasses já na catalogação: na fronteira entre um livro de contos ou um romance, o livro aparece como “ficção mexicana”.

A obra chegou ao mercado brasileiro embalada em um invólucro plástico, sem capa e com as páginas alinhavadas. Os textos curtos, todos com nomes de flores, que podem ser tomados como capítulos de um romance ou narrativas isoladas, tratam de indivíduos diferentes, personagens ambíguos, com vários tipos de corpos e suas formas de se enquadrar na sociedade. Além da mistura de gêneros literários, também a questão biográfica ou a autoficção é posta em discussão, quando elementos da biografia do autor são sugeridos na obra.



Figura 4- Flores de Mario Bellatín

Mantendo como projeto experimental uma Escola Dramática de Escritores, Bellatín estabelece como regra elevar ao máximo a ideia de ultrapassar as fronteiras entre as artes. Assim, o autor propõe que sejam pensadas as formas como as outras artes estruturam as narrativas. Esses cruzamentos, ou indeterminações, sobreposições – como se queira denominar os deslocamentos n(d)a literatura- caracterizam o que Brizuela chama de prática artística.

Usando a fotografia como veículo privilegiado para expansão da literatura, Bellatín propõe o que considera uma “fotografia narrativa”, uma espécie de nova forma de narração, em que as palavras compõem fotografias. Inicialmente, Bellatín cria um personagem fictício “Shiki Nagaoka” em uma conferência, e esse personagem torna-se mote para a publicação posterior de livro homônimo. O romance trata de um escritor que metaforiza as buscas do autor pelas relações entre fotografia e literatura. A partir da relação do protagonista com a fotografia, Bellatín expõe sua concepção sobre as transformações por que passa a literatura. Mais do que isso, a ficção coincide com a proposta do autor em sua Escola de Escritores, onde propõe a fotografia narrativa (fazer fotografias com palavras), ao mesmo tempo em que passa a empregar fotografias em seus livros.

Um paralelo entre a leitura que a argentina faz do personagem fictício de Mario Bellatín e as ideias do escritor mexicano permite pensar para além das relações entre a literatura e a fotografia. Considerando-se, ainda, os novos usos da fotografia a partir da segunda metade do século XX, que passa de representação documental à arte, a autora estuda as transformações do campo da literatura, dos materiais, meios e linguagens que possibilitam, no presente, uma reconfiguração do literário enquanto proposta/tendência contemporânea.

Esses usos da fotografia acabaram por abrir espaço para que as artes se expandissem: deslocamentos, trânsitos e interações passam a redefinir as artes, e a literatura não fica imune a tais transformações. As conclusões de Brizuela sobre a fotografia como intervenção no literário, e vice-versa, podem ser estendidas às outras artes, numa rede de interações mais ampla.

Se a fotografia é ou não o marco inicial para a expansão da literatura, não cabe discutir aqui. Importa-nos mais refletir acerca dos deslocamentos do literário, tanto em relação às especificidades do campo, como a respeito do trânsito entre as artes.

No entanto, atentar para possíveis redefinições das práticas artísticas significa mais que compreender as aberturas das formas literárias e sua consonância com as mudanças do mundo. Representa, sobretudo, testar os próprios limites da crítica literária e as categorias que utiliza para ler o literário.

É provável que a expansão referida aqui não simbolize o fim da literatura, como podem apostar os mais céticos e presos a critérios tradicionais de análise do literário. Antes, o rompimento de fronteiras pode significar a necessidade de revisão de antigos paradigmas, os quais discutem as produções a partir de formas previamente determinadas. Nas palavras de Resende, trata-se:

(d) a afirmação da literatura como um novo regime de identificação da arte de escrever. Esse novo regime nas artes se constitui pelo sistema de relações das práticas, das formas de visibilidade dessas práticas e de seus modos de inteligibilidade. (RESENDE, 2014, p. 15)

A crítica literária Beatriz Resende, em seu livro *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil* (2014), elenca como possibilidades da literatura contemporânea modos de agir que expandem o campo cultural, considerando as transformações por que passam todos os setores da sociedade. O livro, organizado pela escritora em parceria com o professor de Literatura da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade de Roma, Ettore Finazzi-Agró, reúne ensaios de pesquisadores das produções literárias atuais.

Atenta, há aproximadamente uma década, a essa nova literatura brasileira que vem sendo desenhada nesse novo milênio, Resende, escritora e Professora Titular de Poética do Departamento de Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da UFRJ, foi um dos primeiros nomes a propor reflexões teóricas acerca da nova prática literária a partir da última década do século XX.

Para a autora, a prática artística está pautada pelo que chama de possibilidades de escrita. A primeira possibilidade diz respeito à “escrita de uma nova literatura democrática, que aposta na instituição de um sistema literário partilhado, [...], e na reconfiguração do próprio termo literatura”. Essa possibilidade trata exatamente da redefinição literária a que se assiste na contemporaneidade. Essa nova configuração abala as certezas dos critérios críticos da arte ao não mais fazer parte do regime clássico da arte.

Como outra possibilidade, Resende destaca a inserção do fazer artístico no movimento dos fluxos globais. Sem resistir às transformações, as produções acabam por romper com a tradição nacionalista, deslocando as narrativas do espaço nacional/local. Autores como Bernardo Carvalho, João Paulo Cuenca e Sérgio Sant’Anna são alguns nomes que apostam nesse deslocamento ao construir a ficção que sai do espaço local para se passar em território estrangeiro. Aqui se destaca não a simples ambientação em outro país, e sim a construção narrativa que envolve uma escrita e um formato diferentes dos empregados nas narrativas locais.

O filho da mãe (Companhia das Letras, 2009), romance de Bernardo Carvalho, ilustra essa possibilidade do deslocamento das narrativas. Romance encomendado para a coleção *Amores Expressos*, em que um grupo de escritores foi convidado a escrever histórias de amor ambientadas em diferentes países, a narrativa de Carvalho aposta no deslocamento espaço-temporal, e na universalização. Os personagens periféricos e deslocados que compõem a

trama narrativa estão relacionados de alguma maneira. De modo semelhante, o universo polifônico e híbrido está associado ao diálogo entre história e ficção, que apresenta a diversidade das relações sociais.

A narrativa apresenta dois jovens homossexuais como protagonistas de uma história de amor, um recruta do Cáucaso e um refugiado da Tchetchênia, na cidade de São Petersburgo. Contudo, essa história passa para o segundo plano, cedendo espaço para a tentativa das mães de proteger seus filhos, ou compensar suas mortes por meio de ações salvadoras no Comitê das Mães dos Soldados, comissão criada no governo Putin na tentativa de salvar os filhos da guerra. Dividida em três partes: *Trezentas Pontes*, *As quimeras* e *Epílogo*, a história possui vinte e três capítulos, cujos textos aparentemente independentes, estão conectados pelas angústias e sofrimentos dos personagens subalternos e periféricos, das histórias de morte e mutações, materializadas nas figuras dos soldados de guerra e das mães culpadas por não conseguirem destino diferente para os filhos.

Os deslocamentos no livro de Carvalho vão além da transposição do espaço local, inserindo-se no enredo, na constituição das personagens e nos temas abordados. O caucasiano Ruslan, órfão de pai morto na guerra e rejeitado pela mãe, sai do campo de refugiados na Inguchétia em direção a São Petersburgo à procura de suas origens, desencadeando um confronto entre gerações. Seu companheiro Andrei, filho de um brasileiro exilado político com uma russa, foi forçado pelo padrasto a servir o exército. Vulneráveis em muitos aspectos, os jovens protagonizam a pluralidade das relações, por meio da escrita híbrida, polifônica, em que se misturam história e ficção, limites e deslocamentos.

Como última possibilidade - e destaque de investigação da autora -, encontra-se “a ruptura com a tradição realista da literatura”. Essa ruptura não significa que se recorre ao absurdo como forma de escapar da tradição realista, mas que o real e o ficcional não estão estanques, pelo contrário, a ficção se apropria do real de diferentes formas. A escrita literária, portanto, rompe os limites de gêneros, questionando o conceito de ficção, por meio da sobreposição do real no ficcional. O sujeito, nesse momento literário, assume papel relevante do pensamento contemporâneo, concretizado por meio do diálogo entre a ficcionalização de relatos subjetivos e fragmentos da realidade.

Algum lugar (2009), primeiro romance de Paloma Vidal, segue essa linha em que são dispensados os limites entre a ficção e a biografia, em um texto cuja autora pode ser identificada por meio de estratégias de linguagem e dos referenciais identitários que estruturam a obra. Escrito enquanto a autora fazia sua tese de doutoramento nos Estados Unidos, entre os anos de 2002 e 2006, o romance trata de questões vivenciadas por Vidal,

como a temática da viagem, o exílio, o hibridismo cultural e a condição do deslocamento. Nascida em Buenos Aires, Paloma Vidal passa a morar no Brasil aos dois anos. Esse trânsito por culturas distintas inspirou o estranhamento e desconforto oriundos da sensação de deslocamento e pertencimento entranhada na narradora de *Algum lugar*.

O livro, em primeira pessoa, conta a história de uma jovem professora, sobre sua viagem a Los Angeles para escrever sua tese de doutorado. Enquanto narra as dificuldades e os estranhamentos que ela e seu companheiro vão enfrentando com a língua e a cultura na mudança do Rio de Janeiro para os Estados Unidos, a protagonista conduz o leitor a um passeio pelas fragilidades e angústias de uma mulher que enfrenta o desconforto do deslocamento, presente também na estrutura narrativa. A narrativa é organizada em forma de diário – dividido em três partes: Los Angeles, Rio de Janeiro e Los Angeles, em que uma cidade vai funcionar como forma de comparação com a outra e a relação da protagonista com as mesmas -, com fatos em ordem cronológica, mas sem inscrições de datas.

No entanto, as narrativas do diário em primeira pessoa são intercaladas com fragmentos, diversas cenas e trechos sem uma hierarquia definida, que potencializam a sensação de deslocamento da protagonista. São intervenções em terceira pessoa, em que a narradora conta fatos do seu passado, e ainda anotações em segunda pessoa, nas três partes do diário, em que são registrados alguns sonhos e pensamentos, vinte e quatro ao todo, para sua reflexão. São trechos seus ou citações de frases e/ou de autores canônicos: “Você sonha que está num quarto com um homem que não conhece. É só disso que se lembra.” (VIDAL, 2009, p. 78), ou “Los Angeles, dê-me um pouco de você! Los Angeles, venha a mim do jeito que eu vim a você” (VIDAL, 2009, p. 92). Nesse trecho, a narradora transcreve uma frase de John Fante, repetindo a mesma sensação de desterritorialização do personagem de *Pergunte ao pó* (1939), em sua igual tentativa de se adaptar à cidade.

Os diferentes fragmentos que constituem o romance aliados às temáticas abordadas vão sendo costurados ao enredo que exhibe as diferenças de experiência de viagem para fora do país. Assim, enquanto a narradora não se cansa de tentar entender as questões do deslocamento, seu companheiro não esconde o desconforto do não pertencimento, optando por isolar-se de tudo, afastando-se inclusive da protagonista, que mergulha em uma outra fase de abandono e exílio. Na obra, as sobreposições do real e ficcional, do passado e presente e das pessoas do discurso constituem estratégias empregadas por Vidal ao problematizar a condição do emigrante e a hibridização cultural na busca da protagonista de encontrar seu espaço e a busca por sua identificação.

A sobreposição está presente em narrativas da escrita de si, e em textos cujas informações, memórias, lembranças e registros documentais são intercalados com as cenas de ficção, como acontece com a obra de Paloma Vidal. A tendência documental e autobiográfica no presente pode também constituir uma reação à sociedade do espetáculo fundada pela tecnologia midiática, ao passo que representa uma forma do sujeito marcar seu ponto de vista. Por outro lado, é reflexo das alterações sociais e na forma de percepção do sujeito, ocasionadas pela incidência da era digital.

A “rasura do real” investigada por Beatriz Resende reitera a ideia de expansão da literatura, mesmo que, nesse momento, refira-se a uma expansão digamos interna. Em autores como Daniel Galera, Michel Laub e Paloma Vidal, para ficar por hora em alguns, há um destaque para a conjugação de diferentes gêneros nas narrativas, cuja estratégia ficcional coloca mais uma vez em suspenso o conceito de ficção. Ampliando um pouco mais a noção de “rasura”, Resende traz à discussão sobreposições de linguagens, em que o confronto do discurso literário com outras áreas coloca em evidência as redes de relações propostas por Laddaga. Há uma exploração das relações entre a produção do objeto artístico e o diálogo com outras linguagens, áreas, e com a comunidade.

Não é incomum encontrar, por exemplo, textos em que a escrita ficcional se mistura à narrativa fílmica, documental ou memorialística, um diálogo que pode ser encontrado em produções de escritores, como Christiane Jatahy, diretora de teatro, cineasta e autora. O espetáculo *Júlia*, adaptação do clássico do sueco August de Strindberg, com apresentações em vários países da Europa, rompe diversas fronteiras: o leitor é conduzido a passear pelos limites do real e da encenação, palco e tela, teatro e cinema, numa exploração dos espaços cênicos – objeto de pesquisa da autora carioca. Na peça, as cenas presenciais dos autores são misturadas com cenas gravadas anteriormente e com a filmagem ao vivo. Assim, um filme é construído diariamente na presença do espectador, entremeando teatro e cinema com a presença do autor em cena e seu enquadramento pela câmera cinematográfica.

O rompimento de fronteiras vai ainda mais além que o confronto entre procedimentos ficcionais literários e outras práticas artísticas, expandindo-se para a inter-relação com outras áreas, como a científica e tecnológica. Na verdade, a literatura parece intensificar um percurso natural de modificações e interações que vem sendo realizado/potencializado por outras manifestações artísticas há mais tempo, como pela pintura e escultura, em uma constante ampliação do campo artístico, a partir de rupturas com modelos e paradigmas tradicionais e sustentado por um outro olhar do sujeito imerso atento às mutações do contemporâneo.

2.2 Vozes corais

Para Flora Sussekind, predomina na contemporaneidade uma instabilização das formas e do campo cultural que extrapola a fertilidade e a heterogeneidade de estilos e temas característicos da produção contemporânea. Desse modo, a autora arrisca uma caracterização mais específica para as produções do novo milênio, a qual denomina de “objetos verbais não identificados”, por tratar:

dos processos, dos contextos e do funcionamento crítico de certos experimentos literários de difícil classificação. De difícil enquadramento, sobretudo, quando o seu campo de inserção parece reforçar não a especulação, mas a classificação, e os dispositivos institucionais, as normatividades, eixos conceituais ou interpretativos que privilegiem homogeneização, estabilidade, expansão controlada. (SUSSEKIND, 2013, on-line).

Para além da polifonia (Bakhtin, 2008), trata-se de propostas que investem em “múltiplas formas de refiguração material”, que fogem aos encaixes críticos, ao ultrapassar as fronteiras entre o campo literário e de outras áreas de produção. A autora destaca a predominância na literatura de “experiências com multiplicidade de vozes e registros” (SUSSEKIND, 2013, on-line), destacando um número considerável de produções que colocam em primeiro plano a coralidade. Ou seja, verifica-se uma sobreposição de registros, de vozes diversificadas e elementos não verbais nos textos contemporâneos, nos quais são evidenciadas experiências corais.

Embora chame a atenção para o fato de que a coralidade está presente em obras de outros momentos literários, Sussekind defende uma considerável preferência dos autores contemporâneos pelos deslocamentos proporcionados pela coralidade, identificando aí uma resistência às captações formais mais imediatas: “o que se pode perceber, no entanto, é que está em curso uma complexificação da produção, processo a que talvez não se tenha dado ainda, na mesma proporção, uma resposta crítica e conceitual suficientemente vigorosa” (SUSSEKIND, 2013, on-line).

Há nessas irrupções corais uma multiplicidade de formas, ou mesmo muitas vezes a suspensão da própria formalização, cuja lógica não se encontra apenas nas múltiplas formas de refiguração material, mas na pluralidade de vozes e gêneros. Essa literatura coral está em curso e os estudos e pesquisas sobre esse fazer literário já começam a ganhar corpo, no que diz respeito às análises acerca das transformações no campo literário e estudo crítico que proponham outros critérios que deem conta das práticas corais.

Crítica literária, pesquisadora universitária e professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Sussekind possui várias obras publicadas em que discute a literatura brasileira contemporânea, com atenção para as relações entre literatura e técnica, literatura e outras artes. A autora avalia essa tendência contemporânea, que aposta nas inter-relações e nas sobreposições de formas, gêneros e suportes para além de novas formas do fazer literário, à medida que a estabilização da forma pode significar uma atitude de afirmação diante de uma outra tendência da literatura brasileira de regresso ao domínio das Belas-Letras.

Essa tentativa de firmar a estabilização da forma, segundo a autora, pode ser identificada por meio das produções narrativas que privilegiam o domínio das formas fixas, de estruturas tradicionais, principalmente na poesia. Sussekind fala, portanto, da coexistência de formas inovadoras com obras que institucionalizam a literatura.

Para isso, segundo a crítica, colaboram a indústria e o *mainstream* cultural que visam à “legitimação de repertórios e de procedimentos já automatizados de escrita e avaliação, e neutralização [...] da repercussão de obras e ações com maior capacidade de deslegitimação desse quadro e de reconfiguração e potencialização da experiência literária” (SUSSEKIND, 2014, p. 70).

No entanto, as produções que fogem a qualquer tipo de classificação proliferam na contemporaneidade. São manifestações artísticas e literárias que se materializam sob as mais diversas formatações, cujos suportes, gêneros, discursos e linguagens se apresentam, senão por meio de sobreposições, pelo menos de maneiras inusitadas. Distante da institucionalização, tais expressões artísticas privilegiam exatamente a indeterminação e a falta de especificidade em aspectos diversos.

Para ilustrar a falta de classificação das produções contemporâneas, Sussekind parte da análise das obras de Nuno Ramos, escritor e artista plástico que emprega diferentes suportes e materiais em suas produções, trabalhando com gravura, pintura, fotografia, instalação, poesia e vídeo. Tanto sua narrativa quanto seus quadros e instalações apresentam uma proliferação de linguagens e materiais que garantem a indeterminação de suas obras. No entanto, a significação destas encontra-se justamente na aparente falta de organização, no acúmulo de registros.

Para a autora, os trabalhos de Ramos destroem as zonas de conforto, por conta da sobreposição de diferentes elementos. Em *Monólogo para um cachorro morto* (2008), tem-se uma obra construída de duas fileiras de lâminas de mármore, com um vão de 20 centímetros entre elas. A tensão material envolve o contraste entre mármore e som, e entre materialidades textuais diferentes, com filme, voz e palavras em relevo, sempre guiadas pela retomada da

figura central da obra: o cachorro morto. Na face interna de uma das lâminas de mármore, há o texto do monólogo esculpido, iluminado por lâmpadas e reatores incrustados em outras pedras. Na face externa da outra lâmina, há um monitor exibindo um filme em que o artista, após encostar o carro em uma estrada (onde se vê o cachorro morto), coloca uma pequena base de mármore no chão, onde deposita um aparelho de som cujos alto-falantes estão voltados para o animal.

O aparelho reproduz o *Monólogo para um cachorro morto*, na voz do autor, mas com todas as interferências possíveis da rua. Todo o texto, inclusive seu endereçamento é para o cachorro morto, uma interlocução com o cadáver abandonado na rua. O monólogo termina numa série de interrogações, que parecem intensificar uma mudança de registro, em direção a uma potência dialógica na qual ganham relevo a força inerte e o silêncio do animal morto.

São esses “territórios instáveis” que garantem as descontinuidades do trabalho de Nuno Ramos, segundo a crítica literária. E, mais do que isso, as interrupções nas obras do artista garantem uma heterogeneidade consciente, cujo desconforto corrobora com a redefinição da literatura brasileira. Muitos outros artistas seguem a linha da falta de uma classificação de suas obras, em que predomina a intenção em escapar a formatações prévias e tradicionais, a intenção da não fixação de um estilo, como Verônica Stigger, Bernardo Carvalho, Laura Erber, Karina Rabinovitz, para ficar em alguns nomes que serão comentados em outro momento desse texto.

Os artistas que apostam na produção de obras corais não abominam a forma, mas parecem propor um outro olhar acerca da formalização. A indeterminação decorrente da expansão dos elementos de uma prática artística causa estranhamento. Contudo, o peculiar dessa coralidade ultrapassa a questão do objeto estranho quando

o que se sugere é um domínio para além de uma retórica do “literário” ou das reiteradas oposições entre documento e ficção, entre expressivo e construtivo, que têm definido o “literário” no Brasil. Sobretudo quando se movem para além até mesmo dos critérios habituais de definição de um território ficcional [...], Obras nas quais se intensifica, igualmente, tanto a resistência “à tentação de inventar uma forma”, [...], ou ao compromisso com a fixação de um estilo. (SUSSEKIND, 2014, p. 66-7).

Os procedimentos empregados nessas obras corais, que apresentam sobreposições diversas, antes de indicar a exclusão da forma, podem suscitar uma reflexão sobre essa mesma questão. Ainda pode parecer cedo para validar efetivamente a tendência de uma vertente literária baseada na indeterminação, no inespecífico (GARRAMUÑO, 2014). No entanto, são

muitos os exemplos de produções que seguem na esteira dessa tendência, como acontece em *As visitas que hoje estamos*, de Antonio Geraldo Figueiredo Ferreira.

O escritor contemporâneo Antonio Geraldo nasceu no interior de São Paulo, onde graduou-se em Letras pela USP, passando a viver em Arceburgo (MG) a partir de 1990. Seu primeiro trabalho, *Peixe e minguá* (Nankin Editorial, 2003), é uma coletânea de poemas em que já estão presentes diferentes dicções. No entanto, é com seu romance de estreia *as visitas que hoje estamos* (Iluminuras, 2012), que as várias vozes compõem um mosaico de personagens simples e anônimos, cujos tipos e temas cruzam-se em uma harmonia que parece impossível diante dos hibridismos de linguagem, gêneros e histórias “na raivosa e contundente enchente narrativa”, de acordo com o crítico Alfredo Monte (2014, on-line).

A obra coral de Antonio Geraldo é estruturada por diversos fragmentos, distribuídos em 448 páginas. São capítulos narrados por personagens de diferentes camadas sociais e idades variadas, mas cujas questões cotidianas invadem a vida simples dos anônimos que falam em coro nesta obra. O predomínio da mistura de gêneros e linguagem apresenta os capítulos – alguns mais curtos e outros mais extensos -, ora como poemas, ora como texto dramático que perpassa toda a obra, ou como contos, aforismos ou fotografias. Essa composição faz de *As visitas que hoje estamos* uma obra na contramão do mercado e da crítica que privilegiam a estabilidade e homogeneidade da forma, como assinala Sussekind. Para o crítico literário Luiz Costa Lima, que resenhou o romance, a estrutura do livro evidencia uma falta de enredo e de unidade de dicção que garantem a originalidade da obra:

o não fictício de *As Visitas* não tem nada a ver com nossa tradição naturalista de romances documentais e de testemunhos. Tem sim a ver com a ausência de dois ingredientes comuns na obra romanesca: o enredo e a unidade de dicção. [...].O enredo é tradicionalmente o meio pelo qual o escritor coordena as ações, impede que elas se descaminhem ou se tornem semelhantes a um curso d’água que, na ausência de um leito, extravasam pelas margens. Ora, neste sentido, *As Visitas* não têm enredo. Se o livro então não cai nos defeitos apontados é porque seus personagens são os anônimos de toda uma comunidade. [...]. Qual comunidade? Aquela que é coberta pela quebra da unidade de dicção. Ou seja, a ausência de um ingrediente usual se acompanha da ausência do outro. Com efeito, a unidade de dicção, com frequência entendida como “estilo”, é substituída por uma dualidade de dicções. (LIMA, 2013, on-line).

Essa multiplicidade de vozes e registros permite que o livro seja lido como um romance, em que as diversas histórias contadas por diferentes narradores compõem um texto no qual são descritas narrativas dos tipos humanos que constituem uma verdadeira “enciclopédia dos

espoliados pela vida” (LIMA, 2013, on-line). Assim, as vozes que ecoam dos inúmeros personagens trazem à tona as guerras conjugais, os atos sórdidos, a instabilidade econômica, a solidão, as angústias dos anônimos dos interiores do país. Da mesma forma, o livro pode ser lido como conjunto de textos autônomos, justamente pela mesma composição híbrida dos capítulos, que permite uma leitura aleatória:

dizem que eu devia
 acertar o passo
 dar o sangue
 mas
 em mim
 em minhas mãos
 veias, artérias
 tudo contramão (FERREIRA, 2012, p.291)

O painel de tipos de que trata o crítico Costa Lima surge não apenas na dualidade de dicções, em que a dominante é de cunho rural-interiorana e a dominada é a dicção culta – representada pela fala do autor. Há uma preocupação com o léxico e com a construção sintática que representa as vozes dos indivíduos interioranos, por meio dos aforismos e provérbios, da alusão a Deus e da pontuação singular:

só deus sabe
 não sei por quê, não deixo os chinelos de borco de jeito nenhum, não durmo de frente pra porta, nem cochilar eu cochilo, rapaz, não cruzo as mãos no peito, nunca deixei que me costurassem as roupas no corpo, e não é só isso, não, quando alguma criança comendo pão cai perto de mim, acudo primeiro o pão, correndo, meu jesus, jamais vesti roupa do avesso, não faço barba à noite, cortar as unhas, então, nem pensar, a porta do guarda-roupa sempre fechada, e agora essa doença, nunca nem falei o nome dela, dessa doença, e agora essa doença, meu deus, não sei por quê (FERREIRA, 2012, p.66)

Diante de obras que não se deixam encaixar nas medidas e padrões estabelecidos, fazem-se necessários outros critérios de análise, e/ou tolerância para aceitar que há, sim, práticas literárias que subvertem a lógica da interpretação que se empregava até então,

o que sugere a necessidade de outras formas de compreensão crítica da produção contemporânea e de uma redefinição de marcos institucionais persistentes, que, se já não dão conta do campo literário, este, no entanto, parece, por vezes, negar a própria complexificação e insistir em pautar-se por eles. (SUSSEKIND, 2014, p. 68).

2.3 Inespecificidade artística

As produções que se firmam pela indefinição da forma, ou pela falta de um encaixe tradicional, questionam elementos específicos da literatura, ao insistir na diversidade de suportes e no entrecruzamento de linguagens diferentes. Para Florencia Garramuño (2014), essas mudanças estão relacionadas também a uma "aposta no inespecífico", cujo percurso requer pesquisas e estudos que deem conta da proliferação desses entrecruzamentos na arte contemporânea.

Professora de teoria literária e literatura latino-americana, crítica literária e escritora, a argentina se interessa pelas redefinições do literário na contemporaneidade, investigando as transformações e consequências para um pensamento sobre a estética contemporânea. Em sua mais recente publicação, *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea* (2014), Garramuño analisa a inespecificidade como uma possível característica da produção atual.

A autora inicia sua discussão a partir da análise de uma instalação do artista brasileiro Nuno Ramos – cujas obras foram também discutidas por Sussekind. Com título que serviu de inspiração para o nome do livro da autora, *Fruto estranho*, é utilizada por Garramuño como mote para pensar sobre o (in)específico da linguagem artística e sobre o espaço que abre para outras práticas artísticas e literárias da contemporaneidade. Exposta no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), de 15 de setembro à 07 de novembro de 2010, a exposição é composta, além de *Fruto estranho*, por duas outras peças, *Verme* e *Monólogo para um cachorro morto*.

A peça *Fruto estranho*, analisada aqui enquanto metáfora da arte que se apresenta por indeterminações e pela inespecificidade, é composta por duas grandes árvores desfolhadas. Em cada copa há um monomotor, que faz com que cada conjunto tenha seis metros de altura: árvore e monomotor possuem suas diferenças cobertas por uma camada de sabão. Em um ecrã pequeno, assiste-se a um filme em preto e branco que mostra uma árvore ainda nova, isolada em uma planície, cujo tronco divide o espaço em dois. A jovem árvore é atacada por um homem, resiste no início, mas é derrubada e atacada à espadeirada (um fragmento do filme sueco de Ingmar Bergman, de 1960). A cena é acompanhada ainda da música *Strange Fruit*, (de Abel Meeropol, 1936), na voz de Billie Holliday.

A instalação não acaba por aí: há um contrabaixo, no chão, em cada extremo, depositado na sombra de uma das asas e, em cada instrumento, uma caixa de aço embutida, contendo uma espécie de óleo. Um tubo de vidro, a três metros do chão, perfura uma asa, de

cujo tubo escorre soda cáustica com soro hospitalar, que goteja sobre a caixa de aço com óleo. O dispositivo simula o processo de fabricação de sabão, sendo inspirado em um conto do escritor russo Pushkin sobre uma árvore que pinga veneno.

O desconforto provocado pela obra de Nuno Ramos, em que a degradação humana como processo contínuo é metaforizada pela mistura com soda cáustica que goteja sem parar de seu *Fruto estranho*, é emblemático, segundo Garramuño, da condição em que se encontra a arte contemporânea. O uso de diferentes materiais, em que se destacam as combinações inusitadas, sem articulação aparente a que se assiste nas práticas artísticas atuais são passíveis do mesmo desconforto provocado pela exposição de Nuno Ramos.



Figura 5- Fruto Estranho de Nuno Ramos

Para a crítica argentina, a construção da obra de Ramos, cuja característica preponderante é justamente a proliferação de suportes, materiais e linguagens, é análoga ao que se vem desenhando na arte: uma convivência de heterogeneidades que apontam para uma expansão artística, para fora de formas e categorias fixas e tradicionais. Trata-se, portanto, de

frutos estranhos e inesperados, difíceis de ser categorizados e definidos, que, nas suas apostas por meios e formas diversas, misturas e combinações inesperadas, saltos e fragmentos soltos, marcas e desenquadramentos de origem, de gêneros –em todos os sentidos do termo–, e disciplinas, parecem compartilhar um mesmo desconforto em face de qualquer definição específica ou categoria de pertencimento em que instalar-se. (GARRAMUÑO, 2014, p. 11-2).

De objetos verbais não identificados, a coralidade dessas práticas artísticas parece estar se firmando exatamente pela falta de classificação, pelo não pertencimento a categorias, pelo

menos da forma como se entendem as categorias até aqui. Questiona-se, portanto, a especificidade da arte por meio dos entrecruzamentos de suportes, materiais e meios. Seriam esses entrecruzamentos que garantiriam as possibilidades diversas de que Resende elenca como condição do contemporâneo.

A obra de Nuno Ramos descrita aqui ilustra a inespecificidade de materiais e meios, em que as sobreposições acontecem de maneira mais diversificada: música, palavra escrita, filme, materiais diversos compõem uma determinada prática. Garramuño alerta para a diferença entre essas práticas e as formas breves analisadas por Roland Barthes em *A preparação do romance* (2005). Apesar da brevidade em algumas obras, há em todas uma certa vulnerabilidade em algum aspecto. Contudo, “o que as define não é tanto sua brevidade, mas o fato de elas não chegarem a articular-se num lugar específico, a sustentar-se numa identidade” (GARRAMUÑO, 2014, p. 14).

Esses entrecruzamentos também se proliferam no interior de uma mesma linguagem, funcionando como práticas literárias que apresentam uma “intensa porosidade de fronteiras”, a partir de quando diferentes fragmentos compõem um mesmo texto, em uma heterogeneidade de formas de narrar, ou até mesmo de composição de personagens. Carlito Azevedo, Mario Bellatín, Sylvia Molloy e Fernando Bonassi são alguns dos nomes em que o inespecífico da linguagem pode ser identificado.

O livro *Subúrbio*, publicado em 1994 e reeditado em 2006 (Objetiva), apresenta 74 capítulos – numerados e sem títulos -, com estrutura de microcontos, distribuídos em duas partes nas 290 páginas do volume. Narra a história de um casal de idosos, identificados como “o velho e a velha”, embrutecidos pela miséria e marcados por todo tipo de dor que os anula e os leva à coisificação. O rancor e o ódio dos personagens, cujo motivo não é desvendado, isola-os do mundo e de si mesmos, sentimentos reforçados pela estrutura narrativa da primeira parte. Narrado de forma lenta e monótona, as ações repetitivas e os monólogos ou grunhidos do velho que passa a maior parte do tempo embriagado denotam a incapacidade de comunicação do casal.

Enquanto praticamente nenhum personagem apresenta nome próprio, evidenciando a anulação dos sujeitos: o velho, a velha, a menina, o pai da menina, a vizinha, o motorista, as coisas são identificadas: “... aparelho de som Grundig” (p. 18), “sabonete Lux e desodorante Avanço” (p. 30). Em ritmo mais acelerado, a segunda parte mostra o velho descobrindo a vida após conhecer a menina, em que os capítulos vão narrando a ansiedade e vontade de viver do velho que culminam no ato de pedofilia e no linchamento do velho. A experimentação da linguagem em *Subúrbio*, tanto em sua linguagem quanto na estrutura dos gêneros, tensiona os

limites do literário, aproximando a obra da prática literária inespecífica de que trata Garramuño.

A multiplicidade de linguagens no romance é identificada por meio da não linearidade das frases, da visualidade da linguagem que faz o texto transitar entre o cinema e o texto literário, com ênfase no enquadramento dos cenários, o *close-up* das ruas, a sucessão de planos. A linguagem dura, e coloquial, composta de frases curtas ou mesmo a ausência de comunicação na narrativa acentua o caráter visual das cenas narradas:

O velho. 37 anos de casa. Assim:

...descer a rua – esperar – subir no ônibus Mercedes Benz – dormir – acordar – descer do ônibus Mercedes Benz – entrar pela portaria 3 – picar o cartão – subir para o vestiário – número 56 amarelinho – abrir o armário de lata verde/cinza – despir-se da roupa recém-posta em casa – caminhe com cuidado – não corra – CIPA – vestir o macacão azul de peça única – duro de suor seco graxa óleo cavaco poeira. [...] Se aposentou com 37 anos de casa. O velho. (BONASSI, 2006, p. 29)

[...]

-Dor?

O velho, que continha os tremores da sua excitação, resmungou uma coisa parecida com:

-Não.

Mas pode ter sido só:

-Hum. (...)

Disse então com mais clareza:

-Banheiro...

A velha, sempre lavando a louça:

-Pinga. (BONASSI, 2006, p. 110)

Além da mistura do discurso direto e indireto, a narrativa apresenta diálogos e por vezes *flashes* de pensamentos dos personagens. A estrutura do texto é composta ainda por mensagens, receitas de cozinha, folhetos, mensagens publicitárias:

ATENÇÃO SÃO CAETANO
E BAIRROS VIZINHOS
Clínica Dentária Novo Horizonte
Preços Populares - Facilidades
de Pagamento
Agora todos têm condições de tratar
dos seus dentes a preços acessíveis
e sem pesar no orçamento familiar!
VEJA nosso endereço:
CLÍNICA DENTÁRIA
NOVO HORIZONTE

Rua Maria do Carmo, 134
 (em frente às Casas Pernambucanas)
 !VEJA que preços!
 EXTRAÇÃO
 (usamos pomada anestésica)
 Cr\$ 400,00
 OBTURAÇÕES
 Cr\$ 600,00
 DENTADURAS A PARTIR DE
 Cr\$ 4.000,00
 PONTE MÓVEL A PARTIR DE
 Cr\$ 4.000,00
 Não é de graça?!!
 VEJA nosso horário:
 Segunda a Sexta-feira,
 das 8 às 22 horas
 Sábados das 8 às 14 horas
 CLÍNICA DENTÁRIA
 NOVO HORIZONTE
 VEJA BEM nosso endereço:
 Rua Maria do Carmo, 134
 (em frente às Casas Pernambucanas)
 AGUARDAMOS SUA VISITA
 SÃO CAETANO DO SUL -
 GRANDE SÃO PAULO (BONASSI, 2006, p. 18)

A proliferação de linguagens e gêneros que tornam a obra porosa contribui com a fusão entre o real e a ficção, através da mudança do paradigma estrutural da narrativa, com a introdução da linguagem midiática. Aliada à multiplicidade, encontra-se a linguagem audiovisual que introduz alguns dos capítulos, como uma sinopse da cena ou informações acerca de personagens e cenários:

Segunda Parte
 O tempo dessa história.
 As coisas agora adquirem um novo rumo.
 Mais ou menos.
 O tempo dessa história. (BONASSI, 2006, p. 140-141)

Os recursos empregados na construção do romance *Subúrbio*, dada a pluralidade que o compõe, levam a prática literária para fora de seus limites estruturais. Assim, forma e conteúdo da narrativa subvertem a concepção de literatura. Expandindo-se no que diz respeito à sobreposição de meios, suportes e materiais, ou dentro de um mesmo meio, a saber, a linguagem literária, o fato é que as práticas artísticas que apostam na indeterminação parecem visar à não inscrição em modelos estabilizados e estáveis. Práticas híbridas não são novidade

nas expressões artísticas, mas o inespecífico no contemporâneo se distancia do hibridismo formal por não buscar “a criação de uma identidade estável, ainda que híbrida” (GARRAMUÑO, 2014, p. 23).

Estaria exatamente na falta de uma articulação, pelo menos nos moldes já conhecidos, o que caracterizaria essa tendência da arte ao inespecífico. As sobreposições no interior do texto literário e a expansão e o diálogo com outras linguagens predominantes nas artes plásticas – pelo menos inicialmente –, intensificam a fertilização das expressões artísticas na contemporaneidade, potencializando essa tendência atual. Modificações que redefinam a arte não são uma particularidade desse novo milênio. No entanto, as expressões artísticas da contemporaneidade e a aposta na redefinição das fronteiras criativas justifica falar na reconfiguração do literário.

Autores, como os comentados até agora nesse trabalho, assim como outros artistas da contemporaneidade, cujas produções potencializam as inter-relações entre as diferentes artes e linguagens, explorando a inespecificidade de suas fronteiras, propõem outras formas de olhar a arte. Esses autores estimulam a reflexão de suas produções e funcionam, sobretudo para esse trabalho, como objetos artísticos emblemáticos para se pensar uma questão cara a esta tese: a relação entre a literatura contemporânea e a tecnologia digital.

Capítulo 3

A presença da tecnologia digital no contemporâneo

Segundo Bourriaud, “o artista habita as circunstâncias dadas pelo presente [...]. Ele toma o mundo em andamento” (2009, p. 19). Em se tratando da arte contemporânea e da incorporação da tecnologia digital pelos artistas, as reconfigurações estéticas provocam acentuadas mudanças nos paradigmas tradicionais, questionando ideias como originalidade e criatividade, por exemplo.

O mundo contemporâneo vive uma era tecnológica cujas potencialidades da cibercultura são utilizadas pelos artistas em processos de ressignificação dos objetos, moldando e sendo transformados por essa cultura digital (SANTAELLA, 2003). Com a literatura, os efeitos das tecnologias não são diferentes, pois as práticas literárias vêm apresentando tendências que denotam mudanças significativas em diferentes aspectos, como em todos os setores da sociedade. Da nova concepção de tempo e espaço à absorção da flutuação de papéis em relação à autoria, consumidor, distribuição e circulação do objeto literário, as manifestações artísticas reiteram deslocamentos no campo literário que evidenciam as redefinições da atualidade.

Pesquisadores e críticos de diferentes campos da arte avaliam, pois, sua interação com os recursos tecnológicos como uma relação natural. No artigo *A humanização das tecnologias pela arte*, Diana Domingues defende a arte tecnológica, destacando aspectos inerentes à cultura imaterial:

distante das verdades estabelecidas, a arte que se faz com tecnologias interativas tem como pressupostos básicos a mutabilidade, a conectividade, a não-linearidade, a efemeridade, a colaboração. A arte tecnológica interativa pressupõe a parceria, o fim das verdades acabadas, do imutável, do linear. (DOMINGUES, 2003, p. 3)

Os aspectos destacados por Domingues para caracterizar a arte interativa podem ser transportados para descrever tendências literárias contemporâneas em que a relação dialógica com a tecnologia digital empreende novas configurações na literatura. Nesse processo de interação com a internet, a literatura sai do impresso e se adapta ao ambiente virtual, com seus hipertextos, multiplicidade de linguagens, diluição da autoria e colaboração do leitor, uma outra definição de espaço e tempo, além das variações das formas. O inverso também acontece, posto que os recursos das redes podem ser identificados nos textos impressos, que se apresentam com sua forma inacabada, híbridos, sem linearidade, em diferentes suportes e linguagens. Se “a arte é feita com os meios do seu tempo” (MACHADO, 2002, p. 21), as

tendências contemporâneas estão seguindo o curso natural das mudanças que vão desenhando diferentes contextos na interação do sujeito com o mundo.

As mudanças provocadas nas relações de espaço e tempo pela ubiquidade da tecnologia digital e pela emergência da organização em rede impostas como nova ordem social vão além da exploração das ferramentas digitais pelos artistas contemporâneos. Como vem sendo delineado nos capítulos anteriores, a mudança na visão do sujeito (CRARY, 2012) e o diálogo que estabelece com os aparatos tecnológicos acarretam impactos na própria forma literária. Um breve passeio pela história da internet, percorrendo acerca do novo horizonte técnico engendrado pela rede e um levantamento das ferramentas tecnológicas e sua forma de funcionamento são relevantes para a composição do capítulo seguinte que tratará da análise de práticas literárias que têm sua forma modificada exatamente pela presença da tecnologia no cotidiano.

Ainda que as mudanças nas práticas artísticas não constituam elementos completamente novos, pois “desde finais do século XIX, as artes já haviam abandonado as estruturas de espaço e tempo, de movimento e ordem dos modelos visuais legados pela tradição.” (SANTAELLA, 2003, p. 135), a porosidade das fronteiras artísticas, o deslocamento das formas, e sua inespecificidade e as práticas apropriativas são expressões ampliadas graças aos recursos da cibercultura. Por outro lado, elementos do ciberespaço, como a conexão em rede das máquinas e dos sujeitos, o espaço virtual e a aceleração da informatividade e a redefinição do tempo potencializam as condições de criações artísticas. Essa exploração do espaço virtual e das mídias digitais se estendem à literatura. Para Sogabe, artista e pesquisador em Arte e tecnologia:

Os equipamentos de produção, exibição e comunicação de áudio e vídeo, os sensores, o computador, a programação, os dispositivos eletroeletrônicos e a tecnologia contemporânea em geral, nos permitem a representação e a simulação de outros aspectos da natureza que até então eram feitos em outros níveis diferenciados, de acordo com os meios existentes na época. A nossa relação com a natureza foi ampliada da compreensão das estruturas externas (superfícies) para as estruturas internas (processos), o que provocou, ao mesmo tempo em que foi provocada, grandes transformações na nossa visão de mundo e na arte. (SOGABE, 2004, p.135)

Se a relação entre tecnologia e artes plásticas e visuais já é bastante estreita, dada sua exploração desde o século passado, com a literatura não poderia ser diferente. As reconfigurações possibilitadas pelo diálogo tecnologia e literatura abrem espaço para

entrecruzamentos que estão alargando e/ou redefinindo perspectivas teóricas tendo em vista novas tendências das práticas literárias.

3.1 Diálogos entre arte e tecnologia

As transformações ao longo da história da humanidade têm evidenciado que, mais que substituições de uma estrutura sócio-cultural por outra, ocorrem ressignificações de contextos, que podem permanecer convivendo durante um longo período. O surgimento de uma cultura da escrita, por exemplo, mesmo em oposição à cultura da oralidade, não a extinguiu, apesar de expandir ao máximo a capacidade de registro e de armazenamento e difusão da informação.

De modo inexorável, as apropriações e reapropriações alimentam as formações culturais, constituindo um traço intrínseco que fortalece o dinamismo de determinada forma cultural. Não se trata aqui de qualquer afirmação inerente a uma aceitação sem ressalvas das inovações, menos ainda de valorizar a supremacia do novo em detrimento do que se entende como passado.

Ao caracterizar a sociedade da informação contemporânea, denominada de cibercultura, como resultado de um jogo de recombinações de elementos, André Lemos ressalta que

recombinar, copiar, apropriar, mesclar elementos os mais diversos não é nenhuma novidade no campo da cultura. Toda cultura é, antes de tudo, híbrida; formação de hábitos, costumes e processos sócio-técnico-semiótico que se dão sempre a partir do acolhimento de diferenças e no trato com outras culturas. A re-combinação de diversos elementos, sejam eles produtivos, religiosos ou artísticos, é sempre um traço constitutivo de toda formação cultural. Por outro lado, toda tentativa de fechamento sobre si acarreta empobrecimento, homogeneidade e morte. A cultura necessita, para se manter vibrante, forte e dinâmica, aceitar e ser, de alguma forma, permeável a outras formas culturais. (LEMOS, 2014, p. 38)

Para o autor, são a dimensão e as formas como ocorrem os contatos e as trocas culturais que se modificam e que podem surgir como novidade, e não as condições de hibridismo e apropriação, por exemplo, tão em voga na sociedade contemporânea. Apesar de a sociedade atual apresentar essas recombinações com dimensão global e uma velocidade até então inimagináveis, em virtude principalmente do desenvolvimento das novas tecnologias eletrônico-digitais – aspectos que serão discutidos de forma detalhada mais adiante, ainda neste capítulo -, as redefinições sociais não representam um efeito decorrente da tecnologia

em si, mas das transformações do sujeito imerso em novos saberes e em novos conhecimentos.

Importa ressaltar que o indivíduo também está em constante reconstrução, e são exatamente as alterações nas formas de perceber o mundo que “preparam” o sujeito para as reconfigurações sócio-culturais. Isso significa que, para além do determinismo tecnológico, que coloca os aperfeiçoamentos mecânicos como (únicos) responsáveis imediatos pelas transformações, existe um sujeito inserido e ativo nesse campo de mudanças constantes. Há, pois, um sujeito mutante em “um sistema irreduzivelmente heterogêneo de relações discursivas, sociais, tecnológicas e institucionais” (CRARY, 2012, p. 15). Essa percepção que defende a diversidade de forças que compõem um conjunto de relações responsáveis pela reorganização do saber e das práticas sociais é colocada em discussão no primeiro capítulo.

Segundo Crary, o sujeito, seja o criador da obra, seja seu fruidor, “é a um só tempo produto histórico e lugar de certas práticas, técnicas, instituições e procedimentos de subjetivação” (CRARY, 2012, p. 22). Defende-se, portanto, nesse trabalho, que os efeitos das transformações da visão do sujeito e sua relação com o contexto podem ser percebidos de forma contundente nas práticas artísticas do presente.

Da ideia do fim da cultura oral implantada com a cultura do livro, em decorrência do surgimento da imprensa, até as previsões mais apocalípticas que decretam o fim do livro em consequência do impacto da cultura digital sobre a cultura contemporânea, os modos de gestão do conhecimento vão sendo modificados ao longo da história, impondo diferentes (e novas) maneiras de configuração do saber.

Enquanto objeto de valor simbólico e de indiscutível importância cultural, o livro sempre foi alvo de destaque em diferentes sociedades. Como obra artística por conta do seu caráter artesanal na civilização egípcia, ou como objeto de culto, quando surge o livro impresso na segunda metade do século XV, o objeto adquire status e passa a representante da arte literária por organizar e hierarquizar formas de saber. No entanto, o livro impresso passa a ter sua supremacia questionada com o surgimento da denominada era digital. Assim como todos os objetos materiais e palpáveis têm sua forma, senão modificada, pelo menos colocada em discussão na sociedade eletrônica, o livro em sua formatação tradicional não foge à regra.

Tal prerrogativa não significa necessariamente que o livro palpável esteja com seus dias contados, como (ainda) apregoam os mais céticos. No entanto, um outro novo paradigma sobre o objeto livro vem à tona com o meio de comunicação digital. Além do desaparecimento das relações sensoriais estabelecidas entre o leitor e o livro impresso, a transposição do suporte papel para o virtual altera a interação leitor-obra. O livro eletrônico

amplia a definição de leitura, ao passo que o suporte virtual possibilita novas relações do leitor com o livro. Ao intensificar a interação do sujeito com o livro, conceitos, como autoria, centralidade do papel do leitor e maneiras de ler potencializam os processos cognitivos e interativos da leitura.

3.2 Funcionamento do suporte digital

Considerando a popularização do computador no final do século XX e o boom das mídias digitais no início do novo milênio, podem-se verificar manifestações literárias que dialogam com a tecnologia digital. Sem adentrar no âmbito das diferentes formas de reação da literatura a essa tecnologia – proposta do quarto capítulo -, interessa pensar sobre o modo de funcionamento das redes/mídias sociais e sobre as mudanças provocadas na escrita.

As redes sociais são definidas como estruturas compostas por grupos de pessoas que integram tecnologia e interatividade. Essa definição diz respeito ao conceito de mídia social explicitado por Raquel Recuero (2010), que será aprofundado adiante. Materializadas com o surgimento da internet, as mídias constituem plataformas que permitem e aceleram a interação e a conectividade entre grupos de pessoas, denominados redes sociais. Trata-se, portanto, de ferramentas da internet cuja interação ocorre a partir da criação e compartilhamento de informações.

As wikis, por exemplo, são definidas como mídias sociais colaborativas. Consistem em uma plataforma em que os usuários colaboram com a edição, alteração, complementação e correção de textos. A Wikipédia constitui uma wiki e, como texto digital, requer uma relação do leitor/usuário diferente da leitura de um texto impresso. Com uma estrutura hipertextual, permite a exploração dinâmica de uma leitura não-linear, sobretudo por conta das conexões com outras páginas. Definida como uma enciclopédia livre, formada por milhões de colaboradores, ou seja, usuários de todas as partes do mundo que editam os artigos e criam verbetes, a Wikipédia é atualizada diariamente.

Ainda que essa mídia social colaborativa tenha definidas sua política e normas de criação e funcionamento, pode apresentar alguns problemas especificamente pela forma como funciona: aberta a todo público, passível de ser editada pelos usuários que navegam por ela. Um problema de edição da Wikipédia se tornou público em outros meios de comunicação, chamando a atenção para o modo de funcionamento dessa mídia social. Por se tratar de

alterações nos textos postados na página da Wikipédia, as quais comprometiam a defesa de opinião política dos envolvidos, o caso ganhou uma repercussão de maior dimensão.

Em agosto de 2014, vários sites publicaram alterações feitas nos perfis dos jornalistas Miriam Leitão e Carlos Alberto Sadenberg na enciclopédia virtual Wikipédia. De acordo com o jornal O Globo, autor da denúncia, as modificações haviam sido feitas em postagens do ano anterior, as quais introduziam críticas quanto à atuação dos profissionais como comentaristas econômicos, além de associá-los a figuras políticas envolvidas em caso de corrupção. As investigações confirmaram que as alterações foram feitas por meio da rede de internet de dentro do Palácio do Planalto. O IP, espécie de identificador digital, que permite saber de onde partem as postagens, garante que o autor utilizou a rede da Presidência, embora a autoria só tenha sido identificada aproximadamente um mês depois, quando a Casa Civil da Presidência informou o responsável e a abertura de processo administrativo disciplinar sobre o caso.

Essas, como centenas de outras alterações na enciclopédia virtual são possíveis em virtude do *modus operandi* das mídias sociais colaborativas como as wikis. As facilidades com que as páginas são criadas e alteradas para diferentes fins, como correções, complementações e acréscimos, apontam para a questão da autoria diluída e a forma sempre em construção, características que julgamos presentes também em parte da produção contemporânea atual.

Há ainda experiências em que essas trocas tornam-se mais evidentes. A abertura irrestrita da mídia associada a critérios não confiáveis de julgamento para a permanência de verbetes no site (NUNES, 2010), motivou o projeto artístico do artista e pesquisador de arte e tecnologia Fábio Oliveira Nunes em parceria com o artista multimídia Edgar Franco: a *Freakpedia*. Empregando a estrutura das wikis, o projeto visava “estabelecer um espaço colaborativo na rede Internet em que são aceitas contribuições de verbetes caracterizados por abordagens de pouca ou nenhuma relevância.” (NUNES, 2010, p. 125). Numa clara crítica aos critérios considerados dúbios da Wikipédia, e para confrontar a lógica dominante do site, o projeto se propôs criar um espaço em que predomina a liberdade, cujas ideias são compiladas em dez proposições para seu funcionamento: da insignificância do verbete à inovação.

Nunes considera, contudo, a validade de questionamentos à internet, tendo em vista os procedimentos que se intensificam na rede:

Sites com grande penetração popular [...] posicionam o antigo “leitor” da web em um ativo produtor/gerenciador de conteúdos; um indivíduo que não está apenas disposto a buscar informações, mas também a produzi-las: fotografias, vídeos, textos, diários eletrônicos (blogs) [...] (NUNES, 2010, p. 21)

O autor da rede passa a ser um gerenciador de conteúdos a partir das intervenções livres dos verbetes. Acreditamos que tais procedimentos também afetam as práticas literárias, em que a colaboração dos usuários, mais evidente nas *fanfictions*, por exemplo, aprofunda a interatividade e repensa a noção de autoria disseminada na rede. A ideia do produto inacabado ou que parece ainda em construção também pode ser identificado em produções atuais.

Deixando de lado o uso ilegal dessa ferramenta, como no caso mencionado acima, algumas características das modificações inerentes ao processo de passagem de uma cultura impressa para a era de uma cultura eletrônica vêm se firmando desde o surgimento da internet. É possível ao sujeito agir como co-autor literalmente ao mesmo tempo em que exerce sua função de leitor, e esse leitor participa ativamente da construção do produto, posto que pode apagar informações, modificá-las ou substituí-las por outras. Isso só é possível porque a obra apresenta a especificidade de estar inacabada, ou estar em constante processo de produção, como acontece com as wikis.

Analogamente ao modo como a impressão provocou a democratização do acesso à informação por meio da produção acelerada do livro, revolucionando o acesso ao conhecimento à época de uma cultura do manuscrito, as tecnologias digitais potencializam as diferenças quanto ao acesso à informação e popularização do conhecimento. Significa compreender a tecnologia como fomento dos processos de ressignificação de uma sociedade, com as devidas ressalvas às formas de utilização das ferramentas da internet. É, pois, o desenvolvimento tecnológico, em qualquer época, o catalisador da dinâmica social, a partir das redefinições do modo de perceber do sujeito.

No entanto, ainda cabem debates quando se trata de pensar a respeito de como as tecnologias digitais e sua influência estão relacionadas à cultura literária. Neste trabalho, defende-se que a internet desenha um panorama de mudanças em relação ao objeto literário, por meio das novas práticas de leitura e escrita possibilitadas pelo ciberespaço,

o termo (que) especifica não apenas a infra-estrutura material da comunicação digital, mas também o universo oceânico de informações que ela abriga, assim como os seres humanos que navegam e alimentam esse universo. (LEVY, 1999, p. 17)

A era da informática inaugura um campo de possibilidades múltiplas para o literário, por isso acredita-se que é imprescindível pensar acerca dos paradigmas de análise existentes e sua insuficiência e/ou escassez de critérios específicos que analisem as multiplicidades proporcionadas pela cultura da internet. Assim, as características dessa mudança, oriundas do contato com o eletrônico, incorporadas à forma narrativa, à textualidade dos textos literários, constituem o interesse desse estudo.

Como já reiterado, as ferramentas tecnológicas atuais, diante de novas percepções do sujeito, ao mesmo tempo em que favorecem uma outra concepção do mundo, inevitavelmente vão mediar outras formas de representação artística. Seguindo a linha de discussão que viemos adotando, há diversos momentos literários em que a imagem foi assumindo o espaço da palavra. O advento de aparatos da tecnologia, como a fotografia, o cinema e a televisão, impôs a presença da imagem na literatura, transformando as formas narrativas.

Gostaríamos de defender que a era digital, o surgimento das *wikis*, das mídias sociais, enfim, nossa relação com a internet, altera também a produção e a noção do que pode ser considerado literário:

A ordem nos novos procedimentos técnicos nos campos das comunicações afetou diretamente outro sistema, diretamente relacionado aos sistemas digitais: o sistema cognitivo do ser humano. (...) Nessa relação intersistêmica, muda a inteligência dos homens tanto quanto muda a inteligência das máquinas. Nessa intermediação de inteligências, surgem também novas possibilidades estéticas que afetam no âmago aquilo que ilusoriamente parecia ter nascido dos livros e para os livros: a literatura. (HAYLES, 2009. p. 10)

A hibridização como procedimento da rede que ecoa nas artes amplia ao máximo a teoria dialógica de Bakhtin (2006) em virtude de sua linguagem (da rede) eminentemente híbrida que surge com o gênero hipermediático:

nas redes, a discursividade estritamente verbal vaza as fronteiras não só da linearidade típica do verbo, no hipertexto, quanto também da exclusividade do discurso verbal nas misturas que este estabelece com todas as formas das imagens fixas e em movimento e com as linguagens sonoras, do ruído, à oralidade e à música, na multimídia. (SANTAELLA, 2014, p. 209).

Com uma estrutura multilinear e interativa, esse gênero requer um leitor preparado para lidar com o hipertexto, o leitor imersivo, que acompanha o hibridismo de linguagens sem limites do ciberespaço. Nas artes, as instalações artísticas, a arte interativa e as obras corais,

tais como tratadas por Flora Sussekind, suscitam a participação mais ativa do sujeito, que deve estar em constante estado de prontidão para realizar as conexões multilineares que as possibilidades plurais das obras possam requerer.

O meio digital surge, pois, como suporte alternativo ao impresso, ocasionando a desmaterialização da obra. Sem suplantando a obra impressa, o texto eletrônico apresenta aspectos e características específicos. Texto digital e literatura eletrônica não são sinônimos. O primeiro trata-se de um *eletronic book*, diz respeito a um livro em formato digital (PAIVA, 2010), ou seja, um livro digitalizado que apresenta características semelhantes ao de um livro impresso, mas é vendido e lido em equipamentos eletrônicos, como computador, tablete, *e-reader*, *smarthphone* e celular.

O segundo, a literatura eletrônica, designa “toda obra com um aspecto literário importante que aproveita as capacidades e contextos fornecidos por um computador independente ou em rede” (HAYLES, 2009, p. 21). O texto é produzido especificamente para as mídias digitais, não podendo, portanto, ser publicado em papel, porque emprega recursos desses meios, como a construção colaborativa, animações, multimídia e o hipertexto. Sendo assim, ao explorar os recursos tecnológicos, o texto eletrônico possui propriedades próprias, que o distingue da literatura impressa ou mesmo digitalizada.

Contudo, características da linguagem do texto eletrônico podem migrar para o texto impresso, por meio de procedimentos que desestabilizam a especificidade do literário, tendência que esse texto pretende verificar. Não se trata, portanto, de analisar o texto eletrônico, e sim obras que pertencem ao regime do impresso, verificando-se como procedimentos do digital enformam a escrita literária do presente.

Resta-nos, então, “a riqueza da criação cultural contemporânea [que] reside em sua capacidade de se realizar nas (e a partir das) intersecções entre as linguagens” (BEIGUELMAN, 2003, p. 21). As propriedades do meio eletrônico oportunizam intersecções que ultrapassam fronteiras, tornando obsoletos antigos procedimentos de classificações em virtude da fertilidade de hibridização. Para Beiguelman:

são as zonas de fricção entre as culturas impressas e digitais o que interessa, as operações combinatórias capazes de engendrar uma outra constelação epistemológica e um outro universo de leitura correspondentes às transformações que se processam hoje nas formas de produção e transmissão dos textos, dos sons e das imagens. Não se trata, portanto, de pensar uma “e-cultura” nos termos de um “tirateima”, das vantagens e desvantagens entre produtos digitais e impressos, chamando a atenção para seus perfis técnicos. Esse debate é inócua porque permite eximir-se da reflexão sobre o processo de hibridização das mídias. (BEIGUELMAN, 2003, p. 13)

Segundo a autora, é preciso rever a (in)eficácia de critérios que deem conta de analisar as múltiplas possibilidades do meio eletrônico. Nesse sentido, as preocupações da autora corroboram com as possibilidades apontadas por Beatriz Resende, ao discutir sobre as condições da literatura brasileira contemporânea:

essas novas formas de circulação vêm impondo à produção literária e artística novos formatos, tributários, várias vezes da linguagem própria à internet. Assim como os quadrinhos (HQ), os espaços virtuais deixam marcas na própria estética literária até mesmo quando os escritos migram da internet para o papel (RESENDE, 2015, on-line).

3.3 Do digital ao impresso

Também para Resende, o ciberespaço “contamina” as práticas artísticas e literárias. O livro-jogo da escritora Simone Campos *Owned: um novo jogador*, lançado em 2011, por exemplo, ilustra essa zona de fricção entre o impresso e o digital, de que trata Beiguelman. Com patrocínio da Petrobras Cultural, a obra está publicada na mídia impressa e disponível também on-line gratuitamente para ser acessado, lido e jogado no site *Novo Jogador* (www.novojogador.com.br).

A escritora fluminense iniciou sua carreira literária ainda na adolescência, com o romance *No shopping* (7 Letras, publicado em 2000 e que está na terceira edição). Seu último romance *A vez de morrer* (2014, Companhia das Letras), foi semifinalista do prêmio Oceanos. Com contos publicados em diversas antologias, como *Geração 90: Os transgressores*, organizada por Nelson de Oliveira (2003, Boitempo Editorial), *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*, por Luiz Ruffato (Record, 2004), *Entre nós*, Luiz Ruffato (2007, Língua Geral), dentre outras publicações, Simone Campos representa o perfil dos artistas que consolidam sua carreira literária lançando mão das conexões com a era digital.

Utilizando os recursos disponibilizados no ciberespaço, seja para participação do autor enquanto agente independente em relação aos mediadores institucionais, seja como espaço “inevitável” de comunicação e interação entre os pares ou destes com seu público, ou (sobretudo) como mote para o esfacelamento de fronteiras – sejam elas de quaisquer tipos -, a escritora demonstra estreita ligação com as práticas artísticas do seu tempo. Em *Owned- um*

novo jogador; a interatividade do leitor com o texto, por exemplo, responsabiliza esse leitor sobre a construção da própria narrativa.

A obra constitui-se como um livro-jogo, baseada nos *Role-playing game*, os RPGs, publicações bastante comuns nos anos 80, nos livros eletrônicos interativos. O leitor/jogador assume o papel de personagem, responsabilizando-se pela construção da história em colaboração com o autor. Em *Owned*, o personagem principal é André, um jovem técnico em informática, viciado em jogos eletrônicos, que vê sua vida completamente modificada em decorrência de suas ações no ambiente virtual. É exatamente o leitor enquanto jogador quem vai decidindo o destino do personagem à medida que vai fazendo escolhas.

Como um jogo de representação de papéis, o leitor é “obrigado” a interagir efetivamente na leitura, jogando, escolhendo entre as opções disponíveis para que a narrativa prossiga e uma das histórias se complete. A cada escolha, o leitor/jogador vai moldando não apenas o enredo, mas também, e principalmente as características do personagem. A cada capítulo, portanto, são as decisões tomadas pelo jogador que vão desenhando o enredo e conduzindo a narrativa a determinado caminho:

Decidido a cumprir minha tarefa exemplar e eficazmente, sem me deter, sem me distrair com o céu nem pegar porcaria do chão, travei num olhar reto-para-frente. Mas lá também as coisas não estavam normais.

[...]

Devia ser mentira, mas fiquei sem ânimo de testar.

– Vamos, garoto, escolhe logo. – apressava ele.

Tive uma súbita inspiração. Olhei o conteúdo da minha mochila:

Nota de cem reais – vá para 4.

Moedeira (cheia) – vá para 200.

Panfleto – vá para 109.

Pistola – vá para 181. (CAMPOS, cap. 145, on-line)

A não linearidade da leitura, obviamente não específica desse tipo de texto, é explorada à exaustão, constituindo uma chave para cada escolha do jogador continuar a leitura. Assim, o leitor é levado a um caminho determinado, em meio a um total de dezessete possíveis desfechos diferentes. Na versão digital, os saltos de um capítulo a outro são feitos por hiperlinks, recurso apropriado para as narrativas no meio eletrônico. Contudo, *Owned* também está disponível na versão impressa, o que não significa deixar de lado a interação e a ludicidade próprias do livro-jogo, sendo necessário seguir os trechos numerados ao final de cada capítulo.

Acreditamos, assim, pelos comentários dos exemplos até aqui mencionados, que considerando os diferentes recursos e formas que podem ser identificados na literatura na contemporaneidade, há um grande número de possibilidades estéticas proporcionadas pela era digital. E, tal como viemos afirmando ao longo do trabalho, tais práticas artísticas requerem, senão outros paradigmas de análise literária, pelo menos uma expansão dos critérios empregados para se pensar sobre a transformação a que se assiste no contemporâneo.

3.4 Interatividade dentro e fora da rede

Já em meados do século passado, as artes plásticas sinalizavam mudanças quanto à concepção e estreitavam os limites com teorias da informação e comunicação. Neste milênio, as práticas artísticas que promovem articulações com recursos da computação e com diferentes áreas, fundindo meios de comunicação, recursos tecnológicos e a informática, pode ser denominada como arte interativa, na qual

o espectador não é mais alguém que está de fora e que observa uma “obra aberta” para interpretações. Com a interatividade própria das tecnologias, a “obra” se abre para mudanças de natureza física. Interatividade se torna, portanto, um conceito operacional. E virtualidade na arte interativa é disponibilidade, atualização, estado de ‘emergência’ de dados que podem aparecer e presentes construídos em tempo real (DOMINGUES, 2002, p. 62).

Arte interativa, digital, ciberarte, guardadas as devidas diferenças quanto às nomenclaturas, dizem respeito a práticas artísticas que utilizam os recursos computacionais, explorando os elementos do mundo digital: a fragmentação, a interatividade e a hibridação. Interessa explorar a arte interativa no sentido de estabelecer paralelos entre a forma como as manifestações artísticas foram se adaptando às reconfigurações do mundo digital. A ciberarte incorpora elementos de outras áreas e linguagens, expandindo seus limites e ampliando suas fronteiras antes invioláveis, adota uma perspectiva dialógica natural entre o homem e o meio, que começou a ser buscada um pouco depois pela prática literária.

Priscila Arantes defende, em relação às artes interativas, “uma dimensão epistemológica que vai além da prática estética” (ARANTES, 2005). No ensaio *Arte e mídia no Brasil*, a autora traz o conceito de interestética para analisar o termo interface, oriundo do mundo digital, que interessa nesse estudo pelo fato de expandir não apenas a noção de conexão entre

linguagens, áreas e saberes. Mas, sobretudo, por considerar como dinâmica e dialógica a relação do sujeito com o conhecimento. Interestética seria, pois,

uma estética híbrida que pretende diluir os limites, trazendo para seu interior as inter-relações e interconexões com outras áreas do saber. É uma estética que rompe com qualquer ideia de fronteira rígida entre perto e longe, artificial e natural, real e virtual [...], revela uma forma de compreensão da arte onde as searas se misturam e hibridizam continuamente. (ARANTES, 2005)

Para desenvolver o termo, Arantes parte da análise da era digital, apontando as inevitáveis experimentações das artes com os recursos computacionais, sinalizando os rompimentos de limites – possibilitados e ampliados – com as mídias digitais. A autora descreve as diferentes formas como as manifestações artísticas foram dialogando com os aparatos tecnológicos dos finais do século XIX, passando pelos anos 1960, com a arte influenciada pela teoria da informação e pela cibernética, até chegar finalmente aos anos 1990, com a popularização e acessibilidade do computador.

Ainda que, ou exatamente porque trata das artes plásticas, o ensaio importa pelo fato de comprovar como a percepção do sujeito sobre o mundo vai sendo modificada e modificando-o a partir do desenvolvimento das tecnologias. Desde os anos 1950, com os primeiros experimentos associando a arte com os aparelhos cinéticos e mecânicos, passando pela *computer art*, de Waldemar Cordeiro, na década de 1960 e pela relação da arte e comunicação, como videotexto, slow scan e a fax art dos anos 1980, a relação dialógica entre arte e os mecanismos tecnológicos passa por um processo inevitável de expansão, cujas modificações se intensificam com a inserção da informática a partir da década de 1990.

Com o advento da internet, outras diversas expressões artísticas vão sendo experienciadas, explorando-se os mecanismos disponibilizados pela rede de computadores interligados, como as instalações interativas, experiências em robótica e vida artificial, realidade virtual, teleintervenções artísticas, dentre outras possibilidades. O estudo de Arantes mostra como a produção em arte e tecnologia está sendo potencializada nas três últimas décadas, como também, e principalmente, a inserção do espectador é intensificada (em se tratando da arte interativa, sobretudo).

A respeito da participação do espectador na arte interativa, Machado enfatiza a importância do público como elemento necessário à própria construção da obra:

a recepção é portanto incorporada ao circuito produtivo como um mecanismo de diálogo, responsável pela consistência do produto final em cada uma de suas infinitas manifestações. A ela cabe detonar os processos de transformação que possibilitam à mensagem ocorrer de forma diferenciada a cada vez, ou até mesmo ocorrer numa multiplicidade de perspectivas de uma única vez. (MACHADO, 1993, p. 39)

A participação dialógica do espectador destacada por Machado é tratada aqui como uma solicitação do artista à participação do sujeito. Essa liberdade de ação, em se tratando das instalações interativas, por exemplo, é programada pelo autor ao mesmo tempo em que é viabilizada pela própria obra. Ainda que a obra só se complete com a participação do sujeito, as possibilidades de ação (ou pelo menos algumas delas) são elaboradas dentro de determinado campo de probabilidades, apesar de ser possível a produção de novas informações no processo de imersão do público com a obra. Para além das discussões acerca dos limites dessa liberdade do receptor, interessa salientar as transformações das noções de autor, leitor e obra.

Se as manifestações artísticas já experienciaram uma estética informacional, decorrente das teorias da informação e cibernética, que viabilizaram práticas baseadas na transmissão e recepção interativa do objeto artístico - por conta da tecnologia da segunda metade do século XX -, parece agora apostar na estética da interação, aproveitando-se das especificidades de uma estética digital. Dessa forma, características como questionamento espaço-temporal, a formação de espaços específicos de compartilhamentos entre sujeitos, a existência de ambientes que ampliam a percepção, por exemplo, são recursos da internet explorados nas manifestações artísticas, e tornam-se mais evidentes nas chamadas instalações interativas, como *9/4 fragmentos de Azul* e *9/6 fragmentos de Mr. James* do artista multimídia Gilberto Prado.

Prado é professor Titular aposentado do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes da USP e coordenador do Grupo Poéticas Digitais. Com exposições no Brasil e no exterior, desde agosto de 2015 é Professor da Universidade Anhembi Morumbi na Escola de Artes, Arquitetura, Design e Moda, atuando no Programa de Pós-Graduação em Design, na área de Design, Arte e Tecnologia. Trabalha com Arte em Rede e instalações interativas, com considerável bagagem na conexão da arte e da comunicação em diversos meios tecnológicos. As obras em questão, as instalações *9/4 fragmentos de Azul* e *9/6 fragmentos de Mr. James*, consistem na exploração dos dispositivos digitais e na imersão do sujeito dentro da obra.



Figura 6- 9/4 Fragmentos de Azul de Gilberto Prado

Na primeira, apresentada inicialmente na exposição *Mediações no Espaço Cultural Itaú* em São Paulo em setembro/outubro de 1997, o ambiente interativo é composto de nove computadores dispostos em uma superfície espelhada sobre as cabeças dos visitantes. Uma animação tem início a partir do momento em que os participantes começam a interagir com a obra. Ao toque dos dedos nas telas dos computadores, textos, imagens e sons diferentes são produzidos e compartilhados pelos sujeitos. As telas ficam, portanto, inativas, com alternância de um azul eletrônico até que alguém inicie o processo interativo.

Apresentada na exposição *Imateriais/Instituto Itaú Cultural*, em 1999, *9/6 fragmentos de Mr. James* simula uma janela, composta por nove computadores, sendo seis deles sensíveis ao toque. A estrutura forma um dispositivo interativo que tem como base o quadro de René Magritte *A Reprodução Interdita: Retrato de Edward James* (1937). A obra mostra-se “recortada”, tendo seus elementos separados e reconstruídos em seis dos nove monitores. O público pode, ao tocar nas telas, sugerir outras construções: por meio da interação, os elementos da obra podem ser fundidos, além de serem estilhaçados, como sugerido na série de janelas do pintor. O contato e a interatividade do público com a obra alimentam um processo de fragmentação, desvelamento e revelação do objeto pelos sujeitos, até o defrontar com a imagem da sala esvaziada, em face a um espelho sem reflexo.

Em ambas as instalações de Prado descritas acima, a imersão do receptor nos dispositivos tecnológicos ilustra o processo de retroação em tempo real, específico das tecnologias digitais.

Por ora, se voltamos ao conceito de *Interestética* proposto por Priscila Arantes e à questão da interface, podemos relacionar as instalações de Prado com as possibilidades dinâmicas de criação. O conceito de interface, como “a troca de informações entre o homem e a máquina, em um modelo estímulo-resposta”(2005, p. 62), é ampliado por Arantes, estendendo-se ao processo dinâmico de fluxo de informações entre diversos domínios.

Na esteira do pensamento da autora, que discute as mudanças na subjetividade a partir da noção de interface, destacam-se mudanças na constituição, na percepção do sujeito sobre o mundo, posto que nesse processo de hibridação, este sujeito “é intimado a redefinir-se continuamente: um sujeito em trânsito”. São essas modificações no sujeito que desencadeiam diferentes e outras (novas) relações do sujeito com o mundo, e esse “sujeito interfaceado” (COUCHOT, 1998) não fica, pois, restrito ao ambiente digital, posto que sua atuação conduz a questionamentos sobre os princípios que norteiam também o processo de criação artística:

essa nova sinergia entre os homens, as máquinas e as redes possibilita a proposição de horizontes lógicos e poéticos diferentes, chamando para uma renovação de temas e conteúdos. Trata-se de novas vias, de novos representantes em vista de novas criações. Nossos hábitos de percepção, de concepção e de criação se encontram alterados da mesma maneira que nossos modos de aprendizagem e de ação. Essas utilizações geram diferentes códigos operatórios, cognitivos, ou ainda sociais. Podemos dizer igualmente que alguns desses novos códigos e desenvolvimentos técnicos influenciam e agem de forma retroativa sobre as manifestações e transformações artísticas. (PRADO, 2003, p. 32)

Analisando a noção de arte interativa, percebe-se que tais práticas concebem a obra de arte como processo. Algumas dessas características, como, por exemplo, o incremento das criações coletivas, já aparecem mencionadas por Bourriaud e Laddaga, comentados no primeiro capítulo dessa tese. Nosso pressuposto principal é que tais transformações não estão restritas às artes plásticas, mas expandem-se para as práticas literárias contemporâneas (no capítulo final, esperamos colocar à prova nossa aposta).

Porque as artes plásticas mergulharam primeiro como expressão artística na confluência com os dispositivos digitais, porque as reconfigurações aí ocorridas podem contaminar as outras práticas artísticas, porque inúmeras são as produções contemporâneas que evidenciam o quanto de conexão existe entre os recursos tecnológicos de determinada época e as artes,

porque as modificações artísticas são indícios para se refletir acerca das transformações do mundo e da percepção do sujeito sobre seu mundo, apostamos que é possível pensar algumas das transformações presentes na linguagem dos textos contemporâneos explorando a relação com a tecnologia.

3.5 Para um novo livro, outro leitor

A fim de explorar um pouco mais no âmbito da produção do que até pouco tempo poderíamos denominar com certeza tratar-se de literatura, podemos comentar outra obra da escritora baiana Laura Castro, *Cabidela: bloco de máscaras* (2011).

Professora e Doutora em Artes Cênicas, a autora estuda a escrita performática na narrativa contemporânea. *Cabidela* representa o primeiro livro de Castro, contemplado por meio do edital de criação literária da Fundação Nacional de Arte (Funarte). Em parceria com a designer Cacá Fonseca, Laura Castro publicou o que ela mesma denomina “livro-objeto”.

Reunindo textos de seu blog homônimo, cujos primeiros posts datam de 2008, a escritora estreita o diálogo entre a virtualidade da internet e o livro impresso, produzindo uma obra cujos elementos se aproximam do meio virtual. O objeto é composto por quatro elementos: um romance, um bloco de notas, um baralho e duas máscaras. O romance, com o título *Breu*, discute a questão do trânsito, expressa na mudança do foco narrativo, na narrativa oscilante de uma prosa-poética, em uma personagem que se muda para outra cidade, e na voz de uma escritora anônima perseguindo uma personagem, Luíza Breu. A narrativa traz ainda dois começos e um final que converge no outro, cuja leitura pode ser iniciada por qualquer um dos lados do livro.



Figura 7- Cabidela Bloco de Máscaras de Laura Castro

O *Borratório* é um bloco de notas. Neste, a autora revela pistas de seu processo criativo, como um laboratório de experimentação em que se esboça e borra a si mesma ao se autoficcionalizar. O baralho é constituído de cinco cartas: A decisão, O retorno, O velho marinheiro, O moço das cartas e O círculo. Embaralhados ao acaso no interior do livro, esse elemento funciona como uma espécie de convite para o leitor complementar os sentidos da narrativa, a partir da escolha das cartas. O último elemento, *As máscaras*, funciona como artifício de leitura, com o qual é possível fragmentar o texto impresso e criar novas narrativas.

Para ler o livro, o leitor é praticamente “obrigado” a abandonar a relação linear, tradicional da leitura, uma vez que tem à mão os elementos que o conduzem a diferentes e outras vias de leitura. O leitor precisa interagir com a obra, ser ativo, disposto a se confrontar com as possíveis reviravoltas que sua intervenção na leitura pode ocasionar. Se a forma linear da leitura é comprometida, também há sobreposições no interior da linguagem, na exploração de recursos gráficos e na exibição da variedade de gêneros. Assim, a disposição das letras nas páginas, as lâminas, folhas em branco, a inversão do texto, os desenhos à mão sobrepostos ao trabalho computadorizado, tudo nesse objeto-livro, ou livro-objeto corrobora com uma proposta de saída dos parâmetros tradicionais não apenas do objeto material livro, tal como estamos acostumados, mas da própria experiência de leitura de uma obra literária.

O leitor transforma-se em co-autor da obra, uma vez que ele é responsável pelos links realizados no texto, pelas articulações do objeto literário. Convidado à imersão, o receptor precisa interagir com a obra, que só se completa por meio de sua manipulação. Está posta, portanto, a responsabilidade do sujeito enquanto leitor, no sentido de ampliar o seu envolvimento com o produto que lhe é apresentado.

O livro-objeto representa um produto estético literário que estimula as experiências sensoriais e a imaginação, enquanto se concretiza através da manipulação. Para Biagio D’Angelo,

a verdadeira inovação do livro-objeto está na quebra de paradigmas das normativas do livro e da narração: novas possibilidades de articulação do material, novas informações, rejuvenescimento das capacidades linguísticas. [...], produto privilegiado do advento da era da informática. (D’ANGELO, 2013, p. 36)

No artigo *Entre materialidade e imaginário: atualidade do livro-objeto*, D’Angelo tece considerações acerca da evolução da narrativa, apostando nas interseções abertas pelo livro-objeto. Segundo o autor, “estamos frente a uma reconfiguração que é preciso saber

reconhecer” (D’ANGELO, 2013, p. 42). A hibridação do livro expande os cruzamentos para além das linguagens, suportes e materiais, uma vez que a manipulação do objeto e essas inter-relações colocam o leitor como sujeito responsável pela narrativa. Do mesmo modo, o leitor de *Cabidela: bloco de máscaras* é obrigado a dar conta do objeto que tem em mãos, desde a escolha que precisa fazer para ler o *Breu*, até a opção por jogar *O baralho* e decidir por aceitar ou não o convite para utilizar esse elemento como alternativa à narrativa, ou mesmo criar outras narrativas a partir da utilização das *Máscaras*.

O livro-objeto de Laura Castro é um dos exemplos que traduz a abertura para uma outra “prática literária”. Essas manifestações artísticas, ou experimentalismos resultam sobretudo do diálogo estabelecido entre o sujeito, a tecnologia e a cultura na sociedade.

Segundo o argumento defendido nesse trabalho, a internet impõe mudanças em todo o contexto social, as quais são exploradas, evidenciadas e intensificadas pelas práticas artísticas que, ao potencializar as transformações semânticas, sugerem outras formas de percepção estética.

3.6 A galáxia da internet

Interessa-nos ressaltar, portanto, as inúmeras possibilidades ampliadas pela internet e pelas conexões em rede, que permitem “uma constituição comunicativamente revolucionária da qual um número incontável de organizações culturais, artísticas, políticas e sociais está tirando vantagem e sem a qual essas organizações estariam marginalizadas ou silenciadas.” (SANTAELLA, 2003, p. 75). Está posta uma cultura baseada na aceleração e na interação da comunicação dinamizada pelos recursos tecnológicos, que oportuniza pensar as transformações nos processos de autoria, produção, recepção e divulgação da prática literária, assim acreditamos.

“Como a difusão da máquina impressa no Ocidente criou o que Macluhan chamou de a ‘Galáxia de Gutemberg’, ingressamos agora num novo mundo de comunicação: a Galáxia da Internet”. (CASTELLS, 2003, p. 08). Apropriada por todos os setores da vida social, a internet – sistema aberto de comunicação por computadores -, transforma a vida de modo geral. Apesar de ter sido popularizada a partir da última década do século XX, a internet começa a ser pensada por cientistas da computação nos anos 60, inicialmente sob o pretexto de desenvolvimento de estratégias militares.

O projeto militar do Departamento de Defesa dos Estados Unidos consistia em interligar os canais de comunicação entre órgãos estratégicos para que não fossem danificados ou

interrompidos durante a Guerra Fria. Na década de 1970, mais precisamente em 1972, a primeira rede é estabelecida, conectando computadores de quatro centros de pesquisa e, dois anos depois, a rede já interligava cem computadores, por meio de cabos subterrâneos da infraestrutura de telecomunicações. No entanto, a rede mundial de computadores só tem início com o desenvolvimento do Transfer Control Protocol/Internet Protocol, o TCP/IP, que permitiu a integração das conexões do projeto (desenvolvido pela Advanced Research Projects Agency- Arpa), formando uma rede internacional de comunicação, e originando o termo internet.

A invenção do File Transfer Protocol (FTP) e do correio eletrônico (*e-mail*) para troca e compartilhamento de arquivos e mensagens eletrônicas garantiu a funcionalidade da internet. Restrita praticamente às academias, a internet passa a se tornar acessível a um público mais amplo a partir de 1990. Primeiro, com a criação de um identificador de hipertextos (Hypertext Transfer Protocol: http), que permitia o acesso a arquivos na rede, feito pelo físico inglês Tim Berners-Lee. Em seguida, com a facilitação do manuseio das ferramentas, possibilitando o compartilhamento de imagens, sons e gráficos, o que era feito até então apenas com textos e arquivos. O estudante Marc Anderson cria o primeiro navegador da internet, o software Mosaic, que permite à internet entrar no sistema operacional Windows que a transforma em uma interface gráfica.

A expansão da internet em escala global se deve sobretudo à sua arquitetura técnica, que permite a conexão de todas as redes de computadores em escala mundial. Enquanto a faz expandir, a flexibilidade como característica específica de sua evolução, é responsável pela liberdade dos sujeitos no uso que fazem na rede, provocando mudanças na própria rede ao mesmo tempo em que têm sua percepção do mundo modificada por ela. Castells (2003) afirma que é essa abreviação do intervalo entre a aprendizagem e a produção pelo uso que permite ao sujeito se envolver em um *feedback* constante entre a difusão e o aperfeiçoamento da internet. Contudo, para que essa relação produtor/usuário na rede seja efetivada, “a arquitetura de interconexão deve ser ilimitada, descentralizada, distribuída e multidirecional em sua interatividade.” (CASTELLS, 2003, p. 29).

Não há como ignorar que a liberdade de expressão e ação difundida no ciberespaço – sem trazer à tona nesse texto as tecnologias de controle da rede: identificação, vigilância e investigação -, ao mesmo tempo em que impulsiona a comunicação livre e em escala global, também cria certas inconveniências, por que não dizer danos, decorrentes da própria estrutura das novas práticas comunicacionais. Desde a possibilidade do anonimato, passando pelo individualismo, ausência de referência física, excesso de informações até o comprometimento

da confiabilidade proporcionado pelas formas midiáticas, essas questões não deixam de fazer parte das novas (e radicais) formas de relação social advindas do uso da rede.

No ensaio *Cibercultura: alguns pontos para entender a nossa época*, Lemos (2002) elenca o que considera as três leis da cibercultura, necessárias para a compreensão da sociedade midiática: reconfiguração, liberação do pólo da emissão e a conectividade generalizada. A lei da reconfiguração desconsidera determinismos, enxergando as mudanças menos como substituições de formas anteriores que como redefinições das práticas sociais a partir da entrada das tecnologias digitais. A desmaterialização do espaço, ampliação da comunicação e a interatividade modificam as formas de ação e comunicação na sociedade, instaurando, portanto, uma estrutura social baseada na apropriação midiática.

A segunda lei, da liberação do pólo da emissão, diz respeito a essa reconfiguração na comunicação, “enfraquecendo/anulando” o controle dos meios de comunicação de massa sobre a emissão. Inéditas práticas de comunicação, como *e-mail*, *chats* e *weblogs*, por exemplo, enquanto permitem a ampliação das relações sociais e a dinâmica informacional na rede, viabilizam vozes antes silenciadas pelo controle que os *mass media* detinham ao apresentar as informações prontas aos sujeitos.

Essa emergência de discursos livres é garantida pela terceira lei da cibercultura, a da conectividade generalizada. Como busca da conexão social, a internet e suas ferramentas, como os *chats*, fóruns de discussão, *webcams* e blogues, dentre outras, instaura uma conexão social, independente de espaços físicos e baseada em nova concepção temporal. A conexão entre os sujeitos e as máquinas permite a interação, a troca de informações e a visibilidade de múltiplas vozes.

Seguindo a esteira das considerações tecidas por Lemos, é inevitável, diante do espaço social redefinido pela internet, “estar aberto às potencialidades das tecnologias da cibercultura e atentos às negatividades das mesmas.” (LEMOS, 2002, p. 9). Sem uma visão apocalíptica da contemporaneidade mergulhada no mundo digital, concebe-se a era digital como uma emergência sociocultural em que a relação dialógica entre os sujeitos e as novas tecnologias (re)definem necessidades comunicativas enquanto geram e produzem outras necessidades impostas por essa relação. O armazenamento de informações e a liberação do pólo de emissão, permitindo a produção e divulgação de vozes no suporte digital, desenham outras especificidades comunicacionais que estruturam a internet.

Essas novas possibilidades trazidas pelos meios digitais colocam o usuário imerso na rede e como responsável direto pelas decisões no ciberespaço através de suas escolhas *hiperlinkadas*. A escritora americana Janet Murray (2003), analisa os mecanismos da narrativa

no ambiente digital como possibilidades que constituem especificidades inerentes a esse ambiente. Assim, Murray elenca quatro características básicas da rede: procedimental, participativa, enciclopédica e espacial. Os ambientes digitais são procedimentais, haja vista que as regras processadas pelo computador são definidas pelo programador. Nas palavras da autora:

autoria procedimental significa escrever as regras pelas quais os textos aparecem tanto quanto escrever os próprios textos. Significa escrever as regras para o envolvimento do interator, isto é, as condições sob as quais as coisas acontecerão em resposta às ações dos participantes. [...].O autor procedimental não cria simplesmente um conjunto de cenas, mas um mundo de possibilidades narrativas. (MURRAY, 2003, p. 149)

Os ambientes digitais são também participativos exatamente pela imersão do usuário no estabelecimento das regras que são inseridas no ambiente. Ao interagir, o usuário pode mover-se em diferentes espaços navegáveis, o que evidencia a característica espacial da internet. Por último, o meio digital é enciclopédico pela quantidade de informações que consegue armazenar e processar.

Essas especificidades respaldam a diversidade de ferramentas disponibilizadas pela internet que correspondem às variadas formas de relação e interação contemporâneas. Ou seja, ao modificar a forma de comunicação, impulsionando a conexão entre os sujeitos, a internet garantiu a ampliação/transformação das redes sociais. Mediadas pelo computador, as redes sociais constituem estruturas dinâmicas, sujeitas a mudanças decorrentes das multiplicidades de interações realizadas pelos atores nas diversas conexões que podem ser estabelecidas.

3.7 O dinamismo das redes sociais

De acordo com Raquel Recuero (2009, p. 94), as redes sociais são classificadas em dois tipos, dependendo da utilização que os atores fazem das ferramentas: redes emergentes e as redes de filiação ou/e associação. Enquanto nas redes emergentes há interação mútua, em que são criados laços sociais dialógicos, como ocorre no *weblog*, por exemplo, nas redes de filiação as conexões são estáticas, ou seja, os laços sociais são estabelecidos independentes de uma interação “ativa”, exemplo das listas de seguidores no *twitter*. O sujeito interage por

meio de comentários e edições simultaneamente, além da possibilidade do usuário ser avisado sobre atualizações feitas nas redes.

Ainda que as redes midiáticas apresentem procedimentos comuns, tais como a gratuidade da criação do perfil do usuário ou de uma página e o uso de marcadores/hiperlinks que permitem a busca de mais informações acerca de um tema na rede, interessa considerar os recursos oferecidos pelas redes disponíveis, bem como suas particularidades comunicacionais, como *Facebook*, *Instagram*, *Twitter*.

O *Facebook* congrega funções de outras redes, funcionando através de perfis e comunidades. As interações – registradas na página e alimentadas com todo conteúdo referente à ação do usuário -, são feitas por meio de comentários em postagens feitas por terceiros, cliques em ícones para registrar sua identificação com algum conteúdo postado, e postagens sem limitações de caracteres. É possível inserir fotos e vídeos, montar uma lista de seguidores, além de receber atualizações na linha do tempo do perfil pessoal.

O ícone “curtir” conecta o usuário com a informação publicada, permitindo-lhe o acompanhamento por meio das notificações. Ao clicar em “comentar”, o sujeito insere publicações que podem conter *hiperlinks*, levando o leitor para outros espaços da rede. E ao “compartilhar”, o usuário participa da divulgação da informação. Nessa rede social, o sujeito atua como usuário que interage com os recursos da hipermídia, além de agir como produtor de texto e divulgador, procedimentos que percebemos incorporados a práticas artísticas já comentadas e que esperamos realçar nos autores e produções comentados em outro capítulo.

O *Instagram* permite a criação de um perfil pelo usuário, que pode fazer uma foto ou vídeo, filtrar para mudar a aparência e publicar na rede. O seu conteúdo pode ser compartilhado em outras redes, como o *Facebook* e *Twitter*. Além disso, o site indica caminhos para configuração de melhores práticas de publicação de conteúdo, audiência e uso dos recursos. A condição de modificar uma fotografia ou uma outra imagem permitida nessa rede está relacionada com a ideia de apropriação nas artes, em que se dispensa a ideia de originalidade em decorrência das variadas formas como o artista pode dispor dos objetos prontos.

Já o *Twitter* pode ser caracterizado como um microblogue, pois limita a 140 o número de caracteres de cada postagem. A página particular pode ser personalizada por meio da construção de um perfil do usuário. Cada usuário monta sua lista de seguidores e pode acompanhar as postagens. Tal lista gera uma rede cruzada de formação de opinião com centenas de milhões de usuários, já que cada postagem realizada por um seguidor dessa lista é

disponibilizada para todos os seguidores, apesar de haver a possibilidade de enviar mensagens em modo privado.

3.8 procedimentos das redes

Desde sua popularização, o ambiente virtual incorporou uma série de modificações promovidas pelos sujeitos-artífices, como a criação de novas redes, a intensificação do poder comunicacional, por meio de salas de bate-papo, fóruns e microblogues.

O depoimento do escritor Steven Johnson, descrevendo o fascínio inicial provocado pelo processador de texto é exemplar do que viemos comentando até aqui:

o uso de um processador de textos muda nossa maneira de escrever – não só porque estamos nos valendo de novas ferramentas para dar cabo da tarefa, mas também porque o computador transforma fundamentalmente o modo como concebemos nossas frases, o processo de pensamento que se desenrola paralelamente em vários níveis. [...]. Foi uma mudança sutil, mas profunda. As unidades fundamentais de minha escrita haviam sofrido uma mutação sob a magia do processador de textos. [...]. O computador não só tornou o ato de escrever mais fácil para mim; mudara também a própria substância do que estava escrevendo, e, nesse sentido, suspeito, teve enorme impacto também sobre o meu pensamento. (JOHNSON, 2001, p. 105-106).

Ampliando-se para além dos recursos tecnológicos, as características do ambiente digital deixam seus efeitos em todos os campos da vida social. “Essa nossa era digital pertence à interface gráfica, e é hora de reconhecermos o trabalho de imaginação que essa criação requer, e de nos prepararmos para as revoluções da imaginação que estão por vir.” (JOHNSON, 2001, p. 156). Quase duas décadas depois da ressalva do escritor quanto às mudanças que poderiam advir da internet, assiste-se no contemporâneo a inovações – negativas ou potenciais –, que redefinem não apenas as formas de comunicação e difusão da informação, mas também as relações humanas, sua concepção espaço-temporal e as formas como os sujeitos representam essas mudanças na arte literária.

Dessa forma, o *modus operandi* do ciberespaço cria uma cultura específica que afeta as formas do fazer literário. A rede estimula uma pulverização das vozes que são refletidas no ambiente em decorrência da multiplicidade de opiniões que sustentam as redes sociais com comentários e informações do usuário. O mesmo sujeito que compartilha textos diversos – imagens, fotos, vídeos – é aquele que coloca a subjetividade como elemento central nas

narrativas, imperando na atualidade uma lógica da importância do “eu”, que reduz tudo à dimensão do sujeito: de onde surge a proliferação de narrativas de autoficção, por exemplo.

Por outro lado, a velocidade dos acontecimentos na rede e a própria estrutura das mídias impede um aprofundamento das opiniões do sujeito, já que os comentários precisam acompanhar a simultaneidade e a rapidez com que as informações são compartilhadas, gerando, em muitos casos, comentários superficiais.

Em relação à escrita, o processador de textos acompanha essa velocidade, disponibilizando meios que agilizam o processo. Da simples opção de correção ortográfica, passando pela busca por meio de hipertextos até a vantagem de acessar diferentes textos para composição da escrita – opção do “copiar” e “colar” -, e fazer modificações em imagens, filtrando-as para adequá-las à sua intenção, a internet garante a apropriação de textos diversificados. Sobretudo por causa dessas apropriações, os textos disponibilizados na internet parecem nunca estar prontos, mas sempre maleáveis, em que o sujeito se encarrega da complementação.

Pode-se, pois, identificar procedimentos do meio digital nas práticas literárias, que se apresentam de diversificadas maneiras. Uma análise da influência dos recursos da internet na literatura contemporânea pode evidenciar o quanto de apropriação da tecnologia contemporânea pode ser percebido nas manifestações literárias de formas as mais diversas, como identifica a pesquisadora Flora Sussekind, ao analisar a influência da tecnologia na literatura das últimas décadas do século XIX e início do século XX, descrito no capítulo seguinte. Seja como simples citação dos recursos tecnológicos, recusa à tecnologia, ou apropriação propositada, não há como estar alheio/imune à internet enquanto sistema de organização social.

Gostaríamos, portanto, de considerar algumas das características e dos recursos próprios da internet apresentadas nesse capítulo para analisar as produções de alguns autores contemporâneos brasileiros, evidenciando se e de que forma essas características afetam a forma literária do presente.

Acreditamos que se trata de aspectos que constituem o regime de funcionamento da rede, mas que estão presentes em algumas práticas literárias contemporâneas como procedimentos potencializados e/ou inaugurados na literatura do novo milênio por conta da era digital. A tríade leitor-autor e obra/texto é imediatamente modificada com a internet: por conta da forma como o leitor passa a manipular o texto, pela fragmentação do próprio texto e por causa da (im) possibilidade de se estar diante de um autor (nem sempre) identificável.

O procedimento dos hiperlinks, que pulveriza os rumos narrativos, o chamado à maior participação do leitor na elaboração de obras que parecem informes ou ainda inacabadas, a multiplicidade de vozes, técnicas de criação como o “recortar” e “colar” que alteram o entendimento da função do autor emergem na estrutura da linguagem narrativa de determinadas obras analisadas nos capítulos a seguir.

Apostamos ainda que a prática de apropriação e reapropriação de vozes, textos e autores na trama textual de narrativas contemporâneas pode ser apontada como uma marca da literatura pós-autônoma, como Ludmer avalia as produções do presente. Ou ainda, aproxime-se do que o crítico francês Nicolas Bourriaud chama de pós-produção:

não se trata mais de fabricar um objeto, mas de escolher entre os objetos existentes e utilizar ou modificar o item escolhido segundo uma intenção específica. [...]. ... o ato de escolher é suficiente para fundar a operação artística, tal como o ato de fabricar, pinta ou esculpir: “atribuir uma nova idéia” a um objeto é, em si, uma produção. (BOURRIAUD, 2009, p.22)

Assim, entendemos que a apropriação, que para Nicolas Bourriaud seria a forma como os artistas plásticos vêm “interpretando, reproduzindo, reexpondo ou utilizando produtos culturais disponíveis ou obras realizadas por terceiros” (2009, p. 7), é também um procedimento tornado comum pelo uso da internet.

Como objeto maleável, obra em processo, a obra contemporânea, muitas vezes, aparece como algo inacabado. Como acontece com as redes sociais em que a possibilidade de produção de conteúdos por usuários deixa a “obra” em aberto, algumas obras literárias não parecem terminadas, ou seja, a forma como se apresenta a própria estrutura da narrativa não parece encontrar uma forma.

Ainda que se refira mais especificamente à relação da arte com os recursos digitais, como a arte tecnológica, Santaella destaca dois pontos que importam para as produções artísticas de forma geral. Primeiro, os novos modos de sentir decorrentes de uma nova percepção do sujeito imerso no mundo digital, e segundo, a materialização de experimentações estéticas em concordância com esses novos modos. Mesmo que a crítica literária discuta as artes digitais, esses aspectos funcionam perfeitamente para as práticas literárias impressas.

Reiteramos, pois, que essas redefinições mantêm estreita relação com os procedimentos das ferramentas da internet e afetam as produções artísticas contemporâneas e algumas narrativas ficcionais produzidas no século XXI, como esperamos demonstrar mais detalhadamente nos capítulos que se seguem.

Capítulo 4

Formas literárias e a tecnologia digital

A premissa que viemos defendendo afirma que a revolução e a difusão da tecnologia da informação, potencializada pelo surgimento de uma rede mundial de computadores – a internet -, fomenta expressivas e relevantes transformações no século XXI, que atingem não apenas o cenário econômico e político, mas reverberam na vida social e cultural. Essa sociedade informacional, em que a interconexão e a velocidade da rede sustentam um ciclo de apropriação e redefinição da tecnologia, está erigida sob um paradigma próprio à lógica das redes.

Essa era tecnológica firma-se, portanto, na relevância da informação e produção de conhecimentos, estruturada pela revolução digital, que representa “o surgimento de um novo sistema eletrônico caracterizado pelo seu alcance global, integração de todos os meios de comunicação e interatividade potencial (que) está mudando e mudará para sempre a nossa cultura” (CASTELLS, 2000, p. 354). Assim também para Lemos (2004, p. 67), esse novo contexto de transformações das novas tecnologias de comunicação e informação propicia a passagem do *mass media* para as formas individualizadas de produção, difusão e armazenamento de informação em um espaço coletivo que constitui o “terreno de desenvolvimento da cibercultura” (LEMOS, 2004, p. 63 e 67).

Ao reconfigurar a estrutura social, essa nova organização cultural imprime uma desestruturação de conceitos como identidade, tempo e espaço que se aplica a todos os domínios da atividade humana. O ambiente ilimitado de conexões, de interatividade, em que não há fronteiras espaciais e temporais para a interação, fomentado pela sociedade em rede (CASTELLS, 2000), acelerou o processo de redefinição do modelo de sociabilidade. Assim, a entrada da Internet, difundindo a instantaneidade, simultaneidade e dinamismo da comunicação e informação, em que o indivíduo passa a agente nesse contexto informacional, permite outros modos de convivência, interação e pensamento.

Segundo Paula Sibilia, “existem agenciamentos coletivos, usos e apropriações das tecnologias por meio dos sujeitos, que, por sua vez, também vivenciam seus efeitos em seus próprios corpos e subjetividades” (2002, p. 11). Diante dessas mudanças no modo de agir e de ser do sujeito, os processos de criação artística são redefinidos, alimentando experimentações no campo da arte.

Ao modificar/ter modificada sua forma de percepção sobre o mundo por meio da reestruturação do pensamento em rede (BOURRIAUD, 2009), os artistas passam a explorar em suas produções ideias que colocam em xeque a própria noção do que é arte. Conceitos como colaboração, apropriação, imaterialidade, processo e rede de compartilhamentos passam

a existir como intrínsecos à criação artística, alavancados pelas possibilidades trazidas pelo suporte digital.

4.1 Literatura e o horizonte tecnológico: a literatura de cinematógrafo

As produções literárias, que comentaremos a partir desse momento, foram produzidas no novo milênio. Nesses textos, será analisada a existência de procedimentos que julgamos próximos aos mecanismos identificados no uso da internet, com o objetivo de verificar como e se esse diálogo com a tecnologia efetivamente acontece nessas produções.

O procedimento aqui adotado é tributário de um importante livro publicado por Flora Sussekind no final da década de 80. Trata-se de o *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil* (1987).

A ensaísta e professora de Teoria Literária da Universidade Federal do Rio de Janeiro Flora Sussekind faz exatamente isso: estuda de que forma o contato com o horizonte técnico da virada do século XIX para os anos iniciais do século XX afetou a forma literária. Essa pesquisa, portanto, acompanha os passos seguidos por Sussekind na tentativa de entender se e como os artefatos surgidos no início do século XXI modificam o fazer literário. Tomamos, assim, de empréstimo o procedimento metodológico adotado no livro mencionado.

No livro *Cinematógrafo de letras*, Sussekind detém-se nas produções literárias da virada do século XIX aos anos 20 do século XX, para “analisar o modo como o contato com esse horizonte técnico afeta a forma literária” (SUSSEKIND, 1987, p. 29), considerando o surgimento do cinematógrafo, da fotografia, do fonógrafo. Como procedimento metodológico, a autora, num primeiro momento, procura datar o aparecimento e a difusão dos artefatos tecnológicos envolvidos direta ou indiretamente na configuração desse diálogo com a literatura, recorrendo, pois, a registros literários e não literários da disseminação desses aparelhos.

Em um segundo momento, volta sua atenção para como foi feita a representação desses aparatos na literatura do período em estudo. Por último, Sussekind analisa a forma como acontece especificamente esse contato. A autora investiga as trilhas paradigmáticas de relação entre a literatura e as novidades técnicas desse período, analisando como as inovações surgidas no início do século XX vão assumindo cada vez com maior frequência protagonismo nos textos literários do período, ultrapassando a mera menção ou descrição para configurar uma nova forma narrativa:

o que se delineia é um confronto – primeiro hesitante, meio de longe; mais tarde convertido em *flirt*, atrito ou apropriação – com uma paisagem técnico-industrial em formação. [...] Transformação em sintonia com mudanças significativas nas formas de percepção e na sensibilidade dos habitantes das grandes cidades brasileiras então. Em sintonia com o império da imagem, do instante e da técnica como mediações todo-poderosas no modo de se vivenciar a paisagem urbana. (SUSSEKIND, 1987, p. 15-6)

Conforme vimos, Jonathan Crary (2011), ao salientar o processo de transformação da percepção do sujeito associa-o às inovações técnicas. Algo semelhante propõe Sussekind ao analisar alguns textos literários e sua relação com os novos meios técnicos que começam a se popularizar no final do século XIX.

As variadas formas de relacionamento com os artefatos técnicos mostram que as inovações tecnológicas afetam a consciência dos autores quanto à concepção da modernização e representações literárias em cada momento social. Além disso, apontam para que se possa pensar a literatura a partir exatamente das formas de representação desse horizonte técnico, ainda que autores como Godofredo Rangel e Afonso Arinos, que fazem parte do *corpus* de análise de Sussekind, procurem manter distância das inovações ao optarem por cenários como o sertão e o interior para a construção de suas narrativas, onde os aparelhos da modernidade tinham pouca penetração na época.

O que mais nos interessa, então, no argumento de Sussekind é a aproximação entre as práticas literárias e o horizonte das inovações técnicas do início do século XX. Da aceitação mimética ao deslocamento por contraste até a pura estilização, o artista não fica imune à presença dos novos recursos.

Segundo Sussekind, para além de concepções relativas ao gosto e opiniões, as transformações ocorridas na virada do século XIX para o XX, interferindo nas formas de percepção do sujeito, alteraram o quadro literário, provocando novas configurações. Indireta ou diretamente influenciados por essas novas configurações, a autora apresenta, por meio de textos de ficção de autores do período, como a paisagem técnica em formação esteve representada nas produções literárias. Mais ainda, Sussekind demonstra que as novas formas de reprodução e impressão enformaram a técnica literária de alguns autores, fazendo com que alguns transpusessem para o literário recursos do mundo da técnica.

Cada artista pode encarar o horizonte técnico a seu modo, usando, às vezes, recursos da modernização para denúncia, como é o caso de muitos intelectuais que trabalham na imprensa. Em outros casos, podem aceitar a mudança como movimento inevitável,

reproduzindo, assim, seus recursos. Ou mesmo optando pelo afastamento radical desse horizonte para contrastar com a presentificação e com a pressa imposta pela industrialização.

Nas palavras de Sussekind:

ao lado da tentativa de aproximar a escrita literária da linguagem jornalística, de capturar a velocidade da movimentação mecânica ou a ‘fiel reprodução da vida’ [...], houve outros confrontos menos miméticos entre forma literária e artefatos técnicos modernos. Ao lado dessa escrita *cheek to cheek* com o cartaz, então, um literatura que estiliza os próprios contatos com a indústria e o mercado e se anuncia como puro ornato. E, terceiro plano, aparentemente desligado dos dois anteriores, [...], sem a dominância da imitação ou da ornamentação, mas de procedimento diverso e contrastante: o deslocamento. (SUSSEKIND, 1987, p. 89-90)

A ensaísta trata, portanto, de diferentes procedimentos adotados pelos intelectuais nesse diálogo com a técnica, ressaltando todas as formas pelas quais as reações dos autores foram percebidas nas produções literárias. Assim sendo, destaca três trilhas paradigmáticas seguidas pelos artistas, a saber: imitação, estilização e deslocamento. Quanto à imitação, a autora se refere a uma aceitação/aproveitamento consciente ou não de elementos típicos do recurso jornalístico, como alguns gêneros, a dicção, e os personagens-apenas-superfície, na prosa, no teatro e nas crônicas de João do Rio. Também Olavo Bilac é destacado pela autora como exemplo de utilização desse procedimento pelo uso do gancho e do noticiário em seus folhetins.

Por estilização, ou ornamentação, a autora considera a apropriação dos recursos com alguma elaboração, sem imitação pura. Aqui, seria o caso de Lima Barreto, com a redundância e a linguagem simples que popularizaria seus romances, e Euclides da Cunha, que mescla a reportagem, o ensaio e o romance em *Os sertões* (1902). Já Coelho Neto empregaria o ornato para enfatizar a ideia de literatura como uma oposição à padronização da linguagem jornalística.

Na trilha do deslocamento, estariam os escritores que resistiram a representar o horizonte técnico em suas obras, mantendo-se reticentes quanto à apropriação de procedimentos próprios a essas inovações pelo texto literário, como Afonso Arinos, exemplo mencionado por Sussekind.

O contato entre técnica e literatura nesse momento histórico aconteceu sempre mediante tensão, cujo diálogo resultou em formas distintas de relacionamentos, que vão desde a mimesis como reprodução, passando pelo deslocamento/contraste até a estilização. A reflexão sobre esse procedimento permite o emprego desses recursos como reelaboração ou

apropriação crítica, haja vista que “neste *flirt* crítico entre letras e técnicas, ora se dessacralizava esta arte-que-se-queria-pura, ora, roubando-se o arsenal técnico de seu contexto industrial de origem, desautomatizava-se, de alguma forma, sua utilização” (SUSSEKIND, 1987, p. 140).

4.2 Rastros da tecnologia

Inspirado por esse modo de abordagem, o objetivo desse trabalho é analisar as relações de apropriação dos recursos tecnológicos advindos com o uso da internet pela literatura no século XXI. Assim, identifica-se de que modo o diálogo entre a paisagem funcional – ou os procedimentos próprios ao manejo da internet - e a produção cultural passaria a transformar, enformar a técnica literária por meio do emprego de recursos específicos do meio digital nas produções.

É quase um truísmo afirmar que os autores contemporâneos inserem-se com tranquilidade no meio digital. Muitos escritores começam a carreira publicando em redes sociais e/ou utilizando a rede para divulgação dos textos ou para expor ideias e opiniões sobre temas os mais variados. Há ainda aqueles que mantêm blogs garantindo um suporte autônomo de publicação do trabalho e apostando na aproximação e atualização mais frequente do contato com o leitor. Nomes como Daniel Galera, Joca Terron, Clara Averbuck, João Paulo Cuenca e Daniel Pellizzari são referências de alguns escritores que não apenas iniciaram sua vida literária na rede, mas que continuam utilizando o suporte virtual para garantir a interação com seu público e a divulgação de suas produções.

O espaço virtual funciona como ferramenta para postagens de comentários sobre trabalhos paralelos, como participação em oficinas literárias ou entrevistas como é o caso dos autores Marcelino Freire, Marcelo Moutinho, Clarah Averbuck, Daniel Galera, Fabrício Carpinejar, dentre outros. Carpinejar, cujo blogue (carpinejar.blogspot.com.br), reúne suas crônicas, já ultrapassou a marca de 450 mil visitantes. Autor bastante premiado, acredita que a internet não empobreceu a escrita, mas a popularizou (CARPINEJAR, 2015).

Ativo na rede, o autor defende a existência de uma preocupação com a escrita e com a linguagem pelos autores que usam os recursos disponibilizados pela rede. Para ele, o hábito da escrita e publicação, com interação praticamente imediata do leitor, amadurece os escritores que, com a prática da escrita:

perderam a ansiedade e a pressa de publicar, conhecem melhor seu trabalho porque saíram da gaveta e enfrentaram a exposição pública. Testaram estilos e formas. Não farão vanguarda por pose, mas por crença. Não soltarão nada no papel sem a contrapartida do treino. Os escritores da rede vivem treinando, vão jogar melhor nas partidas de campeonato. (CARPINEJAR, 2015, on-line)

Os recursos da internet, sobretudo os blogues, oxigenam a literatura, oferecendo ao escritor um *feedback* imediato, por meio dos comentários do leitor em *link* específico na página do diário virtual. Menos pela facilidade de criação, liberdade de expressão e manutenção do que pela interação entre escritor e leitor, o blogue constitui-se como um espaço de publicação que fornece ao autor uma espécie de termômetro sobre suas produções. Os autores aproveitam a exposição midiática a seu favor e a popularização da rede, de maneiras diversas, para investirem em suas produções, alargando a visibilidade de sua prática literária.

Os autores que aproveitam o potencial da rede exploram possibilidades do mundo virtual que mais tarde poderão ser identificadas também no texto impresso – discutidas no próximo capítulo. Clarah Averbuck, uma das escritoras iniciantes no meio digital, garantiu seu acesso no mercado editorial através da audiência nos posts do seu blogue (*brasileira!preta*), criado em 2002. Com vários livros publicados no meio impresso (alguns adaptados para o cinema), a autora publica em 2003 o romance *Das coisas esquecidas atrás da estante* (7 Letras), uma compilação dos melhores textos postados em seu blog *brasileira!preta*. Primeiramente escritos na rede e, depois de lidos, comentados e com o aval positivo dos leitores, os textos ganham a página impressa.

Com o escritor Rui Zink, o romance *Os surfistas* (Edições Dom Quixote) também nasceu primeiramente na Internet, entre os meses de junho e agosto de 2001. Contudo, a relação dos leitores com o autor e o texto ultrapassou os comentários dos blogues, pois estes (os leitores) participaram da construção do enredo como colaboradores do autor. Daí como resultado um romance anárquico, cheio de humor e reviravoltas surpreendentes, decorrentes das indicações do receptor. Sob a forma de um folhetim interativo, o livro foi o primeiro *e-book* literário português. Além das opções de desfecho para cada capítulo escolhido pelos leitores – a partir dos diferentes caminhos disponibilizados pelo autor -, estes colaboraram com sugestões para o final do livro, propostas de frases, ideias e sugestões narrativas.

Já o escritor Mario Prata, com a narrativa *Os anjos de Badaró* (2000), foi além na exploração da interatividade com o leitor. O livro – que saiu impresso pela editora Objetiva no

mesmo ano, foi escrito durante seis meses e acompanhado simultaneamente pelos internautas que seguiam a construção de cada capítulo on-line. Verifica-se, pois, que a questão da autoria é colocada em segundo plano, numa valorização da obra enquanto processo, como discutido por Bourriaud. Mais de 400 mil leitores interagiram com a narrativa em construção, - cerca de 15 mil diariamente -sugerindo opções para o romance policial, que conta a história da investigação do suposto suicídio de um médico – Badaró -, que após ser traído pela esposa, muda-se de cidade e passa a trabalhar com uma cafetina, tornando-se um milionário dono de uma rede de prostituição de luxo.

Mergulhado no mundo virtual, o projeto do escritor permitia que os leitores acompanhassem o processo de escrita do romance diariamente, durante as sete horas que Prata dedicava à escrita. Para isso, monitores acompanhavam a produção em tempo real, indicando a quantidade de pessoas on-line, como os leitores recebiam o material e outro em que os leitores publicavam suas opiniões, reações e sugestões para o romance. O escritor vê a rede como suporte para possibilidades de leitura e divulgação de (bons) escritores:

eu descobri já no século passado, em 2000, que nós escritores não tínhamos nada que entrar na internet. Da internet saíam escritores, como estão saindo. A quantidade de blogs que há por aí de gente escrevendo, e bem... Só que as editoras no Brasil não têm noção do que é a Internet. (PRATA, 2013, on-line)

Na esteira desse pensamento, inserem-se muitos autores iniciantes que encontram no ciberespaço um meio não apenas de publicação e uma porta de entrada para o mercado editorial, mas sobretudo um caminho para estreitar a relação entre autor e leitor. Laísa Couto, escritora maranhense que começa a produzir a partir do novo milênio, encara o meio digital como aliado dessa relação:

A internet tem inúmeras ferramentas gratuitas das quais se podem tirar proveito. Escrever é só um passo, é necessário dar um salto grande para alcançar o leitor, e o escritor hoje também tem de ser criativo para alcançá-lo. Estamos no século XXI, os tempos românticos passaram, onde os escritores se reuniam nos cafés para trocar ideias e discutir suas estratégias de venda. Hoje tudo é mais acessível, é possível sim fazer boa literatura sem usar o modo tradicional, o autor só tem de sair de sua zona de conforto e ser porta-voz de sua própria obra para o mundo, é um erro ficar esperando que outros o façam. (COUTO, 2013, on-line)

A jovem autora se apropria com desenvoltura das ferramentas da web desde seu primeiro trabalho, *Lagoena: portal dos desejos* (Draco, 2014), uma narrativa de ficção

fantástica. Antes da versão impressa pela editora, o livro surgiu on-line, como uma versão virtual dos romances de folhetins, em formato de série no site *BookSérie*. Entre outubro de 2011 e maio de 2013, os capítulos do romance eram publicados semanalmente no site, e divulgados em blogues e sites literários para que chegasse a um número cada vez maior de leitores e migrasse da Internet para as editoras. Laísa Couto investe na publicação e divulgação da arte literária na rede, comungando da ideia de que “O autor hoje não fica à margem de todo processo que é escrever e divulgar um livro. Entendo que o autor precisa ser versátil, procurar novas maneiras de conquistar o leitor, de ser lido. Seu principal papel” (COUTO, 2013, on-line).

Atualmente, a escritora publica de forma independente no *wattapad*, uma ferramenta da Internet onde podem ser lidas e compartilhadas histórias autorais gratuitamente. A trajetória de Couto pelo ciberespaço confirma não apenas a consolidação do trabalho de escritores pela rede, como a adaptação dos artistas às modificações advindas da tecnologia. Essa intimidade com as mídias digitais altera desde a postura do escritor – que age simultaneamente como autor que publica e estabelece estreita relação com o público -, à popularização da produção e do consumo da literatura. Uma democratização permitida pela participação de autores, leitores e críticos nas redes sociais.

Os autores que estão familiarizados com a rede para produção e divulgação do seu fazer artístico, como os descritos acima, veem novas possibilidades de expressão proporcionadas pela Internet. Tais experimentações com a escrita literária, aproveitando as especificidades do ambiente digital pode reformatar as práticas textuais. Trata-se de experiências literárias que são afetadas pelas características das novas tecnologias e, portanto, questionam aspectos caros à literatura.

4.3 A tecnologia na literatura

A cibercultura invade as práticas literárias de diversas maneiras. De narrativas que apenas exploram a tematização da mídia digital à apropriação das especificidades das ferramentas da Internet, uma crescente e robusta produção se consolida na atualidade.

Em seu livro *Todos contra Dante* (Companhia das Letras, 2008), já na quinta reimpressão, o escritor gaúcho Luís Dill se apropria da linguagem de comunidades virtuais e redes como o blogue para construir uma estrutura ficcional que apresenta como enredo o preconceito e a discriminação praticados em suporte digital, o cyberbullying. Estreando na literatura na passagem para o século XXI, o autor traz a linguagem do computador para a obra

impressa para transformar o texto em uma forma mimética explícita. Com uma arquitetura narrativa inovadora, a história é desenvolvida por meio da alternância de postagens de blogue, comunidade social e *links*:

Link 1

Manoela olhou para a mesa posta. A claridade vinda da rua penetrava fácil pelas amplas janelas em L da sala, parecia ressaltar a cor e a textura dos pratos: suflê de legumes, salada de alface roxa com cubos de ricota e aipo, carne de frango ao molho de nata e alecrim. Esforçava-se para conter a tontura. Os pais e os irmãos menores conversavam e serviam-se em um típico animado almoço de família. Os cheiros misturavam-se com a cena da qual não conseguia se livrar. Não dá nada, James dissera. A sensação de repulsa só crescia diante da comida e da harmonia familiar. O contraste com o corpo estendido no capim alto mordida-lhe os pensamentos. Com licença, disse, já volto, e saiu quase correndo para não ter de inventar explicação mentirosa (dor de barriga, tpm, pressão baixa). Precipitou-se para o quarto, para o telefone. Davi. Precisava de notícias. (DILL, 2008, p. 8)

Na passagem transcrita acima, é anunciada a morte de Dante, cuja história é retomada adiante com uma mescla de linguagens, como no trecho a seguir, em que o autor exhibe a página da comunidade virtual *Eu sacaneio o Dante* criada pelos colegas para fomentar e divulgar o preconceito:

descrição: comunidade dos colegas do dante, aquele pirralho magrinho, mirrado, com cara de esmoleiro, um nariz que mais parece uma tromba e dois olhos pretos esbugalhados. tipo o cara parece coadjuvante de um b movie de terror, daquelas criaturas que quando aparecem metem o maior susto na galera. é o legítimo koisafeia. [link] além de tudo, o cara é da zona norte e fez um pouso forçado e não autorizado na nossa área. por isso, nada melhor e mais justo do que sacanear o espantalho. vambora, mostra tua criatividade, colabora pra avacalhar com essa figurinha. quem sabe ele não volta pra maloca dele?

IDIOMA: português
 CATEGORIA: pessoas
 DONO: Anônimo Ponto Com Ponto Br
 TIPO: pública
 FÓRUM: anônimo
 LOCAL: Brasil
 CRIADO EM: 13 de março de 2006
 MEMBROS: 723 (DILL, 2008, p. 11)

Esse procedimento de utilização da linguagem e das ferramentas da Internet é empregado em outro livro do autor *Do coração de Telmah* (Artes e Ofícios, 2010). O romance tem como enredo a amargura de uma adolescente inconformada com a morte do pai.

Desconfiada de que seu pai fora assassinado pelo tio com a cumplicidade de sua mãe – inspiração explícita em Hamlet –, a protagonista mergulha em uma busca desesperada pela verdade, recorrendo ao *Twitter* para expor sua história. Toda a narrativa é escrita em *tweets*, 500 no total, que constituem os capítulos. Cada *tweet* corresponde a um dia e representa o sofrimento e sentimentos de Telmah diante de seu projeto de vingança: “Segredo é como mentira. Sempre é preciso um novo segredo para esconder o anterior, uma nova mentira para esconder a primeira” (8º *tweet*, DILL, 2010).

Além do uso da estrutura da rede, a linguagem também é destaque nesta obra. Não há uma sequência de narração dos *tweets*, evidenciando a desordem mental da protagonista, além da alternância entre fatos do passado e do presente da jovem que denota a desestruturação de sua vida: “Choro por tudo que ficou pra trás. Pelo medo.” (86º *tweet*, DILL, 2010). Nessas obras, os escritores empregam recursos da tecnologia digital, apropriando-se da linguagem e dos gêneros digitais, um procedimento que Flora Sussekind identificou na escrita de João do Rio, com o romance *A correspondência de uma estação de cura* (1918). O livro é composto de narrativas epistolares curtas e autônomas com supressão quase completa da figura do narrador, uma apropriação da linguagem jornalística do período que a literatura pretendia mimetizar.

No entanto, semelhante ao que Sussekind descreve sobre o fazer literário de alguns autores do século passado, há também na contemporaneidade uma reelaboração desses recursos na literatura. A autora destaca a relação de Lima Barreto em constante perspectiva crítica com a tecnologia, numa percepção de que havia “a necessidade de retrabalhar os recursos do jornalismo a serem aproveitados literariamente” (SUSSEKIND, 1987, p. 24). Acreditamos, portanto, que seja possível provar que os escritores do século XXI incorporam o *modus operandi* da Internet e redefinem sua forma de escrever.

A obra *Toureando o diabo* (2016), da escritora gaúcha Clarah Averbuck, é um projeto de financiamento coletivo que foge ao formato tradicional do livro impresso. Não está em jogo na obra a pura apropriação mimética da linguagem da rede, mas uma narrativa estruturada com ilustrações, rabiscos e bilhetes escritos à mão. Para contar a vida turbulenta de uma escritora imersa em questões referentes à vida de artista e do significado de ser mulher, Averbuck, em parceria com a ilustradora Eva Uviedo, traz para a cena a narradora Camila, personagem de seus dois romances iniciais, mais madura e com condições de discutir questões relativas ao feminismo e ao papel do escritor.

Há uma reelaboração dos recursos técnicos no trabalho de Clarah Averbuck na medida em que a diversidade de linguagem e os gêneros que estruturam a narrativa estão presentes na

obra como construção de um sentido pessoal. Assim, juntamente com a porosidade entre as fronteiras da linguagem, está a protagonista envolta em um enredo autoficcional, conduzindo um jogo em que os limites internos da linguagem são também porosos. Em *Toureando o diabo*, e de modo semelhante em outras obras já analisadas, como *O livro de água* (Karina Rabionvitz) *Fio condutor* e *Cabidela: bloco de máscaras* (Laura Castro), identifica-se um fazer literário muito próximo às características dos recursos da Internet.

Nessas produções, tem-se ampliada a participação do leitor, que age como colaborador na manipulação e interpretação do texto, assumindo posição central na produção, uma vez que esse leitor precisa estar atento na seleção e escolha dos *links* que estabelece no texto para interpretar a narrativa.

A nova concepção de livro e de interação do leitor é elevada ao máximo com o *Codex Silenda*, o livro quebra-cabeças, criado pelo designer Brady Whitney, como projeto de financiamento coletivo na rede. O livro só funciona mediante a participação do leitor que, para passar de página, precisa resolver enigmas relacionados ao enredo da narrativa. Totalmente feito de madeira cortada a *laser*, o livro é composto por cinco páginas, todas bloqueadas e que só são liberadas para a continuação da história quando o leitor soluciona cada enigma. A narrativa remete o leitor ao século XV, onde um aprendiz de Da Vinci encontra o *Codex Silenda*, desenhado pelo artista para proteger um de seus segredos, e tem como missão desvendar cada um dos cinco quebra-cabeças que formam cada enigma antes que o artista retorne de viagem.

Cada página exige mais ainda a interação e interpretação do leitor. Na primeira, há um portal que atrai o aprendiz após a tentativa de abrir o livro de enigmas. Na segunda, um labirinto giratório escondido da visão do usuário por um estrado. Um mecanismo de rodas de Genebra e uma série de engrenagens escondidas debaixo do assoalho com os vários canais que se comunicam por toda a página compõem o enigma da terceira página. Para desbloqueá-la, o leitor deve colocar as engrenagens em seus respectivos lugares. A página quatro traz quatorze barras deslizantes sobre alguns caracteres que precisam ser colocadas devidamente alinhadas em suas respectivas posições para desbloqueio dos ganchos de retenção e liberação dos parafusos. A quinta página fornece a liberdade do aprendiz, desde que ele a desbloqueie, decifrando um código de quatro runas em uma linguagem completamente diferente de qualquer outra. O leitor, mais que colaborador ativo, torna-se um usuário, à medida que são suas atitudes e ações na manipulação do livro que possibilitarão completar a leitura, aproximação clara da prática artística colaborativa discutida por Reinaldo Laddaga.

Obras com uma estrutura dos chamados livro-objeto ou livro-jogo aparecem de forma mais insistente na atualidade. Nascido nas artes plásticas, o livro-objeto é passível de ainda mais hibridação, rompendo não apenas a fixidez do formato livro, mas ultrapassando o espaço da arte visual ao se aproximar cada vez mais da literatura. Ou o contrário, a arte literária ciente das (novas) possibilidades de hibridação ultrapassa as fronteiras do livro-objeto, constituindo as formas corais tratadas por Sussekind.

Em outras obras, essas modificações são questionadas e/ou discutidas no interior da linguagem, constituindo parte do enredo, como ocorre com *O menino oculto* (Record, 2005), do escritor Godofredo Oliveira Neto. A fronteira entre ficção e realidade, a relação estreita entre autor e leitor e a própria questão da autoria compõem o enredo, evidenciando o rompimento de fronteiras no interior da linguagem literária. O romance, através do narrador protagonista Aimoré, conta a história de um falsificador de telas de grandes pintores que, ao negociar a cópia do quadro *O menino morto*, de Portinari com duas quadrilhas, sofre uma tentativa de assassinato, sendo recolhido em uma faculdade ou um manicômio.

São essas possibilidades de reclusão do falsificador que garantem diferentes versões da narrativa pelo leitor e, sobretudo, oportunizam a aproximação com a escrita literária de Oliveira Neto com os procedimentos do ciberespaço. A simultaneidade de vários acontecimentos em um mesmo capítulo, provavelmente por conta de problemas psíquicos do narrador, que tenta escrever a história de sua vida para publicar na Internet, é reforçada pelas diversas apropriações de fragmentos de textos de autores como Clarice Lispector e Guimarães Rosa e dos quadros de Cândido Portinari e Villa Lobos. O diálogo com os entrevistadores, personagens de seu romance, desloca o papel do leitor que passa a narrador em conversa com o autor na tentativa de tecer a identidade do protagonista, a partir da discussão que empreende a respeito das falsificações. Nesse ponto, o foco recai sobre a autoria, por meio da defesa que Aimoré empreende acerca das falsificações, ao defender suas cópias como novas criações artísticas, uma vez que deixa sua marca autoral, ressignificando os cânones.

Saindo da inespecificidade no interior da linguagem literária de Oliveira Neto, em que os limites entre realidade e ficção são questionados pelo discurso fragmentado de um escritor ficcional, há obras que experimentam outras formas de narrar e que, ao mesmo tempo, explicitam procedimentos característicos do mundo digital. *O inventário das coisas ausentes* (Companhia das Letras, 2014), da chilena Carola Saavedra, que reside no Rio de Janeiro, apresenta uma escrita literária em que o leitor compõe a narrativa a partir das conexões que precisa realizar ao ligar os fragmentos das histórias. Para a crítica literária Beatriz Resende (2014, on-line), a narrativa enquanto processo ganha dimensão no romance: “É o material da

carpintaria, o provisório da instalação, o texto ou a imagem que vão se reconstruindo à medida que são apresentados ao observador, ao público que constituem a obra.”

Como texto metalinguístico, o romance traz à tona a discussão sobre questões autorais, apresentando o narrador como personagem principal que escreve um livro a partir das anotações dos diários deixados pela amada que desaparecera. Por meio de trechos de histórias diferentes - dos diários, do narrador e do autor-personagem -, a narrativa bastante fragmentada mistura narradores, tempos e espaços, através dos quais a escritora conduz o leitor ao universo do escritor. A narrativa é dividida em duas partes. Na primeira, *Caderno de anotações*, estão dispostas sem uma ordem predeterminada, anotações do escritor para a sua ficção, trechos dos diários deixados por Nina, sua amada, e anotações do autor do livro ficcional. Fragmentos que não apresentam uma conexão entre si.

Na segunda parte, *Ficção*, está o romance propriamente dito, quando o narrador transforma seu romance com Nina e o desaparecimento dela em história. Nesse momento do livro, a narrativa surge com mais continuidade e alguns trechos da primeira parte são retomados e/ou se ligam ao enredo do autor:

Ainda não sei nada sobre a história. Apenas algumas ideias desconexas, um homem velho, uma casa, diários. Um filho. (p. 12)
[...]

Nina tinha vinte e três anos quando a vi pela primeira vez. Descia as escadas da faculdade carregando uma pilha de livros nos braços, pendurada no ombro direito, uma imensa bolsa de plástico amarela. Pequena, cabelo curto, o rosto sem maquiagem, a pele curtida de sol. (p. 12)
[...]

História paralela. Viena. Uma mulher inconformada com a separação, o marido havia se apaixonado por outra, faz de tudo para que ele volte, implora, se humilha, chora. Depois o agride, faz escândalos. Mas o homem é irredutível, o amor acabara. (p. 16)
[...]

Pedro faz pouco-caso das minhas angústias, bobagem, ele se levanta, vai até a porta, mas, antes de fechá-la e ir embora, pergunta, por que você não escreve um romance autobiográfico? Eu digo, não gosto de romances que acabam antes do fim. (SAAVEDRA, 2014, p.17)

A escolha pelas tramas paralelas que ora se conectam, ora são independentes, cujos diálogos são apresentados sem qualquer marcação gráfica, aproximam a narrativa da leitura hipermediática do suporte digital, em que textos diversos são expostos na tela do computador. Ou seja, o diálogo com a tecnologia digital afeta a escrita da autora, procedimento

identificado em uma das trilhas paradigmáticas elencadas por Flora Sussekind. Com essa estrutura, Saavedra aproxima de forma leve e natural a memória, o diário, a ficção e a investigação do fazer literário do autor-personagem. Com essa diversidade, a autora suscita a colaboração ativa do leitor para selecionar e organizar os textos para sua interpretação.

4.4 Procedimentos do suporte digital na ficção impressa

A amplitude das experiências permitidas pelo modo de funcionamento dos artefatos tecnológicos expande as possibilidades quanto aos procedimentos literários, trazendo à cena obras cujo fazer literário está contaminado por recursos que, se não específicos do ambiente virtual, são intensificados pelo seu modo de funcionamento.

A interatividade e o hibridismo, o redimensionamento do papel do autor, a construção da obra como uma rede colaborativa ou como processo, a inespecificidade das formas artísticas são questões cada vez mais frequentes no interior da linguagem literária contemporânea. As apropriações – facilitadas sobretudo pela técnica do copiar e colar do ambiente da internet -, as múltiplas narrativas, a fragmentação e a velocidade da narração decorrentes da rapidez e da aceleração do mundo virtual estão presentes no interior da linguagem do texto impresso. Do mesmo modo, a pulverização de vozes, a ideia de descontinuidade da história, assim como a exposição do sujeito, a apresentação de relatos de experiências cotidianas e a exposição pública de intimidades – características das redes digitais -, constituem muitas das estratégias de organização de parte da narrativa ficcional contemporânea.

De modo semelhante, estão presentes e/ou aprofundadas na prática literária do novo milênio uma forte visualidade identificada em microrrelatos, bem como as sobreposições de gêneros textuais e linguagens que estruturam um texto múltiplo em que predomina a descentralização discursiva oriunda da complexa teia de compartilhamento e conexão de informações da rede mundial de computadores. Em *Mínimos, múltiplos, comuns* (Francis, 2003), do escritor gaúcho João Gilberto Noll, identifica-se uma organização de microrrelatos, a partir de fragmentos de relatos banais, situações comuns, como as postagens de acontecimentos pessoais e os desabafos que invadem as redes digitais.

O livro é constituído de 338 pequenos textos que não ultrapassam o limite de 130 palavras para tratar do conflito entre o homem, as coisas e o mundo, abordando uma diversidade de temas, como o homem descentralizado, o vazio interior, o cotidiano em crise e a cultura. Originalmente compôs um projeto de literatura idealizado e publicado na Folha de

São Paulo, sob o título de *Relâmpagos*, entre os anos de 1998 e 2001. Cada micronarrativa evidencia uma situação banal qualquer, cuja forma de narrar prioriza uma escrita abreviada e condensada linguística e espacialmente:

Eu treinava em silêncio: “Sou dos raros com essa especialização”. Faltava um carimbo do consulado americano, sei lá. Custavam a me liberar. Uma flor brotava de uma pequena erosão. Em pouco mais que um poço de luz. Nesga de paisagem tão insignificante que me arrependi ter passado 12 horas num avião para dar de cara com um terreno anódino, que eu até poderia ajardinar. Mas não sou jardineiro. Vinha por razão mais importante. E procurava pelos bolsos qualquer coisa que eu pudesse segurar, reter com força, talvez, até sangrar. (NOLL: O pouso, 2003, p. 387)

Os vários narradores que discutem suas experiências vividas ou imaginadas, no livro de difícil classificação do escritor gaúcho - semelhante aos objetos verbais não identificados -, aliada à exploração do limite da linguagem também desestabilizam o leitor. Seja por meio da autoficção, da hibridização da escrita, da exploração do discurso narrativo, *Mínimos, múltiplos, comuns* parece ter como fundamento o borramento tanto da forma quanto do conteúdo. Tal intento coloca a narrativa à disposição das interpretações do sujeito. Os fragmentos, denominados pelo autor como “instantes ficcionais” (NOLL, 2003, p. 20), estão organizados em cinco áreas/conjuntos, que orienta para uma cronologia da criação: Gênese, Os elementos, As criaturas, O mundo, O retorno. Tal organização propõe uma espécie de ordenação para a reunião em livro das micronarrativas, uma lógica editorial cuja disposição dos fragmentos, que os agrupa por sistemas e conjuntos permitem, simultaneamente, sua conexão e interdependência. Portanto, não só não engessa os fragmentos, permitindo uma leitura sem linearidade, como não interfere na superação de fronteira da escrita inerente à concepção da obra, que embaralha o ponto de partida e de chegada da escrita/leitura.

A fragmentação e a descontinuidade que predominam no texto de Noll explicitam questões cotidianas, em que a multiplicidade temática explorada pela opção formal e pelas metáforas, ambiguidades e aforismos, ao mesmo tempo em que revela a escrita acelerada e a ênfase na visualidade, denotam possibilidades e estratégias próprias da Internet. Essa tendência de narrativa hipertextual na ficção escrita pode ser identificada também na obra *As cinco marias* (Bertrand Brasil, 2004), de Fabrício Carpinejar, ao se verificar a transgressão dos limites de gênero e a interação do leitor na construção de múltiplos sentidos. As possibilidades de interpretação operadas pelo leitor aproximam-no do navegador do texto eletrônico na medida em que lhe é facultada a escolha de itinerários de leitura através de conexões estabelecidas a partir de sua interpretação.

Com uma hibridização de poema, diário e romance, em que também se destaca a multiplicidade de vozes e de temas, o livro é constituído de 100 poemas, originários de uma espécie de diário coletivo escritos por cinco personagens femininas – as Marias referidas no título da obra. O enredo parte de uma notícia fictícia de jornal, relatando que uma mulher enterra o marido morto de causa natural no quintal de sua residência, com a ajuda das quatro filhas. Um diário – um longo poema de versos curtos, com trama, enredo e várias vozes -, escrito pelas cinco mulheres (que se referem ao enterro de livros de uma biblioteca) e encontrado pela polícia é o mote para o desenvolvimento da história.

Sem título e sequência cronológica, os poemas exibem os pensamentos e reflexões de cada uma das Marias, ora relacionados diretamente ao fato noticiado pelo jornal, ora tratando do universo feminino, suas sensações e pensamentos. Em uma alusão à brincadeira infantil de nome homônimo – que consiste em cinco saquinhos dispostos no chão para que sejam pegos um de cada vez, à medida que um dos saquinhos é jogado para o alto -, Carpinejar vai deixando para o leitor, de forma aleatória, as reflexões de cada uma das mulheres, também elas fechadas em seu mundo – a casa -, como acontece com a escolha e aprisionamento de cada saquinho no jogo infantil.

Às vezes, mostrando uma relação direta com o enterro do homem; “Mãe, o que estamos fazendo?/ Vamos enterrar a biblioteca”; “Em lençóis, carregamos pilhas/ de papéis e encadernações./ Um livro não lido pesava como um morto” (CARPINEJAR, 2004, p. 19). Outas, discutindo sobre os pensamentos das cinco mulheres, sem qualquer relação com o morto: “Separar-se é ter a residência invadida/ Separar-se, uma porta/ arrombada por dentro” (p. 101), ou: “Quem não se delicia/ com o tremor da chuva?/ Quem não se abandona/ ao vapor veloz da terra?/ Não condenar ou absolver,/ utilizar a vida/ somente” (p. 106). Os poemas, portanto, podem ser lidos de forma isolada, sem uma linearidade, ou como uma narrativa, uma vez que integram o diário das cinco vozes. Sem qualquer identificação, sobre a autoria, o leitor é convidado a mergulhar nos pensamentos das personagens para descobrir qual das Marias escreve cada poema.

Ainda que classificado como poesia, esse livro extrapola o gênero por meio não apenas da dimensão narrativa, mas pelo modo como joga com o discurso narrativo, as vozes das personagens, as memórias e as reflexões, aproximando-se da coralidade tratada por Sussekind. Assim, também introduz o leitor dentro do jogo da linguagem e do enredo, da porosidade da forma e do interior da linguagem, promovendo uma interação do leitor com o autor e com a obra, bem próxima do que acontece com o hipertexto eletrônico. Interatividade

equivalente que coloca o leitor como sujeito-artífice dessa leitura circular pode ser vista no livro *A chave de casa* (Record, 2007), de Tatiana Levy.

Como eixo principal, o livro relata a viagem de uma personagem para a Turquia, após receber de seu avô a chave da casa onde ele morou. Esse é o mote para a protagonista ir em busca de sua herança e do seu passado, mas também ir ao encontro de si mesma, na ânsia de entender o sentido da paralisia que toma seu corpo –com os questionamentos sobre o exílio, a morte da mãe e o amor que termina em violência–, decifrando também seu presente. A viagem da personagem surge no deslocamento geográfico, e talvez com mais intensidade no âmbito psicológico, ao discutir a questão do exílio, das migrações, mas também de identidade, escolhas e intimidades. Nas 206 páginas estão distribuídos 110 capítulos não numerados e sem títulos. Variando de extensão e gêneros, os capítulos ora se apresentam com até quatro páginas, ora possuem apenas uma lauda, ou até mesmo algumas linhas.

Os diversos fragmentos que constituem a obra apresentam paralelamente à viagem a terra de origem, outras narrativas intercaladas: a narrativa dos antepassados na figura do avô, um emigrante judeu que passa a morar no Brasil no início do século XX. Há ainda a história da mãe já falecida da personagem, que por estar envolvida no movimento de resistência à ditadura militar do Brasil, precisou exilar-se em Portugal, na década de 1970, onde nasce a protagonista. Marcada graficamente por colchetes, a fala da mãe atravessa a história, num diálogo constante cuja voz (da mãe) funciona como contraponto às angústias da protagonista e como força contestadora da forma como os acontecimentos são narrados por ela: “Não, minha menina, os acontecimentos não foram da maneira como você narra.” (LEVY, 2007, p. 26). Ou como demonstra a construção do capítulo que conta seu nascimento, ao repetir o início da sentença, focalizando diferentes pontos de vista:

Nasci no exílio: em Portugal, de onde séculos antes minha família havia sido expulsa por ser judia. [...].
 Nasci no exílio, onde meus pais estavam sem querer estar. [...]
 Nasci no exílio: e por isso sou assim: sem pátria, sem nome. (LEVY, 2007, p. 25)

Para além dos múltiplos fragmentos e das diferentes narrativas, há diferentes trajetórias propostas pela personagem por meio da forma como conduz o discurso narrativo, como no trecho em questão. Portanto, trânsitos geográficos, psicológicos e narrativos ultrapassam fronteiras diversas, além dos limites entre os gêneros e entre ficção e realidade que são constantemente transgredidos no romance, como a ideia de inespecificidade discutida por Garramuño:

Escrevo sem poder escrever e: por isso escrevo.

[...]

Conto (crio) essa história dos meus antepassados, essa história das imigrações e suas perdas [...]. Conto (crio) essa história para dar algum sentido à imobilidade, para dar uma resposta ao mundo. (LEVY, 2007, p. 9-62)

Uma quarta narrativa pode ser acompanhada pelo leitor, a história de uma relação de amor passional e violenta da personagem com seu amante, que a impulsiona para sair em busca de sua origem e de si mesma. À medida que constrói as múltiplas narrativas, a personagem tenta se construir enquanto sujeito, por meio de fragmentos descontínuos, frutos de sua memória e, por isso, sem uma organização cronológica. Assim, resta ao leitor fazer as conexões para interpretar o mosaico deixado pela protagonista. Ao percorrer os diferentes caminhos narrativos, o leitor estabelece com o texto de Tatiana Levy uma leitura circular, equivalente ao possibilitado pelo meio virtual. Há no texto de Levy um outro modo de escrever e de ler, que exigem do autor e do leitor uma interatividade observada no ciberespaço que, tal qual a narrativa, apresenta um mundo de conexões e vozes que abrem várias possibilidades de produção e leitura.

Os escritores do atual momento histórico inevitavelmente – como todos os indivíduos – estão em contato com a tecnologia digital, imersos no ciberespaço e dependentes das interações e conexões estabelecidas pela rede mundial de computadores. Mesmo a geração de autores que não surge com a rede mundial de computadores vive as transfigurações e modificações que afetam a percepção do sujeito com a popularização da Internet e suas ferramentas digitais.

Para identificar os modos como esse contato interfere na própria escrita dos autores contemporâneos, define-se como corpus de leitura algumas narrativas de ficção publicada na duas décadas iniciais do século XXI.

Os autores, que começam a escrever nas duas décadas iniciais do novo milênio ou a partir do final do século XX, apresentam posturas diferentes quanto à popularização da internet. No entanto, estão de alguma forma em contato com a tecnologia digital, sobretudo no que tange à profissionalização do escritor, por meio do compartilhamento, divulgação e exposição de opinião na rede. Fazem parte desse recorte, portanto, a sobreposição de gêneros e linguagens do livro *Nove noites* (2002), a velocidade da escrita e a crítica à própria rede em *Reprodução* (2013), do carioca Bernardo Carvalho. Da gaúcha Verônica Stigger, estão as apropriações do inclassificável *Delírio de damasco* (2012) e os hibridismos de todos os tipos

em *Opsanie swiata* (2013). A enxurrada de textos, imagens e linguagens típica do suporte digital do livro *Eles eram muitos cavalos* (2001), do mineiro Luiz Ruffato, a tematização e a linguagem em consonância com os procedimentos da Internet de *Barba ensopada de sangue* (2012), de Daniel Galera, e as conexões e interações de *Esquilos de Pavlov* (2013) e *Benèdicte vê o mar* (2011), da carioca Laura Erber.

Capítulo 5

Escrita literária contemporânea: estreito diálogo com procedimentos da internet

As possibilidades de manipulação dos meios de seu tempo garante aos autores a ampliação da expansão da literatura discutida por críticos, como Josefina Ludmer (2010), quando apostam na expansão das fronteiras que desfazem as certezas da especificidade literária.

Estudiosos dessa literatura, como Beatriz Resende e Florência Garramuño, corroboram as afirmações de Helena Bonito Pereira (2009), acerca da multiplicidade e diversidade do perfil dos artistas que se enquadram no cenário literário de transformações e reconfigurações da atualidade. Diversidade que se refere tanto às singularidades na escrita e temática quanto ao tempo de atuação dos escritores no mercado, enquadrando-se nesse cenário, portanto, tanto escritores que iniciaram na rede, como Daniel Galera, passando por escritores que foram atingidos pelas mudanças tecnológicas em seu percurso artístico, a exemplo de Luiz Ruffato, até nomes consolidados no mercado, como Rubem Fonseca, que já usufruem de reconhecimento da crítica.

Em se tratando dos escritores cujas obras são analisadas nesse texto, identifica-se uma variedade de estilos e atuação no cenário literário atual que reitera essa fertilidade apontada pelos estudos contemporâneos. Nascidos entre as décadas de 1960 e 1980, Bernardo Carvalho, Luiz Ruffato, Verônica Stigger, Laura Erber e Daniel Galera possuem obras reconhecidas, publicadas por grandes editoras e com repercussão crítica e acadêmica dentro e fora da rede. Adotam uma postura enquanto profissional da escrita em diálogo com os recursos tecnológicos do ciberespaço, ainda que esse diálogo seja tensionado de diferentes maneiras pelos artistas. Em todos esses escritores há em comum a utilização do suporte digital como forma de consolidação da carreira literária, uma aceitação em concordância com as redefinições em todos os aspectos da sociedade, como reitera Beatriz Resende:

o uso das novas tecnologias disponíveis na web mostra-se uma possibilidade nova [...]. Os blogs de escritores e de críticos, as revistas virtuais, os sites especializados além de novas ferramentas como o twitter ou espaços virtuais como o facebook, vêm se mostrando instrumental indispensável. No cyberspace surge uma nova vida literária [...], que configura(m), hoje, novas formas de escrita, de leitura, de crítica e, sobretudo de produção e circulação literárias. (RESENDE, 2002, on-line)

No entanto, como seria esperável, há uma diferença marcante quanto à intensidade e forma de aproveitamento dos recursos tecnológicos pelos escritores. Há quem defenda o

caráter negativo do modo como alguns dos recursos que viemos apontando aqui atua na literatura, como acontece com Bernardo Carvalho. Outros negociam bem o trânsito pela rede. A declaração de Daniel Galera sobre sua carreira como escritor denota uma consciência quanto à adequação do sujeito aos meios do seu tempo mas, sobretudo, confirmação das possibilidades trazidas pelas ferramentas digitais, reiteradas por outros companheiros de profissão:

Publiquei meus primeiros textos na web, em diversos sites e publicações on-line, o que me permitiu formar um público leitor antes mesmo de ter livro publicado. O uso desse meio me pareceu uma escolha óbvia na época, por seu baixo custo e alto potencial de divulgação. Não sei como estaria hoje sem a internet [...], mas a internet nunca deixou de ser ferramenta útil para divulgar meu trabalho e me comunicar com leitores e com autores. (GALERA, 2012, on-line)

Para além do “baixo custo e alto potencial de divulgação” da produção dos escritores assinalada por Galera, assiste-se a uma desestabilização da noção de literatura resultante dessa relação entre escritor e internet. Não é novidade a relação da literatura com os meios do seu tempo, tampouco o impacto que novos recursos provocam na cultura. Tal aspecto já havia sido destacado por Sussekind quando trata da revolução provocada pelo incremento e modernização da imprensa e da fotografia no final do século XIX. No entanto, apostamos que há uma transformação possível de ser explorada a partir da análise dos modos como a internet ou como os procedimentos próprios ao manejo das ferramentas da rede afetam a arte contemporânea.

Em maior ou menor grau, identifica-se nas obras em estudo a partir de agora uma aceitação/aproveitamento dos recursos tecnológicos. Semelhante às trilhas paradigmáticas propostas por Flora Sussekind em seu *Cinematógrafo*, acreditamos que é possível ler nos textos procedimentos próprios ao mundo digital em atuação em alguns dos textos produzidos no século XXI. O recorte deve-se à aposta de que a vida literária desses autores na internet em consonância com as diferentes formas de relação com a tecnologia digital resulta em distintos modos como os procedimentos da rede afetam sua escrita literária.

5.1 Eles eram muitos cavalos: Luiz Ruffato

O mineiro Luiz Ruffato conta com o papel da mídia sobre o funcionamento da imagem do autor, sua visibilidade e com as possibilidades editoriais proporcionadas pela internet. Ainda que tenha se declarado – na própria rede –, como receoso quanto aos recursos

tecnológicos digitais, salienta a importância de se compreender que “vivemos um outro momento e uma outra realidade. [...], um momento que é de extrema efervescência. Os caminhos são os mais diversos possíveis.” (RUFFATO, 2012, on-line).

A presença do autor na internet, por meio do compartilhamento de artigos com temática variada e a manutenção do perfil no *facebook* autorizado pelo autor e administrado por Helena Terra (*facebook.com/luizruffato*) - identificado como “página oficial de Luiz Ruffato” -, sinaliza a inserção do artista contemporâneo no ciberespaço, que faz uso da rede para a postagem e divulgação de informações variadas sobre o autor com sua participação em eventos literários, entrevistas e lançamentos de livros.

“Em 2003, deixei o cargo de secretário de redação do Jornal da Tarde, de São Paulo, para tentar viver de literatura” (RUFFATO, 2009, on-line). Com essa declaração, é o próprio Luiz Ruffato quem marca o momento em que abandona a carreira de jornalista para dedicar-se à literatura, tornando-se escritor em tempo integral, um profissional da escrita literária, que “vive dos produtos gerados a partir do livro: palestras, participação em feiras e festivais literários, oficinas, júris de concursos de literatura” (RUFFATO, 2009, on-line). Sem adentrar na questão da profissionalização do escritor, interessa pensar acerca de como esse universo literário forneceu-lhe experiências que o consolidaram na cena literária contemporânea cuja trajetória é marcada por projetos bem definidos na concretização da sua carreira de escritor.

Sua inserção no meio literário acontece com a obra *O homem que tece* (1979), um livro de poemas, publicado nos grupos de poesia marginal e em mimeógrafo, que explora temas relacionados à classe operária brasileira, uma tônica da produção de Ruffato. É com as antologias de contos *Histórias de remorsos e rancores* (1998) e *Os sobreviventes* (2000), ambas publicadas pela Boitempo Editorial, que Ruffato se firma na cena literária, recebendo comentários da crítica sobre sua escrita e tendo suas obras reconhecidas.

Ambas as obras já faziam parte do projeto *Inferno provisório*, cuja finalidade era ficcionalizar a história da classe operária, de meados do século XX ao início do novo milênio. Segundo o autor, seu trabalho ficcional tentava reconstruir a história dos anônimos para dar-lhes nomes e rostos, “na ilusão de que, agindo assim, estará contribuindo para que em algum lugar alguém se lembre deles e celebre sua passagem na Terra” (RUFFATO, 2008, p. 324).

A série *Inferno provisório*, que ganhou o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte como melhor ficção de 2005, é composta por cinco romances publicados pela editora Record, cada volume discutindo um período específico da história do operariado brasileiro: *Mamma, son tanto felice* (2005), *O mundo inimigo* (2005), *Vista parcial da noite* (2006), *O livro das impossibilidades* (2008) e *Domingos sem Deus* (2011).

A série relata os últimos 50 anos da história do Brasil, abordando os efeitos da modernização no país, discutindo o povoamento da região da Zona da Mata por imigrantes italianos, dos anos 1960 até o século XXI, relatando a desestruturação da vida rural diante da modernização e a formação das metrópoles paulista e carioca a partir do processo de migração.

Além da pentalogia, o autor escreveu *De mim já nem se lembra* (2007), *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2009), do Projeto *Amores Expressos*, e *Flores artificiais* (Companhia das Letras, 2014), dentre outros livros de poemas e crônicas. Participou de antologias de contos, como *Geração 90: manuscritos de computador* (2001), organizada por Nelson de Oliveira, e organizou coletâneas, como *Os contos de Fernando Emediato* (2004), e *25 mulheres que estão fazendo a literatura brasileira* (2005).

No entanto, o autor ganha visibilidade e reconhecimento dentro e fora do país com o livro *Eles eram muitos cavalos*, lançado em 2001. Desde sua publicação, a obra vem recebendo comentários no Brasil e no exterior, com tradução em Portugal (2006), França (2005) e Itália (2003). Em 2001, recebeu o Prêmio Machado de Assis de Narrativa, da Fundação Biblioteca Nacional e foi reconhecido como melhor romance de 2001 pela Associação Paulista de Críticos de Arte. Chamou a atenção para o escritor e suas reedições garantiram-lhe a participação em eventos em outros países, como Alemanha, França, Itália e Portugal, uma repercussão que confirma a consolidação da carreira do escritor na cena literária contemporânea.

A experimentação artística é a tônica da escrita de Ruffato, que parte do conceito de instalação das artes plásticas para estruturar seu já “clássico” livro:

A minha ideia inicial era a de que *Eles eram muitos cavalos* tivesse não a forma de um livro, mas o de uma pequena caixa, onde os capítulos, sem título e sem paginação, aparecessem soltos, para que o leitor não só configurasse a sua própria narrativa [...], mas que também participasse efetivamente, anotando as suas próprias impressões nas páginas em branco que seriam oferecidas junto com os cadernos. Nesse sentido, meu desejo era o de compartilhar a autoria com o leitor. (RUFFATO, 2011, on-line)

Ainda que a proposta inicial para esse livro não tenha se concretizado - transformando-o praticamente na experiência de um livro-objeto -, a obra em nada segue os modelos tradicionais de um romance. A escritora Fanny Abramovich, nas orelhas do livro em sua primeira edição reitera a estrutura fragmentada da obra:

Não sei se li um romance ou novela, se contos, registros ou espantos [...], sei que me joguei voraz pelos setenta flashes, takes, zoons avançando sobre a sufocante paulicéia. Montagem dum painel assustadiço e movente de personagens apressados em desviar olhares. Ávida, atônita. (ABRAMOVICH, 2001)

O livro apresenta setenta textos dos mais variados gêneros – 69, na verdade, já que o penúltimo é representado por duas páginas pintadas de preto. São poemas, contos, receitas de bolos, fragmentos da vida cotidiana, recados de telefone, cardápios, recortes de jornal, cartas, pequenos diálogos, horóscopo, orações, anúncios publicitários, dentre outros textos. A materialidade da obra também participa desse mosaico que representa a maneira como o autor explicita a multiplicidade e a dinâmica de uma cidade grande, enquanto explora experimentalismos linguísticos na composição da obra. Assim, recursos tipográficos, como uso de fontes diferentes, letras em negrito, em itálico e textos não justificados complementam a estrutura narrativa:

2. O tempo

Hoje, na Capital, o céu estará variando de nublado a parcialmente nublado.
 Temperatura – Mínima: 14°; Máxima: 23°.
 Qualidade do ar oscilando de regular a boa.
 O sol nasce às 6h42 e se põe às 17h27.
 A lua é crescente.

[...]

8. Era um garoto

é um jesuscrstinho ali assim deitado nem parece uma criança os longos cabelos louros cavanhaque antigos olhos castanhos um jesuscrstinho estampa comprada num domingo de sol na feira da praça da república um garoto experimentando inconformado o vai-um das coisas um garoto formidável craque em matemática e [...]

[...]

12. Touro

A lua nova, no signo de Câncer, pede recolhimento, reflexão. Depois da agitação dos últimos dias, é hora do ritmo lento e contínuo. Aqueles que se deixarem levar pelas emoções podem se arrepender. Estão condenadas todas as atitudes radicais. O agrupamento dos planetas [...] (RUFFATO, 2013, p. 13-19-28)

As 69 narrativas traçam um panorama da cidade de São Paulo, descrevendo o cotidiano de seus habitantes. Por meio de diferentes vozes, a cidade é desenhada para o leitor com seus desgastes, desintegrações e confusões:

Quando avistei o primeiro hotel mais ou menos decente – e mais ou menos barato – [...] instalei-me num quarto, você se lembra?,
 sexta-feira à noite, Hotel Amazonas, avenida Vieira de Carvalho, lá embaixo, barulho
 um restaurante italiano,
 outro, comida rápida árabe,
 carros,
 ônibus,
 lá embaixo,
 nas ruas transversais,
 eu sabia das prostitutas,
 dos meninos fumando craque,
 dos assaltantezinhos pé-de-chinelo,
 eu sabia da noite,
 e deitei, mas não era alívio que sentia
 [...] e nós culpando
 a vida estressante que se leva em São Paulo
 a nossa incompetência para viver num regime de concorrência
 as crianças
 a herança genética dos nossos pais (RUFFATO, 2013, p. 109)

Os personagens revelam as muitas visões dos habitantes, que ora enxergam a cidade de forma mais otimista, como no capítulo 41, em que o motorista de táxi, em um monólogo de cinco páginas com o passageiro, tece elogios à metrópole, apesar de descrever suas dificuldades: “Mas posso reclamar não. São Paulo, uma mãe pra mim. Logo que cheguei arrumei serviço.” (Ruffato, 2013, p. 76). Outros enxergam a cidade com pessimismo e sem qualquer esperança:

e nada disso restará nada o bairro se transformará em lugar ermo a morte sob
 cada poste de luz apagada em cada esquina botequins agachados meia-folha
 cada pardieiro cada sobrado cortiço cada gato cachorro cada saco de lixo e
 tudo terá sido em vão são paulo inteira decadência e todos a abandonarão
 [...] para que
 se tudo acaba
 tudo
 tudo se perde num átimo
 o sujeito no farol se assusta
 atira
 e o cara sangrando sob o volante o carro ligado
 o povo puto atrás dele
 ele
 atrapalhando o trânsito (RUFFATO, 2013, p. 64-65)

A pluralidade de perspectivas na estruturação do romance, na diagramação diversa, na ausência de conectivos, na predominância de frases nominais, na concisão que materializa

para o leitor a experiência da vida na metrópole sinalizam para indefinições no interior da linguagem (GARRAMUÑO, 2014).

O capítulo seis narra a viagem de uma senhora até São Paulo para visitar seu filho que não via há anos. O relato traz a descrição do narrador sobre a senhora durante a viagem de ônibus, a argumentação do neto por meio de uma carta que escreve à avó, mescladas a alguns diálogos. A marcação gráfica - negrito para os diálogos e cursiva para a argumentação -, denota a mistura de linguagens:

Ô vovó, já tamos quase a bexiga estufada, dói a barriga, as costas, *Ai!*, as escadeiras, *Ui!*, as pernas, *Ai!*, *Ui!*, sem posição, **Alá, vovó, alá as luzes de São** o filho esperando *Tantos anos!* Ganhar a vida em Sampaulo, no Brejo Velho *Duas vezes só, voltou, meu Deus*, e isso em solteiro, depois, apenas os retratos carreavam notícias, o emprego, a namorada-agora-esposa, eles dois, a casa descostelada, os netos, *e vamos então esperar a senhora para passar o Dia das Mães com a nossas família e todos vamos ficar muito felizes não preocupa não que eu vou buscar a senhora na rodoviária lembranças a todos do a bexiga caxumbenta, o intestino goguento, como ler o olho do filho?*, as costas, [...] (RUFFATO, 2013, p. 19)

Não há uma relação de dependência explícita e marcada entre os diversos personagens, tampouco um fio condutor para dar unicidade às narrativas. No entanto, a unidade apresenta-se na composição espaço-temporal da obra, haja vista que a personagem que permeia todos os fragmentos, interagindo com todos os narradores, é representada pela cidade de São Paulo, que apresenta como recorte temporal um dia na metrópole, dimensão marcada no capítulo 1 da narrativa: “**1. Cabeçalho/** São Paulo, 9 de maio de 2000./ Terça-feira” (RUFFATO, 2013, p. 13), a partir da qual as demais 69 narrativas podem estar/ou ser conectadas pelo leitor.

Organizados aleatoriamente, os textos parecem funcionar como fotografias, flashes da metrópole desorganizada e caótica, em que sobrevivem indivíduos condenados às situações mais adversas. É essa forma de composição que torna explícita a pluralidade de vozes e registros durante um dia na metrópole paulista apresentando, portanto, uma forma coral, se quisermos nos remeter à expressão de Flora Sussekind.

O título do livro, todo escrito em letras maiúsculas, já é uma apropriação que o autor faz de um dos poemas de *Romanceiro da inconfidência* (1953), de Cecília Meireles – a quem o autor dedica a obra -, cuja estrofe é a epígrafe do romance: “Eles eram muitos cavalos,/mas ninguém mais sabe os seus nomes,/sua pelagem, sua origem...” Os muitos cavalos, segundo o autor, estão representados nos sujeitos vulneráveis que vivem no anonimato, ou mesmo nos

abastados que vivem às custas dos mais fracos, uma vez que não são diferenciados na composição da problemática metrópole, e que formam o vasto painel da condição humana montado pelo autor.

A cidade narrada por Ruffato é mostrada por meio de textos que evidenciam os problemas, as inquietações dos anônimos que habitam a cidade, convivendo com os dramas e as tragédias cotidianas. São histórias que podem ser lidas como um grande quadro que evidencia o cotidiano da cidade de São Paulo, ou lidas de forma aleatória, sem uma ordenação pré-estabelecida pelo autor. O leitor, portanto, pode acompanhar, na leitura, a mesma velocidade da escrita proposta pelo autor. De modo semelhante ao dinamismo das informações proposto pela internet, os textos em *Eles eram muitos cavalos* apresentam-se dispersos, recortados, acompanhando a velocidade ditada pela rede. Devem, pois, ser assimiladas quase automaticamente pelo leitor contemporâneo adaptado ao modo de funcionamento do ciberespaço.

Como um hipertexto eletrônico, em que diferentes e variados gêneros textuais são disponibilizados para o usuário simultaneamente, o romance disponibiliza narrativas que compõem um grande coral de vozes para representar a diversidade da metrópole paulista. A pesquisadora Ana Cláudia Viegas relaciona as estratégias que viemos comentando até aqui na obra de Ruffato à supremacia do audiovisual em nosso tempo:

nesse contexto de hegemonia do audiovisual, microrrelatos se deslocam entre os diversos meios, passando também pela página impressa. Fazendo parte desse fluxo, a literatura contemporânea se apropria de relatos, gêneros e formatos dos meios audiovisuais”. (VIEGAS, 2004, p. 47).

Semelhante ao acesso instantâneo à diversidade de assuntos e aos relatos de situações comuns que invadem as redes sociais, as narrativas trazem relatos banais do cotidiano dos sujeitos, como o capítulo 10, que relata os desentendimentos de um casal: ele, um homem acomodado com a rotina e com a falta de iniciativa; ela, uma mulher cansada, inconformada com o presente, em uma narrativa que intercala vários discursos e vozes.

O dinamismo dos textos aparece marcado pela falta de pontuação, pela diversidade de assuntos em um mesmo fragmento ou pela enumeração de nomes/frases nominais/períodos curtos:

merda, amanhã compromissos, freio do carro, óleo, do you wanna dance?, festinha, maria aparecida albino, loura, cara de sono, sol quente, chácara, monte de areia, pedra britada, gol, traves de chinelo, [...], o celular ligado, a

porta trancada?, o rio, o riacho, a cachoeira, um burro morto fede, [...], pão-de-batata, pão-de-canela, pão-de-forma, pão-francês, pão-de-queijo, pão-pão, queijo-queijo, filipe nunca mais ligou, tenho sido bom pai?, heim? (RUFFATO, 2013, p. 122)

Diferentes vozes também aparecem em um mesmo texto, como no capítulo quinze, em que se misturam a voz da personagem, de um provável narrador e de um interlocutor de fora do texto:

Sim, havia prometido não mais beber, lembra Françoise, agarrando o pescoço da garrafa [...]. Outros tempos esteve ligada à rede Globo, papéis secundários em novelas, pontas em especiais, aparições rápidas em programas dominicais, vilã, ingênua. Chegou a, na rua, se apontada, cutucada, mexida, apalpada, Você não é da televisão? *Televisão... Televisão é pra poucos, pra uns*. Nunca sorteada nas graças do diretor certo, do ator certo, do produtor certo, do empresário certo. *Paciência. Nada de apelação. Teatro só peças sérias. Não apareceu nenhuma? Paciência*. Cinema, é aguardar. (RUFFATO, 2013, p. 33)

A multiplicidade de vozes é corroborada não apenas pela diversidade dos temas, mas também pela diversidade de gêneros textuais presentes ao longo do livro. Esses procedimentos são potencializados na obra, que não dispõe de princípio organizador, contando, portanto, com a participação ativa do leitor. A aproximação do romance com recursos da internet surge, pois, na forma de composição da narrativa que solicita um leitor atento à leitura não-linear para estabelecer conexões entre os quadros narrativos, os *links* entre os fragmentos, como em um texto eletrônico, para estabelecer interpretações, perspectivas da forma como Ruffato organiza os fragmentos estruturalmente desconexos.

Assim, a dicção literária em *Eles eram muitos cavalos*, ainda que empregando estratégias da vanguarda modernista, não está imune à entrada de recursos advindos e/ou intensificados pela rede mundial de computadores. O diálogo entre literatura e internet, portanto, pode ser identificado no emprego de estratégias do autor para apresentar as muitas histórias que têm como protagonista a cidade de São Paulo. A dinâmica do deslocamento entre ficção e realidade dos relatos, que abre espaço para a destituição de outros limites, como a diversidade de gêneros, linguagens e discursos pode ser aproximada aos procedimentos que estamos acostumados como usuários da rede.

O fluxo de informações instantâneas, a falta de articulação entre os discursos - que apenas se organizam pela numeração dos episódios -, são estratégias inerentes à comunicação e informatização contemporâneas.

5.2 Barba ensopada de sangue: Daniel Galera

Nascido no final da década de 70, Daniel Galera começa sua vida literária na rede. Em 1997, cria o site Proa da Palavra para a divulgação de textos literários inéditos. Sobre sua presença no meio digital, o autor argumenta:

É o caminho mais óbvio para o novo autor contemporâneo: iniciar publicando nos meios digitais, fazer alguma espécie de auto-edição, chamar atenção de editores. [...]. A internet é um lugar propício para a discussão literária, para a autodivulgação e para o estabelecimento de redes sociais baseadas em interesses comuns, literários no caso. (GALERA, 2012, p. 156).

Sua proximidade com a tecnologia pode fazer com que o seu diálogo com a internet extrapole as possibilidades de utilização do meio eletrônico apenas como ferramenta de divulgação dos textos e contamine sua criação.

A trajetória de Galera aponta para uma indissociável relação entre a rede e sua profissionalização como escritor. Durante três anos, atuou como colunista do fanzine por e-mail Cardosonline (COL), atividade que lhe rendeu aproximação com o público e até hoje mantém o site *ranchocarne* (www.ranchocarne.org), além de estar atuante no *twitter* e no *facebook*. Em parceria com outros dois autores contemporâneos, Daniel Pellizzari e Guilherme Pilla, criou o selo independente *Livros do Mal*, para publicação e divulgação de novos escritores e por onde publicou o livro de estreia *Dentes guardados* (2001) e *Até o dia em que o cão morreu* (2003), ambos também disponibilizados na rede.

Com mais de 400 páginas, seu penúltimo romance lançado pela Companhia das Letras, *Barba Ensopada de Sangue* espraia-se por reflexões sobre a vida adulta, temática já presente em outras narrativas do autor. Gostaríamos de nos deter nessa obra pois sua intimidade com a rede aparece também no corpo do texto.

O livro conta a história de um professor de natação, em momento algum nomeado no texto - sendo tratado por Nadador ou pelo pronome “ele” -, portador de uma patologia rara, a prosopagnosia, condição neurológica que o impossibilita de memorizar o rosto das pessoas, inclusive o seu próprio:

O rosto dela começará a se borrar mas as lembranças do que foi vivido não cessarão. [...]. Levará alguns minutos para o rosto sumir. Restará apenas um borrão. Não importa o quanto ele goste da pessoa, acontece toda vez. Mas não permitirá que aconteça enquanto ela estiver ali dentro do apartamento. (GALERA, 2012, p. 409)

Dessa forma, é obrigado a memorizar detalhes dos rostos que conhece como alternativa para a doença:

O dono da casa, Ricardo, é um argentino meio nervoso que parece desligar a atenção a intervalos regulares como se não quisesse parar de pensar em algum problema urgente. Deve ter quarenta e poucos anos e possui olhos aguados e uma barba grisalha por fazer.

[...]

Dona Cecina o convida para entrar numa sala arruada com esmero, com vista para o mar, e oferece o assento num sofá de couro. [...]. Seu rosto é belo, largo e redondo, com olhos estreitos e pálpebras um pouco inchadas.

[...]

Observa os cabelos crespos de Dália, o perfil de traços delicados para m rosto grande, a crista do lábio superior arrebicado em contraluz.

[...]

De perto vê que ela tem olhos um pouco puxados como de uma oriental e uma pele leitosa por trás da vermelhidão nas bochechas. [...]. É uma aparência sem traços destoantes e ele não encontra nada que poderá ajudá-lo a reconhecê-la mais adiante. (GALERA, 2012, p. 41-57-93-138)

Por conta disso, se vê obrigado a colecionar fotografias dos amigos e familiares, mantendo um álbum “que funciona quase como um catálogo para os rostos de maior importância afetiva”. (GALERA, 2012, p. 67). A narrativa tem início após uma última conversa com o pai na qual o protagonista toma conhecimento de duas informações que mudarão sua vida: que seu avô fora assassinado e não teve o corpo encontrado, e de que o pai planeja se suicidar:

Eu vou me matar amanhã. [...]. Entende o seguinte. É inevitável. Decidi faz semanas num momento de mais pura lucidez. Eu tô cansado. Tô de saco cheio. [...]. Fui feliz até uns dois anos atrás e agora quero ir embora. Quem acha errado que viva até os cem se quiser, desejo sucesso. Nada contra. (GALERA, 2012, p. 29-30).

Na narrativa, a barba é uma metáfora do mergulho do nadador no passado e de seu isolamento no presente para alcançar o autoconhecimento. Disposto a esclarecer os mistérios em torno da morte do avô, o personagem vê-se na obrigação de investigar, mudando-se de Porto Alegre para o litoral de Santa Catarina, mais especificamente Garopaba, para atuar como um detetive em busca da verdade:

Me mudei ontem.
Surfista?
Não.

Que que houve então?
 Só queria morar na praia mesmo.
 [...]

Ouvi dizer que meu avô morreu aqui.
 Como ele se chamava?
 Chamavam ele de Gaudério.
 Ninguém diz nada de um jeito que diz muita coisa. Decide insistir.
 A história que eu sei é que mataram ele aqui.
 Aqui? Como é que pode? Acho que não.
 Mas foi o que o meu pai disse.
 (GALERA, 2012, p. 64-5)

Decidido a solucionar o mistério que envolve a morte violenta do avô esfaqueado por moradores, quatro décadas antes, o narrador passa a investigar os moradores da cidade turística e averiguar as pistas e os relatos dos nativos. Por isso, é recebido com frieza e certa desconfiança pelos habitantes do litoral:

Os pescadores não dão muita conversa para ele. Todos com quem abordou o assunto da morte do avô passaram a ignorá-lo. Alguns o acompanham com olhares hostis quando passa pelas ruas da vila histórica e outros o cumprimentam com simpatia que lhe parece exagerada. Às vezes suspeita que está paranoico. Não sabe muito bem quem é quem e parou de fazer perguntas porque começou a sentir medo. (GALERA, 2012, p. 137)

A insistência em conhecer a verdade sobre o assassinato do avô surge em concomitância com a necessidade de descobrir mais sobre si mesmo. Ambas as buscas estão marcadas na narrativa por meio dos encontros com diversos personagens que geram outras histórias intercaladas. A começar pela história do pai que, funcionando como uma espécie de gatilho, dispara as buscas do Narrador pelo avô, uma metonímia da busca por ele mesmo, uma vez que o protagonista se modifica de tal modo que passa a se reconhecer como o avô: “Entra no banheiro, se olha no espelho e enxerga um velho.” (p. 377).

A diversidade de personagens que circula pelas variadas e diferentes histórias que compõem o romance estruturam uma escrita dinâmica e acentuam a visualidade e o descritivismo da história. Identifica-se, pois, que as ferramentas disponíveis na rede são referidas no texto, sem que, no entanto, alterem significativamente a narrativa. Algo semelhante ao que Sussekind notava em relação a autores do século XIX que apressavam-se para incorporar a menção às novidades técnicas nas narrativas, sem que tais menções alterassem significativamente a própria forma de contar a história. Salta aos olhos do leitor na leitura desse romance de Galera a presença dos recursos disponíveis na rede:

Aproveita as sugestões do YouTube e vê mais alguns vídeos. [...]. A conexão é lenta e de repente ele percebe que gastou mais de meia hora assistindo a meia dúzias de vídeos. Volta para a janela do Facebook e lembra de conferir as mensagens pessoais. Quatro são de Dália. Desce mais um pouco a lista de mensagens e encontra uma enviada por Viviane duas semanas atrás. (Galera, p. 150)

Essa postura de o escritor mencionar mídias eletrônicas no texto ficcional é muito semelhante ao comentado por Sussekind em seu *Cinematógrafo*, ao destacar o encantamento de alguns autores com a entrada dos artefatos tecnológicos. Com João do Rio inicialmente, e com Paulo Barreto principalmente, a escritora identificou um *flirt* rápido com a tecnologia do período, sem que essa referenciação implicasse uma reelaboração crítica. Ou seja, uma hesitação que flerta com os recursos tecnológicos “sem chegar, no período, a estabelecer em geral ligações mais perigosas, e com melhores resultados estéticos” (SUSSEKIND, 1907, p. 48).

Se a análise da crítica carioca valorizava o fato de que os autores estavam atentos a seu tempo, interessava a seu argumento o escrutínio da maneira como as narrativas incorporavam ou eram afetadas pelas mudanças técnicas surgidas no final século XIX. Um bom exemplo para essa discussão é Lima Barreto. O escritor, não apenas menciona os aparatos técnicos em suas obras, mas, segundo Sussekind, incorpora ao texto ficcional recursos próprios ao jornalismo, retirando daí técnicas narrativas inovadoras, como o famoso “gancho”.

Fazer referência aos recursos da sua época constitui uma possibilidade bastante comum nos livros de Daniel Galera, haja vista sua busca por ambientar a narrativa no mundo contemporâneo, com seus personagens muito atuais. Contudo, o diálogo entre a literatura do autor e a internet está restrito à referenciação e não à forma como conduz a composição da obra.

5.3 Reprodução e Nove noites: Bernardo Carvalho

Romancista, contista, jornalista e tradutor, Bernardo de Teixeira Carvalho, ou melhor, Bernardo Carvalho, nasceu no Rio de Janeiro, em 1960. Foi editor do suplemento de ensaio *Folhetim* e correspondente da *Folha de São Paulo* em Paris e Nova York. O escritor também é colunista na internet da *Folha de São Paulo*. Um dos principais nomes da literatura nacional contemporânea, Carvalho estreia na literatura com a seleção de contos *Aberração* (1993), que se singulariza pela estrutura complexa, uma marca de sua escrita. No entanto, consagra-se como escritor de romances, tendo suas obras traduzidas para sete idiomas.

Iniciou com romance em 1995, com *Onze*, tendo publicado seu décimo e último em 2013, *Reprodução*, que gostaríamos de tomar para análise a partir de agora.

Em 2002, o autor dividiu com Dalton Trevisan o Prêmio Portugal Telecom de Literatura Brasileira, pelo romance *Nove Noites*. Carvalho teve ainda o romance *Mongólia* (2003) distinguido com o prêmio APCA da Associação Paulista dos Críticos de Arte, e com o prêmio Jabuti 2004, na categoria romance. Seu último romance, *Simpatia pelo demônio* (2016), também é editado pela Companhia das Letras. Como crítico literário, Carvalho sinaliza para uma banalidade da escrita na atualidade, a partir de sua relação com a internet, pois para o autor:

O interesse das grandes corporações de internet é banalizar a escrita, acabar com a hierarquia e dizer que há uma democracia nas artes. O usuário tem a ilusão que é autor e que sua vida privada é obra, é importante que a literatura e a arte como exceção acabem. Muitos curadores hoje falam da importância da obra de arte como serviço comunitário. Querem eliminar o indivíduo. Politicamente a literatura tem que ir contra esse fluxo e criar as coisas mais estranhas possíveis. Precisamos estabelecer uma hierarquia da qualidade contra a quantidade. Na internet, o que conta é o número de acessos. É o mundo da opinião contra a filosofia, a crítica e a exceção. (CARVALHO, 2011, on-line)

A proposta do autor, portanto, consiste em defender a arte enquanto exceção. Assim, para Carvalho, a internet é vista como o meio que promove e exacerba a banalização da escrita. O escritor oficialmente declarado avesso aos blogues, além de colunista na rede, participa da rede por meio do blogue da editora Companhia das Letras, e do seu próprio blogue, mantendo nos últimos dois anos uma regularidade de publicação nesse suporte, disponível por meio do portal Instituto Moreira Sales (blogdoims.com.br/bernardo-carvalho). A literatura, se não for resguardada dos perigos da democratização da internet, segundo o autor, corre o risco de se valer das demandas do mercado, como qualquer produto comercializável. Talvez por conta dessa visão, a internet e suas ferramentas, como meio democrático, é alvo de discussão no romance *Reprodução*, publicado em 2013, pela Companhia das Letras, no qual o protagonista, um típico usuário da internet, é desenhado como um mero reproduzidor de ideias e informações compartilhadas na rede.

O romance narra a história de um homem, identificado primeiramente como o estudante de chinês, que é detido na fila do *check-in* do voo para a China, enquanto conversava com sua professora de chinês que deixara o curso há dois anos e que, coincidentemente também embarcaria no mesmo avião. Na verdade, as quase duzentas páginas da narrativa constituem o

depoimento do personagem protagonista, explicando para o delegado que não tinha envolvimento algum com a mulher levada da fila por um agente, minutos antes da chegada do delegado, a não ser o fato de ela ter sido sua professora de chinês e seu ressentimento por ela ter abandonado o curso na lição 22.

A história é dividida em três partes, ou capítulos: *A língua do futuro*, *A língua do passado* e *A língua do presente*, em que são apresentados para o leitor os diálogos entre o protagonista e o delegado, com exceção da segunda parte que parece ser uma conversa entre agentes da polícia. Como o interlocutor só é reconhecido pelas próprias interferências do personagem protagonista, o romance é praticamente um monólogo. Fora pouquíssimas intervenções do narrador, todo o texto representa a fala do estudante de chinês, e tanto uma quanto a outra são escritas em um único parágrafo, como se não houvesse tempo para o leitor parar para refletir. O capítulo inicial, por exemplo, quando o monólogo é iniciado, apresenta um único parágrafo que se estende da página 14 até a página 53.

Em *A língua do futuro*, o leitor é informado acerca da identidade do protagonista e do motivo pelo qual está prestando depoimento à polícia. E, por meio da estrutura do monólogo, é convidado a mergulhar no excesso de informações de que dispõe o estudante de chinês, um típico comentarista de blogue e portais de internet, cujo retrato é desenhado pelo autor, de forma irônica e crítica. Fica-se sabendo, durante o depoimento do protagonista, dentre dezenas de outras informações, que ele decide estudar a língua chinesa porque acredita que é a língua do futuro que dominará o mundo. Defende, a todo momento, que está próximo o tempo em que os chineses tomarão conta de tudo e ele quer estar preparado para a nova era.

Obcecado pela China, “Um dia todo mundo só vai falar e entender chinês. [...] O senhor sabe que daqui a uns anos, se for pra seguir as previsões dos economistas, o ‘cenário’ vai ser a China, maior economia do mundo?” (CARVALHO, 2013, p. 15), o estudante enumera uma série de fatos a respeito do país, tanto positivos quanto negativos, sempre reiterando que os chineses se vingarão de todos e destruirão a supremacia americana. Assim, ele justifica para o delegado o motivo que o fez comprar uma passagem tão cara para o outro lado do mundo, salientando que não tem nada a ver com sua separação, mas com a enorme vontade de aprender chinês.

O leitor é também informado de que, na fila do *check-in*, o estudante de chinês, que passara seis anos no curso e ainda não aprendera a língua, avistou sua professora de chinês que abandonara o curso na lição 22 do quarto livro do curso intermediário, informação que o protagonista repete insistentemente durante a história. De mãos dadas a uma criança que devia ter cinco anos de idade, a professora também tomaria o mesmo destino, não fosse um agente

de polícia que a sequestra da fila com a criança, deixando suas malas para trás. Minutos depois, quando o delegado chega, leva o estudante de chinês para prestar depoimento, sob suspeita do seu envolvimento com a professora.

Sem nada entender, já na delegacia, diante do delegado, o estudante de chinês presta seu depoimento, preocupado com seu voo, que sairia às quatro horas. Seu depoimento, na verdade, transforma-se em um monólogo, cuja figura do delegado é invisibilizada pela enxurrada de informações disparadas pelo protagonista. Dois elementos chamam a atenção nesse capítulo, e se estendem por todo o romance: a linguagem coloquial do personagem, estruturada não apenas pelo vocabulário e coloquialismos, como pelo parágrafo extenso (apenas um em cada capítulo), com períodos curtos, típicos da oralidade, ou das conversas *on-line*, e a quantidade de conteúdos, de informações trazidas à tona.

Apesar de ser do ramo do Mercado Financeiro, o protagonista afirma que gosta de escrever, sendo comentarista de blogues. Dessa forma, seu discurso é respaldado por opiniões que lê nos mais variados canais da rede:

Não só revista semanal. Jornal também. Leio blog. Acompanho. Sei do que estou falando. Leio os colunistas. É! Colunistas de jornal, sim, senhor. Colunistas, articulistas, cronistas. Revista, jornal, blog. Gente preparada, que fala com propriedade, porque sabe o que está dizendo. E não por acaso, ou é? O senhor me diga. Não, não, faço questão. O senhor devia se informar melhor. (CARVALHO, 2013, p. 38)

Fica evidente, a partir de então, a crítica do autor não aos comentaristas, colunistas e cronistas especificamente, mas sobretudo à condição que o mundo da internet possibilitou. Através do emaranhado de informações a que o leitor é submetido, tendo a estratégia da escrita como aliada – a qual o deixa sem tempo até para respirar -, coloca-se em discussão o excesso de informações com que os leitores são bombardeados a todo momento e, principalmente, a liberdade/poder da emissão da opinião sem crítica, sem argumentação, sem comprovação e fundamentos.

Enquanto tenta se defender e manter a calma, o estudante de chinês vai entremeando seu depoimento com os mais distintos e variados assuntos. Além disso, preocupa-se em demonstrar que está informado sobre todos eles: “Sou um cara hiperinformado. E tenho opinião própria.” (p. 53). Refere-se, portanto, diversas vezes à internet, numa tentativa de legitimar sua razão. Questionando o delegado, ora acerca de seu conhecimento sobre determinado assunto, ora se este lê jornal, ou se o local onde eles se encontram tem acesso à internet, o protagonista enfatiza sua obsessão pela informação:

Pra mim, chega! Cansei. O senhor acha que eu não leio jornal? Que não participo de manifestação contra essa merda toda? Acha? Desculpe. Acha que não acompanho os colunistas? Acha que eu não sei dos políticos? E da polícia? E da polícia? Pois está enganado. E enganadíssimo. Vocês estão todos comprometidos. Vocês não têm wi-fi? [...] Eu quero contar o que está acontecendo comigo. Nas redes sociais. Quero mandar um tweet para ver se me arrumam um advogado. Avisar meus amigos do Facebook onde é que eu estou. Tenho, sim. Milhares. [...] Os colunistas dizem. Eu também acho. (CARVALHO, 2013, p. 41)

É justamente referendado pelos meios de comunicação e apoiado pelos comentários de colunistas que o estudante de chinês vai ilustrando o mundo cheio de contradições que o autor de *Reprodução* deseja criticar. À medida que se diz muito bem informado, com direito de expressar sua opinião, e defensor da atividade dos colunistas, seu monólogo contradiz suas afirmações, o que dá à narrativa um tom crítico e irônico. Ao mesmo tempo em que possui muitas informações, ele não aprofunda nenhuma delas; além do mais, dispara uma série de preconceitos, numa crítica à liberdade das redes, em que tudo pode ser dito, sem se importar com a repercussão e/ou veracidade das informações.

Pedofilia, preconceito com negro, homossexual, judeu, questão religiosa, terrorismo, tráfico, antiamericanismo, são alguns dos muitos assuntos sobre os quais o personagem emite sua opinião. Enquanto depõe, explicando que não tem qualquer envolvimento com a professora de chinês, o protagonista vai opinando sobre os mais variados assuntos. Sempre preocupado em mostrar o quão é importante estar bem informado, por meio da leitura de jornais e das redes sociais, o estudante questiona seu interlocutor “Não lê jornal? Aqui não tem wi-fi?” (p. 29). Tudo o que comenta é baseado em informações superficiais:

Distúrbios mentais. Não sabia? Pois leia. Na rede. Antissemita coisa nenhuma! Já disse que não é pessoal. [...]. Não leu o que aconteceu na Turquia? Não está sabendo? Certo. Não leu sobre a cartilha das escolas turcas? Escola pública, sim. [...]. Não leu? [...]. Sou um homem bem informado! [...]. Estou falando de colunista. Análise. Coisa séria. Não leio qualquer merda que publicam nos jornais. (CARVALHO, 2013, p. 31- 42)

Todo o romance é entremeado por esse discurso, deixando evidente a crítica ao turbilhão de informações reproduzidas por muitos leitores sem qualquer crivo crítico. Seguindo a mesma estrutura da linguagem apressada, coloquial, numa espécie de tudo-ao-

mesmo-tempo-agora, a segunda parte, intitulada *A língua do passado*, traz ao leitor um outro personagem e o avanço da narrativa em outra direção.

Essa parte é iniciada quando o delegado, prestes a esmurrar o estudante de chinês por conta de suas infundáveis opiniões sobre tudo, mas sem esclarecer o que fazia na fila ao lado de sua ex-professora de chinês, é interrompido por um telefonema, e sai abruptamente da sala. O que se segue a partir de então confunde o leitor que não saberá se é verdade ou imaginação do protagonista. Ele vai ouvir uma voz feminina vinda da fina divisória da sala e vai tentar entender o que está acontecendo, na esperança de descobrir no que está envolvido e qual o paradeiro de sua professora de chinês que desaparecera na fila do *check-in*.

Segue-se um outro monólogo cuja protagonista agora é uma mulher, identificada pelo estudante, que ouve atentamente da sala contígua, como delegada superiora, visivelmente histórica, tentando solucionar o caso da professora de chinês. Esse capítulo procura explicar, ou pelo menos propor uma certa ordenação ao que fora narrado no capítulo anterior; fica-se sabendo quem era a criança que estava com a professora de chinês – uma órfã que a professora não gostaria que tivesse um futuro trágico, abandonada no Brasil.

A história da marcha por Jesus pela salvação do Brasil, que fazia parte da igreja frequentada pela delegada enquanto trabalhava como agente disfarçada, e dos clubes de encontros e casos de humilhação e masoquismo, seguida da explicação do relato de uma língua indígena que se perdeu – a língua do passado -, são relatados e repetidos pela protagonista, numa resposta à provocação do interlocutor, que se mantém invisível, como na primeira parte.

No entanto, aqui o narrador manifesta-se para mostrar como o estudante se comporta enquanto escuta o monólogo da delegada na sala ao lado. Por meio de colchetes ou itálico, o narrador vai dando conta do que se passa na cabeça do estudante de chinês. Esse capítulo termina com um diálogo efetivo, em que o delegado e a delegada conversam a respeito do provável motivo que a fizera tão amarga; esse momento possibilita ao estudante não imaginar mais nada, já que ele pode ouvir a voz dos dois interlocutores:

“Não. Disseram que você perdeu uma criança.”

“Perder é gentileza. Você sabe que não é esse o verbo. Que mais eles te disseram?”

“Disseram que você matou o menino por engano.”

“Não te disseram que foi em legítima defesa?”

[...]

“Então, eles te disseram que ele era meu filho?”

“Disseram que desde então você não entende o que está acontecendo, prendeu gente errada, não acompanha as mudanças do mundo, está velha, não serve mais, ficou para o passado.”

[...]

“E você acreditou?”

(CARVALHO, 2013, p. 131)

No entanto, tudo o que acontece nesse capítulo parece ter sua veracidade colocada em questão, uma vez que, durante o terceiro e último capítulo, não há qualquer confirmação por parte do delegado que faça crer que a conversa ou mesmo a delegada tenham existido. Em *A língua do presente*, o estudante continua a ser interrogado pelo delegado, num monólogo que parece interminável, mas desta vez repete trechos da conversa que diz ter escutado entre os agentes da polícia, usando as informações sigilosas contra o policial.

O estudante mantém o mesmo tom apressado, a mesma linguagem coloquial e cheia de opinião sobre tudo, enfatizando a importância de estar bem informado: “Ora, leio os jornais. Sou um homem bem informado.” (p. 145). Contudo, agora sua fala parece mais alterada, mais nervosa e, se já estava sem paciência de se explicar, a situação vai ficando mais complicada: “É, palavrão. É isso mesmo, palavrão, sim, senhor! Prende! Autua! Vai, manda prender! E já não estou preso mesmo? Pior? Que é que o senhor está querendo dizer?” (p. 139).

Ao mesmo tempo, “Desculpe. Desculpe. Des-cul-pe.” (p. 143), pedia o estudante, mudando rapidamente de assunto, para se alterar novamente em seguida e assim até o final da narrativa, quando o narrador, nas três páginas finais, explica o desfecho da história. Após ser descoberto que a professora de chinês serviu de “boi de piranha” de traficantes, o agente que a havia sequestrado a leva para a delegacia. Sabendo de seu desejo de oferecer à criança uma vida digna, o delegado organiza uma ação para proteger e assegurar o embarque do estudante de chinês e da criança para a China.

Para construir a narrativa, Carvalho lança mão de recursos variados. Pode-se pensar, por exemplo, na questão da instabilidade, quando o que é narrado na segunda parte é colocado em dúvida no capítulo seguinte. Ou mesmo na questão do narrador, uma vez que praticamente toda a narrativa é constituída por monólogos. Em se tratando, mais especificamente, da relação dessa produção literária com a tecnologia, questão que interessa verificar nesse texto, será importante analisar como e se acontece o diálogo entre as ferramentas da internet e a narrativa de Bernardo Carvalho.

Em todo o texto praticamente, o protagonista, o estudante de chinês que se orgulha de ser um homem muito bem informado, cita não apenas a necessidade de ler os meios de comunicação, como já foi comentado anteriormente, como sinaliza sobre a importância das

ferramentas da internet, bem como a inevitabilidade de conexão com a rede. Para o estudante de chinês, se há notícia, está na rede: “O senhor não leu aquela história que os chineses esterilizaram à força centena de chinesas?” (p. 36). E, se ainda não está na rede, é porque não é notícia ainda e precisa se tornar, precisa ser publicada: “Os colunistas sabem. E o que não sabem eu vou dizer na seção de cartas do leitor e no meu blog” (p. 44).

Referências à internet, à rede sem fio *wi-fi* “Aqui tem ou não tem wi-fi?”, além de *blogue* e *tweet*, são constantes na narrativa, assim como é repetitivo o discurso do protagonista de que lê e é bem informado. Contudo, a relação do texto *Reprodução* com a tecnologia não se restringe à mera menção ou tematização dos recursos. A extensão dos parágrafos - bastante longos -, parecem escritos para serem lidos de um fôlego só. Assim, os períodos que os compõem, em sua maioria curtos, intensificam essa sensação de rapidez, de pressa ou impõe ainda uma resistência ao leitor-usuário acostumado à síntese própria do meio digital.

Obviamente essa estruturação por si só não é característica do diálogo com a tecnologia. No entanto, essa forma de escrever está aliada a outros aspectos, como, por exemplo, a justaposição de assuntos os mais variados, seguida da opinião assertiva do protagonista sobre todos eles, sem, no entanto, a apresentação de argumentos consistentes que fundamentem as opiniões. O romance, então, mimetiza essa forma justapondo uma sucessão de fatos, tratando dos mais diversos assuntos, sem se preocupar com explicações, como se quisesse realçar a ausência de nexos entre os fatos narrados.

Ao fazer isso, Carvalho “permite” que recursos da tecnologia invadam sua narrativa. Quando o estudante fala sem parar, a escrita literária se apropria da velocidade da escrita virtual, predominando no romance a enxurrada de assuntos das redes sociais aliada às opiniões de colunistas e comentaristas de *blogue*, com o coloquialismo empregado em algumas ferramentas da internet: “Curti.” (p. 28). Pode-se dizer, portanto, que o diálogo com a internet na obra vai além da mera referência, afetando a escrita narrativa do autor, num procedimento que Flora Sussekind (1987) denomina imitação.

No entanto, essa *mimesis* consciente não consiste no aproveitamento puro e simples da linguagem das ferramentas da internet, como acontece aqui com o excesso de informações, de opinião sem crítica, do coloquialismo, da pressa exagerada pela comunicação e pela informação, na repetição indiscriminada do que é postado na rede. Essa *mimesis* no romance de Bernardo Carvalho soa como proposital, justamente para se demonstrar o contrário do que acontece na narrativa. O próprio título do romance *Reprodução* já pode sinalizar para a crítica

que o autor pretende fazer, valendo-se do aproveitamento dos recursos, da linguagem e das ferramentas da internet.

A repetição constante na narrativa da crença do estudante de chinês nos jornais, nos sites e redes sociais, que parece salientar que para o estudante a veracidade da informação tem como critério único de verificabilidade sua publicação, é reforçada pelo mesmo protagonista que se diz um sujeito que não cria, só reproduz, ou seja, não argumenta: “Estou só reproduzindo o que eu li. São argumentos dele. Está nos jornais, nas revistas, na internet.” (p. 30). Em outras palavras, o autor intencionalmente produz uma história, cuja intenção é criticar a aparente sensação de liberdade, que é apenas um disfarce do que o próprio autor nomeia como o “fascismo da internet”.

É possível, portanto, entender a relação de Carvalho com as ferramentas da internet como um diálogo – muito tenso -, mas um diálogo. Ainda que a opção do autor, declarada em entrevistas, seja pelo deslocamento (conforme uma das trilhas paradigmáticas de que nos fala Sussekind), por se manter afastado de qualquer alusão à internet, é possível identificar em *Reprodução* uma crítica severa aos procedimentos alimentados pela vida digital.

Predomina no texto a imitação, já que a escrita literária reflete alguns procedimentos típicos de alguns recursos da internet. A aceleração alienante das postagens e comentários via internet, que acompanha o dinamismo da sociedade da informação está presente na velocidade do relato do protagonista e na forma como comenta acerca de uma grande variedade de assuntos, sem qualquer aprofundamento. Em meio à narrativa, a complexa teia de conteúdos, sobretudo desabafos e informações corriqueiras como as postagens encontradas no *facebook*, constituem a tônica do livro de Carvalho.

A aceleração frenética da comunicação do protagonista alude à forma de interação entre os usuários do suporte digital. A própria constituição das redes sociais abre espaço para postagens de opinião, escrita de artigos e debates intensos em sites e/ou caixas de comentários sem argumentação e embasamento. De modo muito semelhante, as informações e opiniões do protagonista de *Reprodução* são impostas no romance, numa espécie de ataque sem remetente/autoria tão comum na rede.

O acesso à informação proporcionado pela popularização da internet transforma cada usuário em porta-voz e disseminador de todo e qualquer tipo de conteúdo. Na era da tão aclamada democratização do acesso virtual, importam mais os debates acalorados e sem substância oriundos do fluxo informacional da internet, alimentados pela agressividade. É isso que a utilização mimética de alguns procedimentos próprios da rede no romance de Carvalho parece nos querer dizer.

Já na narrativa *Nove noites* (Companhia das Letras, 2002), publicada uma década antes de *Reprodução*, não há críticas à internet, nem “ataque” temático às possibilidades “negativas” trazidas com sua popularização. No entanto, pode-se dizer que a escrita de Carvalho nesta obra apresenta interferência dos procedimentos da internet, haja vista a forma como está organizada. Fazendo-se uma leitura da obra em consonância com a contemporaneidade, essa interferência parece ainda mais ampliada em *Nove noites* que na obra analisada anteriormente.

Em entrevista, o autor enfatiza a constante busca por uma escrita que prioriza estratégias literárias que distanciem a literatura do que considera banalização da escrita conseguida com e pela internet:

Fico impressionado com a vulgaridade no Brasil. Na internet não há distinção entre notícias sobre celebridades da TV e assuntos importantes, como a guerra. É um culto à ignorância e à grosseria em nome do comércio. Meus livros tentam ser um antídoto a essa mentalidade, pois demandam esforço. O leitor é ativo e funciona como o cocriador da obra. (CARVALHO, 2011, on-line)

Percebemos, portanto, que, no caso de Carvalho, o diálogo com a internet acontece de modo tenso, por meio de embates críticos. No livro *Pena de aluguel* (2005), Cristiane Costa destaca a ligação da produção literária de Carvalho e de outros escritores jornalistas com a temática e/ou com a estrutura narrativa dos gêneros jornalísticos, salientando as mudanças a partir dos anos 1990, ratificadas pelo autor; “procuro com meus livros celebrar a subjetividade, a imaginação e não estar confinado ao funcionalismo da realidade.” (CARVALHO, 2011, on-line).

As estratégias do escritor sustentadas sobretudo nesse jogo entre realidade e ficção e na transformação do leitor em cocriador constituem procedimentos potencializados na virtualidade das relações contemporâneas com as tecnologias digitais. Uma leitura da obra em questão exemplifica essa relação. A história contada por dois narradores relata o processo de investigação do suicídio do jovem etnólogo americano Buell Quain, aos 27 anos, em 02 de agosto de 1939. Quando retornava das pesquisas na tribo indígena krahô para a cidade de Carolina, no Maranhão, no meio da floresta, o jovem enforcou-se, alheio às súplicas dos índios que o acompanhavam e sem motivo aparente. Antes, escrevera oito cartas que deveriam ser entregues a familiares – pai e cunhado –, ao missionário e à professora responsável por sua pesquisa, sendo enterrado, a pedido, no mesmo local da tragédia.

Para a escrita do livro, o escritor revela que viajou aos Estados Unidos e conviveu com os índios krahô, aldeia no estado do Tocantins, com a finalidade de coletar informações e testemunhas que esclarecessem o motivo do suicídio do antropólogo. A curiosidade e o mote para a história surgem quando Carvalho lê uma notícia no jornal Folha de São Paulo que cita timidamente a tragédia com Buell Quain, mais de 60 anos depois. Na ficção, essa experiência do autor aparece na composição do enredo, funcionando como mais um jogo proposto ao leitor.

Assim, está instalado um jogo entre os limites do ficcional e do real, no qual os fatos reais instauram mais dúvidas no leitor e prendem-no na armadilha da aproximação obra-autor. Semelhante ao autor, um dos narradores é um narrador jornalista obcecado por desvendar o mistério que envolve a morte do antropólogo, há 62 anos, com o objetivo de ficcionalizar a história do antropólogo. Como mais uma pista para o embaralhamento da realidade com a ficção, o escritor confessa nos agradecimentos do livro:

Este é um livro de ficção, embora esteja baseado em fatos, experiências e pessoas reais. É uma combinação de memória e imaginação – como todo romance, em maior ou menor grau, de forma mais ou menos direta. (CARVALHO, 2006, p. 151)

Ainda nesse texto, o escritor agradece às pessoas que o ajudaram na pesquisa, desde a autora do artigo no jornal, passando pelo etnólogo brasileiro Luiz de Castro Faria, os funcionários do Centro de Trabalho Indigenista de São Paulo, os índios krahô e os professores e funcionários de universidades, museus e arquivos no Brasil e nos Estados Unidos. Essas informações confundem os limites entre autor e narrador, sendo o leitor convidado/encarregado de estabelecer as conexões e interpretar as lacunas preenchidas pela memória e imaginação do autor/narrador, equivalente ao esforço do usuário da internet em selecionar os links e textos do suporte digital, e bem próximo do mundo sem fronteiras entre o real e a imaginação proporcionado pelo ambiente virtual.

Alternam-se, pois, dois narradores de um mesmo enredo, mas de momentos históricos distintos, cujos discursos se complementam de forma paralela, mas que podem ser lidos isoladamente, se assim desejar o leitor. Diferenciados graficamente - uma narrativa é apresentada em itálico -, as histórias são separadas, dividindo interesse semelhante com o caso do etnólogo. O primeiro narrador escreve por meio de uma carta-testamento, o engenheiro Manoel Perna - nas pesquisas do autor ele é um barbeiro -, que conheceu e conviveu com Buell Quain. Sua narração é sempre dirigida a um interlocutor, que pode ser o destinatário da

tão procurada oitava carta deixada por Quain ou mesmo o leitor, e quase todas são iniciadas por um paralelismo sintático: “Isto é para quando você vier”.

No total de nove textos/cartas escritas seis anos após a tragédia, e intercaladas com a história contada pelo outro narrador, cada uma delas relata, em meio às suas impressões e memórias, uma noite de conversa com o americano, perfazendo um total de nove noites, sugerido no título do livro. Já na primeira carta, o narrador Manoel Perna, engenheiro da cidade de Carolina, ao sul do Maranhão, revela sua curta convivência com o suicida, seu interesse e preocupação:

Isto é para quando você vier. É preciso estar preparado. Alguém terá que preveni-lo. Vai entrar numa terra em que a verdade e a mentira não têm mais os sentidos que o trouxeram até aqui. [...] Passei anos à sua espera, seja você quem for, contando apenas com o que eu sabia e mais ninguém, mas já não posso contar com a sorte e deixar desaparecer comigo o que confiei à memória. [...] Mas antes deixo este testamento para quando você vier e deparar com a incerteza mais absoluta. [...] Desde então eu o esperei, seja você quem for. Sabia eu viria em busca do que era seu, a carta que ele lhe escrevera antes de se matar e que, por segurança, me desculpe, guardei comigo, desconfiado [...] (CARVALHO, 2006, p. 6-7-10)

O segundo, um narrador jornalista, acompanha de perto a narração de Manoel Perna, seis décadas após o suicídio, investindo-se de pesquisador e historiador para investigar e ficcionalizar a causa da tragédia com o etnólogo. Nesses momentos do livro, o narrador nunca nomeado se confunde com o autor. Primeiro pelo interesse no suicídio que o leva a viagens e pesquisas “[...], mas a verdade é que não fazia a menor ideia de quem ele era até ler o nome de Buell Quain pela primeira vez num artigo de jornal, na manhã de 12 de maio de 2001” (p. 11). Segundo por narrar experiências que se confundem com a trajetória e as memórias de infância do escritor, como o relacionamento difícil com o pai e sua ida ao Xingu quando ainda era criança, na companhia do pai.

A dinâmica narrativa é representada por uma pluralidade de vozes. Além dos dois narradores que se revezam, há outras vozes, como do próprio Buell Quain, da diretora do Museu Nacional do Rio de Janeiro Heloísa Alberto Torres, do antropólogo francês Lévi-Strauss, dentre outros personagens, todas elas em primeira pessoa, através de cartas relatadas pelos dois narradores principais, que também empregam a primeira pessoa. As cartas em que aparecem outras vozes denotam subjetividades distintas, apresentando, muitas vezes, diferentes pontos de vista acerca do mesmo fato. Essa estratégia intensifica as dúvidas no

leitor, exigindo-lhe atenção ainda maior e é responsável por fazer com que o leitor ouça um verdadeiro coral de perspectivas variadas sobre o mesmo acontecimento.

Intercalada ao enredo principal, encontra-se uma outra narrativa, o relato de momentos da infância do segundo narrador, suas visitas às fazendas de seu pai no Xingu e uma relação conflituosa na idade adulta com o pai. Nesse momento, enquanto narra a morte de seu pai, o narrador retorna ao enredo principal, escrevendo seu desfecho. O jogo continua, as narrativas se encontram e os limites entre o real e a ficção fazem parte da estrutura interna da narrativa: “Manoel Perna não deixou nenhum testamento, e eu imaginei a oitava carta.” (p. 121).

A dissolução de fronteiras entre os gêneros e mesmo entre a ficção e a realidade não constitui um recurso exclusivo da contemporaneidade, mas a maneira como esse rompimento é estrategicamente elaborado e uma variedade de outros elementos presentes na obra de Carvalho podem ser relacionadas aos procedimentos próprios ao *modus operandi* da rede. O jogo entre realidade e ficção engendrado pelo escritor em *Nove noites* pode ser percebido através da transposição de experiências pessoais do escritor para a ficção e, ao mesmo tempo, da reiteração do autor de que o texto é ficcional. Tal contradição embarça as fronteiras do enredo às do contexto extra-literário. As fotos que aparecem no livro, assim como a apropriação de cartas, referências a datas, lugares e personagens históricos corroboram com o jogo virtual proposto pelo autor.

A centralidade do leitor, cuja participação como cocriador é enfatizada nas entrevistas do escritor, não deixa de ser um procedimento da internet, que coloca o usuário como sujeito produtor ativo, responsável pela seleção, produção, compartilhamento, interpretação do emaranhado de informações disponível na *web*. O leitor do texto de Carvalho não se exime de responsabilidades semelhantes, na participação ativa no jogo estruturado pelo autor. Somam-se a esses recursos a diversidade de gêneros que compõem a obra, como cartas, fotos, reportagens que, por sua vez, fazem com que o leitor experimente a leitura do romance como um flerte variado com discursos, muitas vezes, contraditórios entre si: ora aproximando-se do documental ou do romance-reportagem, ora apostando na autoficção.

5.4 Esquilos de Pavlov e Bénédicte vê o mar: Laura Erber

Nascida no Rio de Janeiro, próximo ao final do século XX, mais precisamente nos anos de 1979, a escritora e artista visual Laura Erber explora as possibilidades de cruzamentos de linguagens e as fertilidades das práticas artísticas da contemporaneidade, seja na confecção do objeto artístico, na sua (aparente) falta de forma, ou mesmo na multiplicidade de formas em

que ele pode ser apresentado. Em seu trabalho os limites entre as linguagens e as diferentes áreas não são fixos, pelo contrário, há consciência da fertilidade que pode ser apreendida nas inter-relações da arte com outras fronteiras, sobretudo num momento em que a tecnologia disponibiliza recursos até então inconcebíveis. Um procedimento que aproxima suas obras da coralidade identificada por Sussekind e da inespecificidade proposta por Garramuño.

Doutora em Letras pela Pontífica Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC/Rio), e Professora Adjunta do Departamento de Teoria do Teatro da UNIRIO, onde leciona Teoria e História da Arte, Erber transita com desenvoltura por diferentes campos. Como artista visual, é autora de diversas obras exibidas em festivais internacionais de cinema e vídeo e em museus e centros de arte no Brasil e no exterior, em que se destaca sua maneira particular de promover os entrecruzamentos de vozes, e a conexão entre o verbal e o material.

O trabalho com vídeo ganha destaque nas exposições da artista. Em *O funâmbulo e o escafandrista*, exposta na Novembro Arte Contemporânea (RJ), de 07 de novembro de 2008 a 10 de janeiro de 2009, a autora trata das secretas e estranhas manifestações do suicídio. O trabalho é multimídia, apresentando como instalação central três projeções sobre parede, com 21 minutos cada, exibindo as possíveis manifestações do suicídio: um homem que espera nas margens, uma menina que pesca cabeleiras no rio e uma mulher que se deita entre os peixes. Todas têm como cenário o rio Sena e foram filmadas em Paris, durante um período de residência da autora, em 2007.

A outra instalação é composta por seis televisões, cada uma com fone de ouvido e com um vídeo diferente, que mostra entrevistas feitas por Erber com dois oficiais da Brigada Fluvial parisiense, com o diretor de teatro Pierre Antoine Villemaine e com o escultor Selim Abdllah, nascido em Bagdá e criado próximo ao Rio Tigre. Compõem ainda a obra outros objetos: animais transformados e taxidermizados e uma colagem feita com dentes de coelho. O trabalho tem como ponto de partida dois suicídios: o de uma jovem do início do século XX, que ficou conhecida como “Desconhecida do Sena”, e do poeta romeno Ghérasim Luca, no final do século, autor cuja obra torna-se tema de ensaio de Laura Erber. As imagens do rio, as figuras, os objetos, os animais, funcionam como chaves de combinações inusitadas, construções de outros sentidos e questionamentos sobre o encontro com a morte que podem ser realizadas pelos leitores.

É nesse sentido que as residências e as bolsas artísticas no Centro de Arte Contemporânea Le Fresnoy (França), Akademie Schloss Solitude (Alemanha), Le Recollets (França), Batiscafo (Cuba), lhe renderam, além de aperfeiçoamento, material para seu trabalho como artista contemporânea que circula com naturalidade em meio às

reconfigurações do contemporâneo e transita na diversidade de linguagens da inespecificidade atual: filme, vídeos, fotografia, poema, romance, desenho, ensaio, poesia e as (novas) percepções do contexto de produção artística.

No curta-metragem *Diário do sertão* (2003), questiona o sertão enquanto lugar visual e sensorial, espaço de produção de sensibilidade, num diálogo com Guimarães Rosa. Seu conto *Aquele vento na praça* integra a antologia da revista *Granta: Os melhores jovens escritores brasileiros* (2012). No entanto, é como romancista que seu trabalho é trazido inicialmente para discussão nesse texto, mais precisamente seu romance de estreia *Esquilos de Pavlov*, publicado pela Editora Objetiva, em 2013.

Classificado na categoria romance, *Esquilos de Pavlov* apresenta-se de forma não “convencional”, desde a leitura não linear à arquitetura do texto, que se configura como um espaço de confluência de linguagens diversas: fotografias, poemas, histórias, anotações. Na verdade, é como se Erber estivesse conduzindo o leitor, pelas mãos do protagonista, a um passeio por uma de suas instalações, uma vez que a progressão narrativa permite esse movimento ao leitor. Este pode, por exemplo, tentar associar as imagens ao verbal, criar outras histórias, ou mesmo revisitar uma passagem lida diante de determinada imagem algumas páginas adiante. Nessa obra, a importância reside no processo criativo, na construção do texto e não em seu produto final.

O romance pode tratar da arte e das questões que envolvem a obra, o artista e o mercado. No entanto, tais aspectos são abordados a partir da ótica do protagonista, o desencontrado Ciprian Momolescu e sua família pobre e descrente em uma Romênia conturbada, por meio de uma estrutura singular, em que narrativas de origem vão sendo intercaladas com imagens, cenas do presente, ensaio e poemas. O narrador e a senhora Pavlov, personagem que dá título ao livro, referem-se à junção de materiais no romance “Eu era um esquilo juntando coisas para um dia desistir de verdade e depois desistir de desistir” (ERBER, 2013, p. 59), para se libertar das obrigações e das regras e conceitos que não mais dão conta do contexto de arte em que o protagonista está inserido, ao mesmo tempo em que este vai recolhendo de suas lembranças do passado e de suas conversas do presente os materiais que vai juntando para apresentar sua história, ou a história da arte em determinado contexto, ou sua reflexão sobre a arte, ou ...

“Era uma vez um artista contemporâneo e os abismos que arrastava por onde ia”. (ERBER, 2013, p. 16). Assim deveria iniciar a história da vida do narrador Ciprian Momolescu, um artista que passa parte da vida em residências artísticas na Europa. Para construir sua história, o narrador vai mesclando sua ficção de origem com sua vida presente

como artista contemporâneo, evidenciando nexos singulares, com uma cronologia própria. Seu trajeto o conduz à possibilidade de se desvencilhar dos conceitos de arte que carrega consigo, abrindo-se às mudanças. Romeno, vivendo em um contexto político conturbado do autoritarismo no regime de Nicolae Ceausescu (1918-1989), e de origem humilde, Ciprian tem a oportunidade de se tornar um futuro artista por acaso (depois de deixar a faculdade de Belas-Artes):

Não pensava em ser artista embora cursasse belas-artes. Na faculdade eu via excesso de cálculo e poucas ideias, um monte de gente se fodendo lentamente, [...]. Por sorte ou por miopia do partido comunista a biblioteca pública de Bucareste me empregou como secretário e larguei a faculdade. Ali na biblioteca comecei quase por acaso a fazer umas coisas, coisas que me desviavam de pensamentos mais escuros. (ERBER, 2013, p. 48)

Enquanto narra sobre sua vida presente, Ciprian vai revivendo cenas de sua infância e adolescência, sem uma sequência rígida, mas que funcionam como narrativas paralelas. Com a morte do seu pai – um poeta frustrado -, ele descobre que Spiru Momolescu era maçom, além de descobrir que a rede de contatos da maçonaria e a amizade com seu pai tornariam o mundo das artes mais generoso com ele.

“A maior parte das pessoas nunca teria visto arte se não conhecesse essa palavra” (ERBER, p. 54). É assim, por acaso, que o protagonista é inserido no mundo das artes, um personagem indócil e cheio de dúvidas que parece também questionar a própria ficção e a formação do artista. E a obra adquire um tom mais ensaístico em vários trechos a partir de então:

Em 1986 comecei a fazer coisas que por inércia ou petulância receberam esse nome (arte). Uma curadora de Lubliana disse *estupendo estupendo* e foi fogo se alastrando. Pela primeira vez eu recebia convites para sair de Bucareste. [...] (ERBER, 2013, p. 54)

Ciprian vive de programas de artistas em residências em que expõe, por meio de textos em diferentes formatos, condições variadas, tanto no que se refere aos relacionamentos interpessoais quanto à questão do trabalho. No capítulo que sugere o título do livro, “O discurso de Ulrikka Pavlov” – discurso reconstruído pelas colegas do protagonista: Miki e Barbara -, esse sistema de relações que envolve a arte é explicitado. Desde a descoberta e ajuda do amigo maçom às residências e bolsas artísticas, há uma rede de produção que precisa ser combatida pelos artistas contemporâneos, como discursa a senhora Pavlov:

Como continuar a acreditar que as condições ideais são ideais e como se manter cego e surdo ao percebermos que os artistas de agora-agora, em nome da intempestividade e da impetuosidade e de uma liberdade imaginária, tornaram-se reféns dos seus próprios sistemas de produção, tornaram-se preenchedores de formulários, redatores de insípidas e exageradas cartas de intenção, respondedores educados de mensagens burocráticas, habilidosos administradores de tempo útil para fins mais criativos. (ERBER, 2013, p. 119-120)

Para Ciprian e seus colegas de residência em Copenhague, liderados pelo coordenador Ole Ordrup, chegar a uma conclusão sobre o discurso da senhora Ulrikka era bastante complicado. Contudo, a senhora já havia criado o sentimento de comunidade artística no grupo e, depois de discutirem entre eles, retornam ao ponto de partida, considerando-se gênios criadores. Resultado: embriagam-se e, na volta para o prédio do projeto, são surpreendidos pela polícia. Ciprian é preso junto com o dono do bar, sua bolsa artística vira motivo de piada, pois um dos policiais também diz que possui uma bolsa *Louis Vuitton*, além de confundir “interventor” com ladrão. Novamente, o amigo maçom o ajuda, dando-lhe dinheiro suficiente para um ano em Paris e o embarcando em um trem.

Nunca entendi o que movia aquela rede de pessoas endinheiradas tão solícitas, apenas aceitava com uma espécie de servil polidez. Teria algo a ver com meu pai, com favores prestados, com a dupla moral de uma época que fazia cada dia menos sentido. (ERBER, 2013, p. 138)

Certamente o discurso da senhora Pavlov e/ou o desfecho da narrativa, se não responde, é oportuno para esse momento da fala de Ciprian:

O que hoje nos aflige não é a forma tentacular do mercado, mas a transformação do artista numa peça substituível de um jogo irrisório. Saibam, meus pintinhos, sem a varinha mágica do curador, o melhor de vocês não passa de poeira de rua. (ERBER, 2013, p. 118-119)

São quinze anos de bolsas pela Europa sem conseguir – ou sem nunca almejar conseguir – reconhecimento. Depois de tantas residências, os convites para realizar grandes intervenções vão ficando escassos para os artistas que não são reconhecidos como ele, restando-lhe aceitar uma intervenção na biblioteca infantil do Moderna Museet Estocolmo. O discurso da senhora Pavlov está em consonância com a trajetória do protagonista: as dificuldades enfrentadas para conseguir ascensão artística, todos os problemas descritos nos períodos de residências sem

objetivos, as confusões com os colegas artistas. Tudo culmina na tomada de consciência acerca do mercado da arte que vai sendo concretizada com os aparecimentos e auxílios do maçom amigo de seu pai Spiru Momolescu.

Ainda que esse discurso não tenha existido, já que faz parte das memórias do narrador, ou que tenha sido alterado, pois como ele mesmo afirma “o que sobreviveu foi o que conseguimos reconstituir com a ajuda da memória de Miki e das anotações de Barbara Visser” – colegas de residência -, a trajetória de Ciprian vai descortinando a história do artista que circula pelos circuitos artísticos. Cheia de personagens e imagens que podem contar outros enredos, a obra é composta de vários momentos, como a história que o narrador busca contar desde o início para uma interlocutora.

As ligações entre o que movia “essas pessoas endinheiradas e os tentáculos do mercado” parecem ter feito Ciprian aceitar o projeto na biblioteca infantil de Estocolmo, aproveitando para rever os colegas de Copenhague. Suas reflexões ao final da história vão encontrar um Ciprian quase tão perdido quanto no início. Quase, pois o artista não fica inerte neste mundo de relações complexas, sobretudo este que fez dos deslocamentos sua principal (ou única) maneira de habitá-lo. Talvez o interesse “naquele discurso fingido de Ulrikka Pavlov pelos fenômenos estéticos” tenha durado bem mais que os cinco minutos que ele declarara:

Não tenho vergonha de minha época, gosto dela, não é épica nem gloriosa mas gosto dela como de um par de galochas gastas que não se pode abandonar porque apesar de tudo já se acostumavam aos nossos pés, e porque são as únicas que restam, e porque são minhas. Como diz um amigo recente, o mal não está na época, está em algumas pessoas. (ERBER, 2013, p. 166)

O fio condutor da estruturação da obra *Esquilos de Pavlov* é o romeno Ciprian Momolescu que se torna artista por acaso e que, convencido por uma interlocutora não identificada, conta sua história de quase duas décadas pelos circuitos de arte na Europa.

O aparato imagético entremeado à narrativa - muitas imagens aparecem distribuídas ao longo do romance, associadas explicitamente ou não ao texto verbal e algumas só podem ser “recuperadas” muitas páginas depois -, é mote para criação de outros textos, com diferentes enredos. O leitor colocado entre a imagem e o texto é levado a buscar um nexos entre ambos, voltar a ler, refazer sua trajetória de leitura, mas à medida que vai avançando na narrativa se dá conta de que as associações podem não estar nas páginas do livro. Fotografias, reprodução de quadros, imagens curiosas sobre o contexto social do protagonista ou pessoal, como a

imagem que mostrava um fundo escuro e uma mão cujos dedos estão enfiados num ralo que aparece na página 46, e é retomado na página 49 - quando o personagem reflete sobre como era feliz na biblioteca, local onde esquecia a morte de sua irmã Draguta: “No fim da vida encontraria uma pia com um ralo escuro para deixar escorrer as suas piores lembranças, mais ou menos como eu.” E na página 160, ao visitar sua amiga Luda em Copenhague, doente pela morte do filho e descreve um quadro que vê na parede: “Só então reparei sobre as paredes do quarto uma série de pequenas imagens em preto e branco, uma delas, a que mais me reteve, mostrava um dedo enfiado num ralo de pia”.

Tais procedimentos não são uma característica intrínseca e inovadora dessa autora ou de sua obra em particular, mas não deixa de ser interessante notar que, fazendo uso dessa relação entre texto e imagem, Erber parece chamar ainda mais a atenção para a possibilidade de se ler sua narrativa como um experimento que se aproxima dos procedimentos próprios das novas mídias. Por exemplo: o modo como o narrador apresenta personagens secundários, ou até mesmo cenas do seu passado ou presente, pode ser entendido e aproximado aos *links* de uma tela de computador, já que o leitor pode acessá-los e lê-los, ou simplesmente ignorá-los, pois os inúmeros personagens secundários parecem não comprometer a história que está sendo narrada.

Ao contar sobre Ludmila Pokova, a responsável em Copenhague por um projeto de intervenção na Biblioteca Real, mas por quem Ciprian nutre um afeto especial, o narrador descreve seu encontro com a coordenadora do projeto e suas impressões a respeito da moça. O narrador vai descrevendo algumas cenas que mostram a intimidade dos colegas de trabalho e, quando informa que a mãe de Luda pertencera ao coletivo de artistas denominado NEMIGA 17, é como se o leitor pudesse clicar no *link* e fosse remetido para um site onde pudesse ler sobre o coletivo. Da página 87 à 89, a história entre ele e Luda dá lugar ao NEMIGA:

A mãe de Luda tinha pertencido ao NEMIGA 17, um coletivo de artistas de Minsk que nos fins dos anos oitenta se instalou no décimo sétimo andar de um prédio situado numa rua onde antes passava o rio Nemiga. [...] O pessoal do NEMIGA se encontrava para discutir romances de Vladdimir Sorokin, Viktor Pelevin e Jack Kerouac – referido por eles como *literatura hippie*. (ERBER, 2013, p. 87-88)

Em inúmeros outros momentos da narrativa, tais desvios, que estamos aqui aproximando aos *links* da linguagem cibernética, podem ser encontrados no romance,

especialmente quando Ciprian se refere aos colegas da residência artística. Mais que descrições que caracterizem comportamentos de seus novos parceiros de trabalhos, as informações trazem para o texto elementos extras, dispensáveis para a condução da narrativa, mas que podem funcionar como outras janelas para o leitor.

Outro *link* interessante aparece da página 150 à 153, sobre o “Experimento Pitesti”. Ciprian está mais maduro, um artista ainda em deslocamento vivendo em Paris, assiste por acaso a um documentário e o título dá o mote para três páginas de informações a respeito do assunto:

Nas semanas que se seguiram fiquei tão obcecado pelas imagens do rosto reformado de Helga Gregorius que muitas vezes adormecia e acordava diante da televisão ligada. [...] , um documentário sobre a dificuldade de levar a termo um documentário, Experimento Pitesti – [...] foi a aplicação em território romeno do projeto soviético de desumanização e aniquilamento da subjetividade , oficialmente denominado “reeducação” para fins de conversão ideológica. [...] Tortura e maus-tratos eram práticas mais ou menos comuns em outras prisões romenas, mas em Pitesti e Gherla havia sido criado um grupo de prisioneiros realmente especial, que só mantinha contato com o mundo nas transferências de prisão feitas em geral nos trens noturnos e de preferência evitando o encontro com os presos “comuns”; [...]Esse sistema de degradação se mostrou tremendamente eficiente, os prisioneiros mais moldáveis levavam três semanas e apenas alguns poucos precisavam de quatro meses para serem completamente desmascarados e reeducados e, é claro, muitos morriam antes disso. (ERBER, 2013, p. 150-153)

Semelhante às frases de efeito postadas nas páginas do *facebook* – que funcionam como mote para o usuário refletir, curtindo, comentando ou compartilhando -, Ciprian vai deixando pelo caminho de sua narrativa dezenas de frases desse tipo: “É difícil deixar certas coisas partirem por inteiro. Deve ser isso que alguns chamam de coagulação defeituosa” (p. 157) - trecho que confessa saudades da irmã que morrera e da qual ele não tivera tempo de se despedir. Se estão relacionados com a cena narrada ou se aparentemente são desconexos, os fragmentos recheiam a narrativa, como motes para suscitar reflexão no leitor, como o trecho transcrito logo após a cena em que seu pai faleceu e o maçom surge para ajudá-lo:

Já nascemos com luz hiperbórea e emoções desconexas, já nascemos transtornados sem saber narrar tim-tim por tim-tim, só com muito esforço e tarde demais descobriremos que alegria é uma questão de momento, que arte é uma palavra gasta e que para cada sim há sete não e dois talvez. (ERBER, 2013, p. 52)

Assim como aparecem postados nas redes sociais, esses pensamentos e reflexões estão espalhados pelo romance e podem ser lidos como parte do fluxo de consciência do artista. Dentre tantas outras histórias que podem ser lidas em *Esquilos de Pavlov*, algumas delas surgem quase de repente no meio de alguma cena, “desaparecendo” do mesmo modo, ou seja, não há um elo que leve o leitor a elas nem qualquer outra forma de condução. Do início ao final do romance, cenas inusitadas, assuntos os mais diversos emergem da narrativa e desaparecem em seguida.

É assim, por exemplo, com o capítulo *Os banhos de Ordrup* (p. 80): apesar do título, apenas uma página é dedicada a descrever a sensação de Ordrup e outros banhistas em águas congeladas. As demais vinte páginas que compõem o capítulo vão tratar das cenas que estreitam a amizade entre Ciprian e Luda. O mesmo acontece com *O caso do musguinho* (p. 44): em uma página e meia são feitas conjecturas sobre o lento crescimento de um musgo em uma pedra se tornar o motivo de um acidente fatal de um ser humano em passeio à beira de um lago. Nas mais de trinta páginas que completam o capítulo, nada a respeito do musguinho, mas cenas do passado e do início das residências artísticas do protagonista.

Guardadas as devidas diferenças quanto à estrutura dos gêneros, mas atentando-se à forma de exibição dos textos, pode-se associar o procedimento empregado pela autora na apresentação desses textos com o mecanismo de funcionamento dos textos que ficam dispostos às margens da página de um site. São textos curtos, que podem ou não estar relacionados ao assunto exibido na página, podendo ou não ser lidos, portanto, pelo menos como fazendo parte da história contada por Ciprian. Como em uma tela, também nas páginas do livro essas histórias paralelas podem ser acessadas/lidas pelo leitor a qualquer momento, ou mesmo simplesmente abandonadas.

A conexão de histórias e linguagens que favorece as múltiplas leituras tem outro elemento como aliado: a prosa simples e direta da artista, prezando pela inteligibilidade do texto. Além disso, o relato da vida do protagonista, entremeando cenas do passado, histórias de personagens paralelos e da arte contemporânea acaba por distanciar-se do formato dos romances memorialísticos, o que denota uma impessoalidade que, transposta para a narrativa, corrobora com a inquietação, os deslocamentos do protagonista em constante trânsito.

Algumas inquietações estão materializadas em trechos da obra cuja linguagem e estilo são característicos dos textos postados em blogues. O trecho em que o protagonista se apresenta é escrito no mesmo estilo de um perfil:

Meu nome é Ciprian Momolescu e eu tinha dito a mim mesmo que aquilo ia acabar. Tinha que acabar, já estava acabando, já tinha quase acabado, mas por algum motivo continuava. Eu não queria experimentar de novo a mesma sensação rançosa, a mesma cavalgada viciada, na mesma companhia de artistas presunçosos mais ou menos sabidos, exibindo o mesmo falso interesse recíproco, dois ou três loucos reais, uns três falsos loucos e alguns mentecaptos com remotas chances de iluminação que mais cedo ou mais tarde enriqueceriam ou afundariam na própria idiotia. (ERBER, 2013, p. 60)

Como protagonista, o narrador já havia se apresentado no início da narrativa, inclusive esta é iniciada com a informação da gravidez de sua mãe noticiada com pesar ao seu pai. Portanto, nesse trecho, o tom fica mais afetado, em que se misturam reflexões com as observações autobiográficas, causando a impressão que estão postas à espera de algum comentário, como em uma rede social como o *facebook*, em que o narrador postou seu desabafo sobre a exploração do artista com os jovens residentes iniciantes. Após essa passagem, Ciprian parece optar ora pelo tom mais reflexivo, ora pelo tom mais narrativo, o que não acontece com o trecho em destaque.

A obra desloca também os limites entre ficção e realidade não apenas ao utilizar imagens e fotografias reais, mas por fazer alusão a figuras da realidade, como a filósofa Maria Zambrano e o artista Ghérasim Luca – poeta cuja obra foi tema de ensaio da autora -, dentre vários outros nomes presentes na narrativa.

Laura Erber vivencia as reconfigurações por que passa a sociedade e conscientemente (como a artista declara em entrevista) explora suas impressões transformando-as em experiências estéticas. O trânsito entre linguagens e discursos funciona como a tônica da obra que expande as possibilidades de leitura não horizontal enquanto evidencia experimentações literárias. O não enquadramento do livro em uma classificação fixa parece apontar para a inespecificidade comentada por Garramuño, ou mesmo para os objetos verbais não identificados. Essa percepção é ficcionalizada na narrativa na figura do protagonista enquanto um artista em formação, quando este realiza instalações na biblioteca, propondo “deslocamentos, rearranjos, trocas de lugar” (ERBER, 2013, p. 133).

Subversão de limites e aproximação com as inovações da atualidade são tendências predominantes no fazer artístico da autora, que se mantém atenta às reconfigurações possibilitadas/ampliadas pelos recursos tecnológicos: “Acredito na ideia de literatura como lugar de mediação (não de fusão), uma espécie de dobradiça em que vários materiais confluem, mas não chegam a se fundir.” (ERBER, 2011, on-line).

Outra obra da escritora, *Bénédicte vê o mar* (2011), parece realçar as reconfigurações em curso na literatura contemporânea brasileira. O livro é um romance poético e/ou um poema desenhado.

Publicado pela Editora da Casa em 2011, foi todo desenhado e escrito no *tablet*. Gerado em pdf, a obra está disponível para leitura gratuita desde maio de 2011, no site da editora ([www.editoradacasa](http://www.editoradacasa.com)). Quanto ao título, constitui um jogo sonoro com o nome da poeta e tradutora portuguesa Bénédicte Houart, a quem a autora dedica o livro: “Para Bénédicte Houart, pelos versos/que animaram/esta outra” (ERBER, 2011, p. 8).

A narrativa conta a história de Bénédicte e sua decisão de isolar-se do mundo para escrever, trancando-se no porão de uma marmoraria. Propõe uma reflexão metanarrativa a partir dos desenhos e da narração que discute o processo criativo da personagem escritora que passa por um bloqueio no processo de escritura do texto, mas insiste em criar: “escrever dói/e pode ser divertido” (ERBER, p. 21). O leitor é convidado a participar dessa reflexão, adentrando o mundo estranho da personagem e sua criação.

Esse estranhamento é decorrente dos entrecruzamentos de linguagens e do esfacelamento de fronteiras empreendido no texto e que é apresentado na obra:

acabou chorare
ficou tudo lindo
princípios estéticos tombam
como
lágrimas de um azul
inceleste
no leite gelado (ERBER, 2011, p. 23)

O trecho traz para a reflexão a consciência de redefinições no campo artístico que aceleram a possibilidade de subversão dos limites vários, uma tensão entre texto e imagem materializada através da plasticidade da obra que suscita outras formas de visão da arte, outras possibilidades de percepção. O poema desenho, pensado em suporte digital, apresenta uma fluidez que praticamente torna os desenhos animados. Ao ler os poemas desenhados, o leitor parece assistir à sua movimentação em conjugação com a narrativa verbal, ainda que não necessitem de um *software* específico para essa configuração. Mais uma transgressão na escrita da artista, correspondente às transmutações formais vivenciadas na atualidade.

O trabalho artístico de Erber materializa a percepção de que os meios disponibilizados para a arte oferecem um leque de recursos que abrem possibilidades para a expansão dos limites na literatura. Dessa maneira, a autora discute a inquietação do personagem em relação a conceitos tradicionais, reunindo vários gêneros e apropriações em uma narrativa incomum:

no porão os pensamentos de Bénédicte
gangrenam

não terminam
 nos dedos
 lentos
 são os dedos
 os pés
 são
 da cor
 amarela (ERBER, 2011, p. 120)

Os desenhos e os poemas parecem se confundir no livro – mesmo que um gênero se destaque em uma ou outra página -, visto que eles se interpenetram, de modo semelhante à escrita no ambiente virtual, em que a confluência de linguagens e discursos é inerente aos suportes digitais. A articulação entre os desenhos - que Laura Erber não considera ilustrações haja vista a via de mão única desta -, e a palavra, como é discutido e como está estruturada a obra *Bénédicte vê o mar*, sinaliza para a condição híbrida e plural de uma tendência artística que se intensifica na cena contemporânea com as possibilidades apresentadas pelas tecnologias digitais.

As ferramentas do ambiente digital não apenas destituíram limites os mais diversos como intensificaram a retirada do caráter de especificidade de discursos e linguagens, um *modus operandi* que acreditamos poder identificar nas práticas literárias que estamos comentando. O redimensionamento nas obras de Erber aposta na pluralidade das experiências literárias que retiram a literatura de seu lugar tradicional. Esse livro escrito em suporte digital não transpõe simplesmente o texto impresso para a tela, mas joga com os procedimentos da rede dentro da escrita da autora. É a própria escrita que adota o movimento e a visualidade da rede, experimentados na obra e que podem ser lidos como expressão criadora livre da artista que lança mão de diferentes recursos disponíveis, apresentando a prática artística num espaço maleável e diversificado. Na esteira do pluralismo da arte da contemporaneidade, a artista aposta no alargamento da dissolução do conceito de especificidade dos meios trazido por Krauss com a ideia de campo ampliado.

5.5 Opisanie swiata e Delírio de damasco: Verônica Stigger

A diluição de limites que pode ser notada nos diferentes campos artísticos da contemporaneidade promove o “apagamento” de formas fixas do objeto artístico, ao mesmo

tempo em que promove entrecruzamentos diversos, corroborando com as caracterizações de coralidade e inespecificidade na arte contemporânea trazidas pelas estudiosas atentas às reconfigurações da literatura. Tais interseções são identificadas nos trabalhos de vários artistas, como Verônica Stigger.

Escritora e curadora de artes plásticas, Stigger prioriza experimentações com gêneros, suportes, linguagens e áreas, tensionando ao máximo e propositalmente os meios e recursos que a contemporaneidade coloca à sua disposição. A respeito do uso de procedimentos que marcariam uma tendência da arte contemporânea, a também crítica de arte brasileira declara: “Eu roubo demais, descaradamente. O escritor é um canibal que se apropria de tudo.” (STIGGER, 2012, on-line). Apropriações, deslocamentos e desestabilização da forma literária são procedimentos comuns à autora, a exemplo de *Os anões* (Cosac Naify, 2010). Trata-se de um livro de contos – pelo menos é o que está registrado na ficha catalográfica do objeto –, cujos textos são bastante curtos (alguns “ficções embrionárias”, como afirma a autora), dividido em três partes: *Pré-Histórias*, *Histórias* e *Histórias da arte*.

O jogo com as possibilidades em *Os anões* inicia-se antes mesmo da leitura; o livro com 16 cm de altura e 60 páginas, é composto todo ele de material cartonado, em preto e branco, com bordas arredondadas. Também um anão, como os textos curtos que o compõem, e/ou os personagens do conto homônimo ao livro – o mais extenso deles, com aproximadamente seis mil caracteres. Como declara na capa do livro o escritor mexicano Mario Bellatin: “Estou convencido de que uma das características de um livro contemporâneo é que, antes de ser uma leitura, ele é uma experiência” (STIGGER, 2010).

Parece que a obra é construída inteira para colocar à mostra deslocamentos de diferentes maneiras, indo além da própria forma do objeto livro, passando pelos conteúdos que conduzem os minicontos. São narrativas que abordam relacionamentos e valores, mais especificamente a falta desses. No entanto, o estranho não está no enredo nem na construção da narrativa, mas na naturalidade com que a violência e o absurdo são tratados pelos personagens nas narrativas da seção *Histórias*, como no conto que dá título ao livro, em que um casal de anões mau caráter se aproveita dos olhares dos curiosos e da sua benevolência para furar a fila em uma confeitaria. Indignados com a indiferença do casal, os cidadãos transportam para os anões todas as angústias e insatisfações da vida, promovendo um linchamento coletivo.

A estranheza dessa e das outras histórias está na forma como o absurdo é conduzido, como quando a balconista intervém, pedindo que os clientes deixem de espancar as criaturas porque a dona do estabelecimento já está chegando e não gostaria de ver a loja suja: “[...] e vi

a balconista, com um grande rodo, empurrando para um canto toda aquela sujeira.”. A sujeira, nesse caso, seriam os restos dos corpos do casal, “espécie de pasta de carne e sangue, com pequenos fragmentos de ossos desarranjando a uniformidade da mistura” (STIGGER, 2010, p. 12). Há na seção *Histórias da arte*, nomes de autores como Maria Martins, João Cabral e Flávio de Carvalho que funcionam como anúncio de venda de apartamento, por exemplo, numa evidente crítica à mercantilização da arte. Pode-se notar ainda um embaralhamento de gêneros textuais diversos: anúncios publicitários, poemas, classificados, rascunhos de endereço, palestras, legendas, roteiros cinematográficos.

Alguns enredos da seção *Pré Histórias* parecem apenas anunciados, mas sem intenção de prosseguimento, causando a impressão de que estão inacabadas, à espera de que o leitor os complemente. Os deslocamentos no interior do próprio texto, de suporte e de gêneros servem como propósito da autora, em suas práticas artísticas, de desfazer contextos (pré) determinados, promovendo o esfacelamento de fronteiras. Com o livro *Minha novela* (Cultura e Barbárie, 2013), esses procedimentos reaparecem.

O livro, com impressão à cera sólida e costura manual, 76 páginas, narra o que seria uma história de amor, mas que envolve vingança, perdão e salvação das personagens, como se o amor justificasse as maiores crueldades realizadas pelo indivíduo. O livro traz a narração dos episódios em períodos curtos, como a locução de uma radionovela, em que o locutor faz revelações bombásticas ao ouvinte, e toda a história é contada alentando o suspense a cada página. No entanto, a narrativa surge inicialmente em outro suporte. Foi exibida em formato de vídeo, como parte de uma instalação, da exposição Sarau, composta por trechos de livros da autora que ela transporta para diferentes suportes, na Embaixada do Brasil em Bruxelas, entre dezembro de 2012 e fevereiro de 2013, evidenciando que os entrecruzamentos nos trabalhos da artista se fazem presentes na literatura e nas artes plásticas.

Gaúcha de Porto Alegre, Stigger é radicada em São Paulo. Doutora em Teoria Crítica da Arte pela Universidade de São Paulo, com estudos sobre as relações entre mito e rito na modernidade, atualmente é coordenadora de escrita criativa na Academia Internacional de Cinema e professora de pós-graduação em História da Arte e Fotografia na Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP). Como curadora de artes plásticas, organizou em 2013 a exposição *Maria Martins: Metamorfozes*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, que ganhou o grande prêmio da crítica da Associação Paulista dos Críticos de Arte.

Como pesquisadora da obra da mineira Maria Martins, Stigger encontrou nas concepções da escultora convergências com seu fazer artístico. A exposição que reúne mais de trinta esculturas, distribuídas em cinco diferentes núcleos, representa exatamente o

processo de transformação da forma ao longo do desenvolvimento artístico da artista. Ao representar a figura humana e seu entrelaçamento com elementos da natureza – em um processo que vai modificando os contornos mais nítidos da figura humana ao fundir-se com a natureza –, as esculturas evidenciam mudanças significativas na concepção formal do trabalho artístico. Não por acaso, uma concepção de modificação da forma e atenção ao inacabado, também perseguidas por Verônica Stigger.

Já em 2015, organizou no Sesc Ipiranga, em São Paulo, em parceria com Eduardo Sterzi, a exposição *Variações do corpo selvagem*, uma mostra de fotografias do antropólogo Eduardo Vieira de Castro. A artista tem seis livros de contos/crônicas publicados.

O livro *Opisanie Swiata* é apresentado como romance e à primeira vista parece pretender conduzir o leitor a uma narrativa ficcional. Contudo, as ilustrações juntamente com diferentes outros gêneros textuais que compõem a obra, como cartas, anúncios publicitários, mapas e poemas causam um estranhamento intensificado pela forma escolhida pela autora para a construção narrativa. Como uma espécie de relato de viagem, o livro narra a história do polonês Opalka, nos anos 1930, que sai da Polônia para o Brasil, de trem e navio, com a finalidade de ver seu filho até então desconhecido na Amazônia.

Por meio de uma carta escrita por um médico, o polonês toma conhecimento de que o filho está internado em estado grave no hospital e deseja conhecê-lo, enviando-lhe a passagem e recomendações para a viagem e estadia na Amazônia:

[...]. Estou sozinho e muito debilitado. Preso a esta cama, não tenho pensado em outra coisa senão em encontrá-lo. Sinto uma vontade cada vez maior de, enfim, conhecê-lo. [...]. Pedi que comprassem a passagem para o senhor vir me ver, já que não tenho condições de sair de onde estou. O senhor terá apenas de ir até o porto para pegar o navio. Sugiro que vá até lá de trem. Não pense em enfrentar uma desnecessária viagem de barco. [...]. Traga consigo o relógio e, se achar conveniente, o travesseiro. Os travesseiros alheios nunca são como os nossos. [...]. Se o senhor quiser trazer sua arma, traga-a. Se o senhor tiver também uma faca, porte-a consigo. Não creio que se utilizará dela ao longo da viagem, mas é sempre bom andar precavido. (STIGGER, 2013, p. 11-10)

Opalka decide viajar ao encontro do filho Natanael e terá como companheiro de viagem o bem humorado Bopp, um turista brasileiro que desiste de seu passeio pela Europa e se oferece para acompanhá-lo durante o trajeto para auxiliar o mais novo amigo na desconhecida Amazônia:

-Para a Amazônia? A floresta? De verdade? [...]. Eu estive lá. Estive no meio da mata. Vivi lá. No meio da mata. Numa casa de madeira, dormindo nua rede feira de fibra de buriti. [...]. Ouvem-se coisas inacreditáveis na floresta. Acho que há fantasmas por lá. Seres da mata. O senhor conhece a Amazônia? Ninguém sai da mata igual a como entrou. Não mesmo. O homem, depois da experiência na selva, vira outro. [...]. Eu vou junto. Vou voltar ao Brasil com o senhor. Vamos juntos à Amazônia ver seu filho. (STIGGER, 2013, p. 39 e 44)

Acompanhado por Bopp, Opalka vai conhecendo histórias, curiosidades, canções e lendas brasileiras até chegarem ao seu destino. Ao aportar finalmente em Manaus, trinta e cinco anos depois da última vez que estivera na cidade, o protagonista não reconhece o lugar que um dia pensou em adotar como sendo seu. No hospital, é informado que seu filho falecera há uma hora. Após o enterro e a despedida de Bopp, Opalka retorna a casa, onde resolve ficar um tempo e começa a escrever no caderno que o mais novo amigo lhe dera de presente.

A narrativa pode ser lida em terceira pessoa (por meio dos textos em que um narrador conta o trajeto do protagonista e seu encontro com o filho morto) ou em primeira pessoa (através das cartas escritas por Natanael ao seu pai ou mesmo dos textos em que o protagonista conta suas impressões sobre Bopp). Mas também compõem a narrativa anúncios, ilustrações e reclames, bem como gravuras que representam as etapas do percurso realizado por Opalka. Trata-se de diferentes linhas narrativas marcadas no livro pela diferenciação gráfica. Por isso, as cartas, os trechos de diários e todos os textos que poderiam ter sido lidos pelo protagonista durante sua viagem estão sob um fundo azul claro. Sob um fundo azul escuro estão os textos que fazem alguma advertência ao polonês, falando sobre o Brasil – todos escritos como tercetos. E o texto em terceira pessoa aparece num fundo claro.

Também o início do livro causa um certo estranhamento, haja vista seu formato muito próximo à abertura de um filme, daí os críticos identificarem o “ar de cinema” da obra. As cinco primeiras páginas do romance apresentam imagens da Polônia: catedral, ruas e navio, em seguida, estão as cartas do médico e de Natanael para Opalka antes de qualquer outra informação. Logo após, tomando duas páginas inteiras, como se fosse uma tela de cinema, o título e a assinatura da autora e, por último, aparecem epígrafe, dedicatória e os capítulos. A sensação de estranheza é percebida já no título: *Opisanie swiata* está na língua do protagonista. Com o título em polonês, segundo a autora em entrevistas, o propósito seria aproximar o leitor das sensações de estranhamento, as mesmas vividas pelo personagem em seu deslocamento.

Assim, o estrangeiro que retorna ao Brasil, mais precisamente para a floresta Amazônica três décadas depois, tem a oportunidade de registrar sua “descrição do mundo” (tradução do título) no caderninho que o amigo brasileiro lhe presenteia ao final da viagem. Praticamente todos os personagens que se relacionam com o protagonista são também estrangeiros. Até o guia que Opalka recebe sobre o Brasil é escrito em inglês, numa clara referência à visão do país pelo estrangeiro. O desconforto, portanto, se faz presente em diferentes aspectos da obra, desde a sua apresentação, passando pela incorporação de gêneros diversos, à “aposta no inespecífico” (GARRAMUÑO, 2014, p. 16), no interior da linguagem literária.

Está claro, e a autora confirma em entrevistas, o diálogo com textos e/ou a homenagem ao período e autores do modernismo brasileiro: o turista Bopp é uma alusão ao poeta brasileiro Raul Bopp, participante e ativo organizador da ebulição modernista e autor do poema *Cobra Norato*. O senhor e a senhora Andrade tratam do casal Oswald de Andrade e Tarsila de Amaral, assim como Dona Oliva refere-se à Olivia Guedes Penteadó, grande incentivadora do modernismo no Brasil. O protagonista é uma referência ao pintor franco-polonês conceptual Roman Opalka, também autor de uma série cujo título é *Opisanie swiata*, e objeto de pesquisa da autora.

Na presente obra, não parece que o propósito da autora esteja na construção da narrativa ficcional, em relatar as agruras e estranhamentos do estrangeiro que retorna na esperança de encontrar seu filho desconhecido ainda vivo. Sendo o núcleo ficcional mínimo, o livro parece desestabilizar os lugares hierarquicamente estabelecidos, como aponta a crítica literária Flora Sussekind, na orelha do livro:

Porque há, de fato, outras conjugações incrustadas no fio inicial. Como o evidente diálogo com a prosa brasileira dos anos 1920 e a apropriação modernista do relato de viagem. Como a dramatização humorística da escrita romanesca, evocando Valêncio Xavier, Leminski, Agrippino. E há, ainda, conjugação insólita que transforma em clownescos companheiros de viagem Raul Bopp e um Opalka [...]. (STIGGER, 2013)

A escolha do protagonista polonês e de seus companheiros de viagem, figuras de um momento de efervescência cultural brasileira, o destino escolhido e sobretudo o fato de que o relato apoia-se no deslocamento são uma singularidade da narrativa.

Somam-se a isso outros procedimentos, como a lista ao final do livro, sob o título *Deveres*, enumerando todas as fontes de onde foram retirados os textos, gravuras, conversações, filmes e todas as informações utilizadas pela autora para a produção do

Opisanie Swiata. Na esteira desse pensamento, parece não haver espaço para se pensar na obra como uma “antropofagia desidratada” como avalia Ângela Maria Dias, Professora da Universidade Federal Fluminense.

Em seu ensaio *A descrição do mundo de Verônica Stigger ou uma antropofagia desidratada* (UFMG, 2015), Ângela Dias analisa o romance *Opisanie Swiata* a partir da abordagem de Raul Bopp e da antropofagia modernista. Conclui, pois, que o livro enquanto objeto representa peça primorosa e bem acabada, no entanto, critica a forma como a artista trabalha com a figura do poeta Raul Bopp e o “franco despojamento de qualquer preocupação mais crítica ou de intenção polêmica das ideias utópicas modernistas.” (DIAS, 2015, p. 64). Para Ângela Dias, sobretudo a forma como o relato está estruturado - por meio do quebra-cabeça de citações, apesar de “encadeadas e integradas com habilidade ao corpo do texto” -, e sem questionamentos críticos acerca do sentido do deslocamento, fazem da obra “uma conjugação minimalista de partes que dão ao todo, um clima leve de brincadeira inconsequente e de piadismo infantil.” (DIAS, 2015, p. 63).

Contudo, o relato e o trabalho de Stigger não estão reduzidos à preocupação crítica ou intentam problematizar ideais utópicos modernistas, ou mesmo a questão antropofágica no espaço globalizado. Mas prossegue um projeto de deslocamentos e entrecruzamentos de suporte, linguagem, gênero, campos e forma. Destarte, as citações e as apropriações empregadas pela autora, aliadas aos demais procedimentos, além de colocar em xeque as hierarquias, questiona conceitos caros à literatura, como criatividade e originalidade, em concordância com as transformações contemporâneas, como enfatiza Santaella:

Cada período da história é marcado por meios de produção de linguagem que lhe são próprios. Quando novos meios surgem, seus potenciais e usos, ainda desconhecidos, têm de ser explorados. É a alma inquieta dos artistas que os leva, invariavelmente, a tomar a dianteira nessa exploração. [...]. os meios do nosso tempo, neste início do terceiro milênio, estão nas tecnologias digitais, nas memórias eletrônicas, nas hibridizações dos ecossistemas com os tecnossistemas e nas absorções inextricáveis das pesquisas científicas pela criação artística, tudo isso abrindo ao artista horizontes inéditos para a exploração de novos territórios da sensorialidade e sensibilidade. (SANTAELLA, 2011, p. 35-36).

Para Lúcia Santaella, essas reconfigurações em consonância com as novas percepções do sujeito e com a nova estética informacional - o que Manovich denomina infoestética -, compõem as “linguagens líquidas”. Em outras palavras, são todas as linguagens que podem se fundir, sem a rigidez de suportes, campos e gêneros, mas possibilitadas pela era da

comunicação móvel. Como não poderia deixar de ser, essas transformações se fazem presentes nas artes, a exemplo de *Opisanie Swiata*.

Também em *Delírio de damasco* (Cultura e Barbárie, 2012), os limites são bastante fluidos, a começar pelo embaralhamento entre a literatura e as artes visuais, repaldado pela apropriação.

“Não são jóias. Não brilham. Não dá para tomar banho com elas”

“Essa lagoa é ótima para quem quer casar. Basta dar três mergulhinhos.”

“Não imagina o que ficou de fora.”

“Um dia, todos estarão mortos, você vai querer fazer um churrasco e não vai ter quem convidar.”

Essas frases, e outras dezenas, compõem o livro *Delírio de damasco*. São frases coletadas nas ruas ou nos shoppings pela própria autora. O próprio título do livro é originado do nome de uma torta que a escritora comia enquanto coletava as frases em shoppings de São Paulo. Construído a partir de citações, o livro é uma apropriação e reelaboração de vozes alheias. Além disso, as frases estão dispostas na página de modo que possibilitam uma espécie de coautoria, já que há um espaço para que o leitor teça comentários sobre as frases, complemente-as, contextualize-as ou crie histórias variadas.

O livro, que não traz em sua ficha catalográfica uma definição do gênero ao qual pertence, é todo ele uma reunião de frases, fragmentos de conversas ouvidas pelas ruas, as quais, de acordo com a autora, sugerem histórias potenciais, e das quais ela se apropriou para compor o livro. Nas palavras da escritora, a obra:

é uma reunião dessas frases ouvidas aqui e ali, numa espécie de arqueologia da linguagem do presente, em busca da poesia inesperada – dura ou terna, ingênua ou irônica – que pudesse haver em meio a nossos costumeiros diálogos sobre a tríade sangue, sexo, grana. (STIGGER, 2013)

Com esse livro, Stigger tensiona não só o entedimento do que consideramos ficção, mas também a própria função da autoria. Inicialmente, o livro foi pensado para outro suporte: a instalação visual *Pré-Histórias 2*, em que algumas frases foram expostas em tapumes da unidade em construção do SESC da Rua 24 de Maio, em São Paulo, em 2010. Segundo a autora, era uma forma de devolver às ruas o que havia retirado delas.

Só dois anos depois o projeto surge no suporte livro, com o acréscimo de mais frases ouvidas, recolhidas depois ou inventadas pela escritora. O tamanho incomum - o volume cabe na palma da mão -, e a produção artesanal, o livro vem embalado por um saco de papel -

como um pedaço de torta – insinuam ao leitor que o trabalho de produção e de leitura continua na materialidade do objeto. As apropriações realizadas por Stigger, sobretudo nesse volume que sequer apresenta definição na ficha catalográfica, compreendem experimentações artísticas que potencializam no contemporâneo o *ready-made* do século XX de Marcel Duchamp.

Assim como a convergência da literatura com outras artes, o recurso da citação e apropriação de textos de outros autores não são prerrogativas deste século. No entanto, algumas particularidades proporcionam uma expansão desses procedimentos, como o “enfraquecimento” dos princípios de originalidade, modificando por conseguinte a concepção de obra literária. Assim, verifica-se nos livros aqui analisados a ideia de pulverização de vozes intensificada com a hipermídia. Para além, está presente o recurso do “copiar e colar”, típico do meio digital.

Enxertando trechos inteiros de obras de outros autores ou embaralhando os gêneros em *Opisanie Swiata* ou ainda coletando frases ouvidas nas ruas em *Delírio de Damasco*, Stigger explora e reconfigura a linguagem artística.

Acreditamos assim, que a problematização da noção de autoria e a técnica do recorte e cole, tal como aparecem exploradas nas narrativas de Stigger, são características estimuladas pelos procedimentos próprios à utilização da rede, e que os experimentos que viemos comentando mostram - cada um à sua maneira - o modo como as práticas artísticas do presente são afetadas pela tecnologia. Como já observamos, não se trata de provar uma relação determinista do tipo tal tecnologia, tais mudanças ou tal literatura, mas de explorar o trânsito possível entre uma e outra.

Assim, procedimentos como os explorados por Sttigger colocam em questão a própria condição do autor como entidade criadora e da obra enquanto algo original. Porém, longe de confirmar a morte do autor, essa configuração delineada na contemporaneidade empreende uma outra ideia de autor e obra, como defende Rancière;

o que se perde então não é nem a personalidade do autor nem a materialidade da obra. É o trabalho pelo qual essa personalidade se alterava nessa materialidade. A retirada da obra em direção à idéia não anula a realidade material da obra. Mas ela tende a transformar a propriedade paradoxal da obra impessoal em propriedade lógica de uma patente de inventor. Nesse sentido, o autor contemporâneo é mais estritamente proprietário do que jamais o foi qualquer autor. Mas isso quer dizer que se rompeu o pacto entre a impessoalidade da arte e a de seu material. Enquanto a primeira se aproxima da propriedade da idéia, a segunda tende a se deslocar para a propriedade da imagem. (RANCIÈRE, 2003, on-line)

Nesse sentido, a ideia de obra não está atrelada estritamente a uma materialidade específica trabalhada pelo autor. Assim como não está mais em voga a concepção de artista como gênio absolutamente criador ou inspirado, já que a ideia de obra está mais ligada ao processo de sua elaboração e ao seu conceito de construção. O autor contemporâneo enquanto proprietário, segundo o filósofo francês, “não se dissolve na imaterialidade da rede. Ao contrário, ela tende a pôr sua marca em tudo o que é suscetível de entrar na arte, a fazer da arte uma negociação entre proprietários de idéias e proprietários de imagens.” Assim, a arte tende, pois, a desestruturar a forma do objeto, como observado nos trabalhos de Stigger, uma prática cuja tendência consiste em anular a propriedade da forma.

Segundo, Nicolas Bourriaud a apropriação é uma nova forma cultural que, reforçada pelo mundo digital, permite a reprodução, reinterpretação e reutilização pelos artistas. Para o crítico francês:

nessa nova forma cultural que pode ser designada como cultura do uso ou cultura da atividade, a obra de arte funciona como o término provisório de uma rede de elementos interconectados, como uma narrativa que prolonga e reinterpreta as narrativas anteriores. [...]. Essa cultura do uso implica uma profunda transformação no estatuto da obra de arte. (BOURRIAUD, 2009, p. 16-7)

Apesar de discutir sobretudo a respeito das artes visuais e concentrar-se nos trabalhos que não lidam com matéria-prima, mas apenas com objetos em circulação no mercado cultural, a noção de pós-produção de Bourriaud interessa por diferentes motivos. Primeiro porque está baseada nas formas de saber a partir do surgimento da internet, segundo porque o autor considera a relevância da eliminação das fronteiras entre consumo e produção, e por último pelo fato de a cultura do uso considerar a desestabilização das noções de originalidade e criatividade, aspectos discutidos nos dois objetos da escritora contemporânea Verônica Stigger.

Considerações Finais

Ao longo desse trabalho, nosso principal argumento defendeu que as experimentações que expandiram o campo das artes plásticas a partir dos anos 60 também podem ser pensadas em relação à literatura cuja especificidade delineada ao longo do século XX vem sendo contestada cada vez mais no início do novo milênio. Tal transformação parece-nos correlata à mudança do modo de percepção do sujeito sobre o mundo (CRARY, 2012), o que, por tabela promove alterações nas formas tradicionais de representação. Acreditamos assim que também os parâmetros de análise críticos devem ser repensados.

Algumas das reconfigurações que podem ser identificadas no âmbito da literatura encontram sustentação nos conceitos de teóricos de arte que enxergam as mudanças mais amplas no campo artístico como condição de libertar a arte da cultura institucional e das fronteiras disciplinadoras. Assim, entra em cena a ideia de arte como prática colaborativa, repensada por meio de uma transformação dos espaços de produção e dos sujeitos envolvidos nas produções artísticas (Laddaga, 2012), bem como a noção de “estética relacional”, defendida pelo crítico francês Nicolas Bourriaud (2009), ao enfatizar a construção coletiva, destacando a ideia de colaboração e interação do espectador com a obra, relegando, assim, a um segundo plano, os conceitos de originalidade e autoria.

Partindo dessas referências, defendemos que tais características também podem estar relacionadas com um *modus operandi* próprio ao funcionamento da internet e à maneira como procedimentos muito comuns utilizados na internet podem migrar e afetar algumas produções literárias do presente.

Essas premissas constituíram para nosso argumento uma chave inauguradora das leituras das produções literárias contemporâneas que efetuamos nesse trabalho. Dessa forma, nas obras dos autores contemporâneos selecionadas como *corpus* dessa pesquisa (Bernardo Carvalho, Daniel Galera, Luiz Ruffato, Laura Erber e Verônica Stigger), acreditamos ser possível capturar uma reconfiguração na maneira de produzir literatura. Utilizamos, então, como baliza metodológica, um procedimento de análise semelhante ao empregado pela ensaísta Flora Sussekind em seu livro *Cinematógrafo de letras* (1987) para rastrear os diferentes modos de presença da tecnologia nas produções literárias de finais do século XIX e início do século XX.

Segundo Sussekind, esses modos vão desde a recusa peremptória ao diálogo, passando pela simples referenciação, que incorpora a menção às inovações ao enredo, até a possibilidade de perceber nas narrativas um deslocamento desses procedimentos, uma reelaboração pelos textos literários dos recursos próprios às mídias digitais. De modo

semelhante ao de Sussekind, que identificava modos como as inovações técnicas do período analisado por ela afetava as formas literárias, acreditamos que o advento da internet e a forma como modificou o processo de armazenamento, acesso e transmissão do conhecimento e da informação, deixa marcas na literatura do novo milênio.

Como ocorreu com alguns autores analisados por Sussekind, alguns escritores no presente também demonstram reservas em relação à incorporação ou à manutenção do diálogo com as ferramentas da rede. Contudo, podemos perceber que além de utilizar a internet como espaço de promoção de uma vida literária ativa, identificamos também nos textos procedimentos próprios ao uso das redes sociais, por exemplo. Autores como Mário Prata, Luís Dill, Clara Averbuck e Godofredo Oliveira Neto são entusiastas desse diálogo.

Mas há autores, como acreditamos ser o caso de Daniel Galera, que apesar de valer-se ativamente da rede, inclusive para a inserção de seu nome de autor no campo literário, em que tal aproximação não se traduz em uma alteração da forma narrativa, das maneiras de construir sua obra, como esperamos ter demonstrado na análise de *Barba ensopada de sangue* (2012). Assim, tal como comentado por Sussekind em relação ao início do século passado, também no contemporâneo identifica-se a pressa de alguns autores em incorporar a menção às novidades tecnológicas, sem reelaboração.

Ao analisar o romance *Reprodução* (2013) de Bernardo Carvalho, constatamos que, apesar da visão extremamente negativa sobre as redes digitais, o autor vale-se do diálogo com essas ferramentas para realizar uma crítica severa à era digital.

Utilizando o que Bourriaud chama de “mímesis subversiva”, Carvalho empega procedimentos da rede para criticar a banalização da escrita e o arrefecimento da imaginação na era digital. O personagem principal de *Reprodução* aparece mergulhado em um emaranhado de informações, cuja justaposição dos mais variados conteúdos quer atacar o que para o autor representa uma falsa liberdade na emissão de opiniões sobre tudo, sem seleção, argumentação e/ou julgamento ponderado, própria da rede.

Mesmo encarando a internet com reservas, criticando sua entrada como responsável pela banalização da literatura, a escrita de Carvalho e também a de Luiz Ruffato não escapam às interferências da rede, visto que os escritores são “enlaçado(s) quase sem perceber” pelos procedimentos da rede.

Em *Eles eram muitos cavalos* observa-se a inespecificidade no interior da linguagem, tal como discutida por Natália Brizuela e Florência Garramuño. A pluralidade de perspectivas na estruturação dos fragmentos, na organização aleatória dos diversos gêneros e discursos, o dinamismo alcançado com a diversidade de fragmentos e assuntos, além da ausência de

pontuação e conectivos correspondem à hipermedialidade dos textos eletrônicos. Também a participação do leitor, que precisa estar atento para realizar as conexões entre os discursos e gêneros, corresponde ao papel do sujeito, usuário do suporte digital. Um funcionamento equivalente à prática colaborativa de Laddaga e à estética relacional de Bourriaud.

A análise realizada nesse trabalho de obras de Laura Erber e Verônica Stigger apostou que as autoras aproveitam os recursos disponibilizados e/ou potencializados pela tecnologia digital, sem reservas e cientes das possibilidades de expansão do literário. Tanto Erber quanto Stigger empregam estratégias que Bourriaud defende como inerentes à pós-produção, uma vez que lançam mão da apropriação para a composição de suas narrativas.

Assim, ao utilizarem de formas variadas as citações de textos e discursos de outros autores, num procedimento de copiar e colar da rede, como sendo recursos naturais da atualidade (BOURRIAUD, 2009), as autoras abalam os conceitos de originalidade e autoria. Suas obras diluem também o conceito de forma, considerando-se os moldes tradicionais da forma romanesca, ao apresentarem-se como se estivessem inacabadas ou ainda em processo de construção como, por exemplo, em *Delírio de damasco*.

Estamos lidando aí com obras que estão inseridas nas definições de inespecificidade (GARRAMUÑO, 2014) e coralidade (SUSSEKIND, 2014), por não pertencerem às formas tradicionais e não corresponderem a classificações predeterminadas. Nesses textos, o leitor age como usuário ativo da rede, selecionando os fragmentos, estabelecendo as conexões entre discursos, textos e imagens, colaborando com o processo de construção dos objetos.

Assim, acreditamos ter tornado palpável nesse trabalho nosso pressuposto principal: o de identificar a existência de procedimentos literários diversos em algumas obras do presente que exibem os rastros da tecnologia em suas formas de contar histórias.

A apropriação dos recursos das ferramentas da internet confirma nossa premissa de que o contato com a internet afeta a escrita literária de alguns escritores. Essa reelaboração consciente aponta para uma possibilidade de reconfiguração do que consideramos literário até bem pouco tempo atrás, incluindo aí não apenas as modificações no campo literário, mas também na maneira de contar histórias.

Dentre outras possibilidades que possam estar atuantes na atualidade, apostamos que identificar o modo como o *modus operandi* da rede afeta algumas produções literárias se coloca para o crítico como um desafio que implica pensar modos de ler as obras contemporâneas que parecem objetos “não identificados”.

Referências

AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ALEIXO, R. *Modelos vivos*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.

ARANTES, P. *Arte e mídia no Brasil: perspectiva da estética digital*. ARS, São Paulo, v. 3, n. 6, 2005.

AVERBUCK, C. *Das coisas esquecidas atrás da estante*. São Paulo: Editora 7 letras, 2003.

AVERBUCK, C. *Toureando o diabo*. Romance Independente, 2016.

BAKHTIN, M. *Os gêneros do discurso*. In: Estética da criação verbal. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BARTHES, R. *A preparação do romance*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BEIGUELMAN, G. *O livro depois do livro*. São Paulo: Petrópolis, 2003.

BELLATIN, M. *Flores*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BENJAMIN, W. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: ADORNO et al. Teoria de cultura de massa. Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

BONASSI, F. *Subúrbio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

BOURRIAUD, N. *Estética relacional*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.

BOURRIAUD, N. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.

BRITTO, Milena. *Afetar a cena literária: política, afinidades e autogestão entre os atores multitask contemporâneos*, 2017.

BRIZUELA, N. *Depois da fotografia: uma literatura fora de si*. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

CAMPOS, S. *Owned: um novo jogador*. Disponível em <http://simonecampos.net/owned>. Acesso em fev 2014.

CARRASCOSA, Denise. *Almas sobre Gelo*. In: Alexandre Faria; João Camillo Penna; Paulo Roberto Tonani do Patrocínio. (Org.). Modos da Margem: figurações da marginalidade na literatura brasileira. 1 ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015, v. 1, p. 416-129.

CARPINEJAR, F. *Cinco Marias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

CARPINEJAR, F. Entrevista. Stark. Disponível em <http://dana.com.br/social/entrevistas/fabricio-carpinejar/>. Acesso em: jan. 2015.

CARVALHO, B. *Bernardo Carvalho e a literatura como antídoto da banalidade*. Disponível em: <http://www.dw.de/bernardo-carvalho-e-a-literatura-como-ant%C3%ADdoto-da-banalidade/a-15352025>. Acesso em: 28/04/2015.

CARVALHO, B. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CARVALHO, B. *Reprodução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

CASTELLS, M. *A galáxia da internet: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade*. Tradução de Maria Luíza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge ZaharEd, 2003.

COSTA, M. C. C. *Ficção, comunicação e mídias*. (Coordenação Benjamin Abdala Júnior, Isabel Maria M. Alexandre). São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002. (Série Ponto Futuro; 12).

COSTA, C. *Pena de aluguel: escritores jornalistas no Brasil 1904-2004*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

COUCHOT, E. *A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual*. Tradução Sandra Rey. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

COUTO, L. *Entrevista Laisa Couto*. Disponível em <http://leitorcabuloso.com.br/2013/01/entrevista-laisa-couto/>. Acesso em: jan. 2017

COUTO, I. *Lagoena: portal dos desejos*. Editora Draco, 2014.

CRARY, J. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Tradução de Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DALCASTAGNÈ, R. *Quatro notas sobre a literatura na internet*. Estudos de literatura brasileira contemporânea. Brasília, n. 11, jan./fev. 2011.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro, Vinhedo: Editora da UERJ, Horizonte, 2012.

D'ANGELO, B. *Entre materialidade e imaginário: atualidade do livro-objeto*. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 17, n. 2, jul/dez, 2013.

DIAS, A. M. *A descrição do mundo de Verônica Stigger ou uma antropofagia desidratada*. *O Eixo e a Roda*. Belo Horizonte, v.24, n.1, p. 61-76, 2015.

DOMINGUES, D. *A Humanização das Tecnologias pela Arte*. In: DOMINGUES, Diana (Org.). *A Arte no Século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

DOMINGUES, D. *Poética imersivas e realismo virtual*. In: LEÃO, Lúcia (Org.). *Cibercultura 2.0*. São Paulo: U.N. Nojosa, 2002.

- DILL, L. *Todos contra Dante*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- DILL, L. *Do coração de Telmah*. Artes e Ofícios, 2010.
- ERBER, L. *Entrevista de Eduardo Coelho*. Disponível em *wordpress.com 2011*. Acesso em março 2015.
- ERBER, L. *Bénédictte vê o mar*. Jaraguá do Sul, Santa Catarina: Editora da Casa, 2011.
- ERBER, L. *Esquilos de Pavlov*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.
- FERREIRA, A. G. F. *As visitas que hoje estamos*. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- FOUCAULT, M. *Vigiar e punir*. Tradução de Raquel Ramallete. 38 ed. Petrópolis- Rio de Janeiro: Vozes, 2003.
- GALERA, D. *Barba ensopada de sangue*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- GALERA, D. In: BELON, A. R. *Retratos de artistas quando das leituras e das escritas*. Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo: de representações e construções: o Espírito da Arte e o Corpo da Crítica, n. 20, jul./dez.2012 Disponível em <<http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/num20>>. Acesso em 2016.
- GARRAMUÑO, F. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- HAYLES, N. K. *Literatura eletrônica: novos horizontes para o literário*. São Paulo: Global: Fundação Universidade de Passo Fundo, 2009.
- JATAHY, C. *Júlia*. Disponível em <<http://www.Christianejatahy.com.br/project/julia>> Acesso em março 2015.
- JOHNSON, S. *Cultura da interface: como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar*. Trad. Maria Luísa X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001
- KRAUSS, Rosalind. *A escultura em campo ampliado*. Revista Arte e Ensaios, n. 17, 2012.
- LADDAGA, R. *Estética da emergência: a formação de outra cultura das artes*. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- LEMOS, A. *Cibercultura: alguns pontos para compreender a nossa época*. In LEMOS, André; CUNHA, Paulo (Orgs). *Olhares sobre a cibercultura*. Sulina, Porto Alegre, 2002.
- LEMOS, A. *Cibercultura, cultura e identidade. Em direção a uma "Cultura Copyleft" 1?* Contemporânea, v. 2, n. 2, dez. 2004.
- LEMOS, A. *Cibercultura como território recombinante*. Disponível em <<http://www.com.ufv.br/cibercultura/wp-content/uploads/2014/02/01.-Andr%C3%A9-Lemos-Cibercultura-como-Territ%C3%B3rio-Recombinante.pdf>>. Acesso em: fev. 2016.
- LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

LEVY, T.S. *A chave de casa*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

LIMA, L.C. *Uma grande surpresa*. Publicado em *Eu&Fim de semana*, supl. do jornal Valor Econômico. São Paulo, jan., 2013. Disponível em <<http://osmarti.blogspot.com.br/2013/01/uma-grande-surpresa.html>>. Acesso em: dez. 2016

LUDMER, J. *Literaturas pós-autônomas*. Sopro, n. 20, jan/jun 2010.

MACHADO, A. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: Edusp, 1993.

MONTE, A. *As vozes do Brasil profundo em "As visitas que hoje estamos"*. Disponível em <<http://armonte.wordpress.com/as-vozes-do-brasil-em-as-visitas-que-hoje-estamos>> 2014
Acesso em 2015

MORICONI, I. *Circuitos contemporâneos do literários*. Gragoatá, n. 20, p. 147-163, març 2006.

MORICONI, Í. *Literatura 2000*. Entrevista ao Jornal do Brasil para Paula Barcellos, em 19/05/2007. Disponível em <<http://www.3ammagazine.com/brasil/literatura-2000>>. Acesso em out. 2014.

MURRAY, J. H. *Hamlet no holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço*. Trad. Elissa Khoury Daher e Marcelo Fernandez Couzziol. São Paulo: Itáu Cultural: Unesp, 2003.

NIETZSCHE, F. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Trad. Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2003.

NOLL, J. G. *Mínimos, múltiplos, comuns*. São Paulo: Francis, 2003.

NUNES, Fábio Oliveira. *Ctrl+Art+Del: distúrbios em arte e tecnologia*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

OLIVEIRA, S. A. *Sobre vivências poéticas no campo da mídia digital*. Estudos de literatura brasileira contemporânea, n. 47, jan/jun 2016, p. 49-70.

PAIVA, A.P.M. *A aventura do livro experimental*. São Paulo: EDUSP, 2010.

PASQUALI, L. *Coletivos culturais ocupam centro de Salvador*. Disponível em <http://www.atarde.uol.com.br>, maio 2016 Acesso em 2015.

PARENTE, A. *Rede e subjetividade na filosofia francesa contemporânea*. In: RECIIS – Revista Eletr. de Com. Inf. Inov. Saúde. Rio de Janeiro, v.1, n.1, jan.-jun. 2007.

PELLEGRINI, T. *A literatura e o leitor em tempos de mídia e mercado*. Disponível em <http://www.unicamp.br/iel/memoria/projetos/ensaios/ensaio33.htm>. Acesso em: jun. 2014.

PEREIRA, H. B.; LOPONDO, L. *Apresentação*. In: PEREIRA, Helena Bonito (Org.). *Novas leituras da ficção brasileira no século XXI*. São Paulo: Universidade presbiteriana Mackenzie, 2009.

PRADO, G. *Arte telemática*. São Paulo: Itá Cultural, 2003.

PRATA, M. *Os anjos de Badaró*. Editora Planeta, 2012.

PRATA, M. Entrevista por Maria Fernanda Delmas. Disponível em <<http://oglobo.globo.com/cultura/xico-sa-mario-prata-debatem-sobre-papel-do-autor-na-era-da-internet-9906777>>. Em nov. 2013. Acesso em jan. 2017.

PRETTI, L. *O empreendimento e o movimento "pague quanto puder"* Disponível em <<http://www.projtodraft.com:/lucas-pretti-do-preto-cafe> 2015 Acesso em 2016

RAMOS, N. *Monólogo para um cachorro morto*. 2008 Disponível em <<http://www.nunoramos.com.br<arquivos>> Acesso em 2015

RECUERO, R. *Redes sociais na internet*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

RECUERO, R. *Mídia e rede social*. 10 de novembro de 2010. Disponível em <http://www.raquelrecuero.com/arquivos/midia_x_rede_social.html>. Acesso em dez. 2016.

RESENDE, B. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca nacional, 2008.

RESENDE, B; FINAZZI-AGRÓ, E. (Orgs.). *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 2014.

RESENDE, B. *Crítica: Carola Saavedra deixa zona de conforto e dialoga com o teatro*. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br-2014> Acesso em 2015

RESENDE, B. *A literatura brasileira num mundo de fluxos*. Revista Z Cultural, ano VI, 2015. Disponível em <<http://wwwrevistazcultural.pacc.ufrj.br> Acesso em 2016.

RUFFATO, L. *Meu compromisso é com a história que quer ser contada*. Entrevista 27 de novembro de 2009 Suplemento Pernambuco. Disponível em <www.suplementopernambuco.com.br/entrevistas/44-meu-compromisso-e-com-a-historia-que-quer-ser-contada.html>. Acesso em nov. 2016.

RUFFATO, L. *Entrevista*. Disponível em: <www.o-bule.com/2011/07/os-colunistas-do-bule-entrevistam>. Acesso em nov. 2016.

RUFFATO, L. *Eles eram muitos cavalos*. (2013) São Paulo: Boitempo, 2001.

RUSH, M. *Novas mídias na arte contemporânea*. Tradução Cássia Maria Nasser. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

SAAVEDRA, C. *O inventário das coisas ausentes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SANTAELLA, L. *Cultura e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. Coordenação Valdir José de Castro. São Paulo: Paulus, 2003.

SEIDEL, R. H.; GALVÃO, R. N.; OLIVEIRA, C. M. *Econocriativa-mapeamento e diagnóstico das editoras baianas*. 1 ed. Feira de Santana: UEFS Editora, 2016.

SIBILIA, P. *O homem pós-orgânico: corpo, subjetividades e tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: editora Relume Damaré, 2002.

SIBILIA, P. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SIBILIA, P. *A técnica contra o acaso: os corpos inter-hiperativos da contemporaneidade*. Revista Famecos, Porto Alegre, v. 18, n. 3, p. 638-656, set./dez. 2011.

SOGABE, M. Arte e Tecnologia. LEÃO, Lúcia (Org.). *Derivas: cartografias do Ciberespaço*. São Paulo: Annablume, SENAC, 2004.

STIGGER, V. *Entrevista: a literatura de Veronica Stigger dispensa gêneros*, escrita por Olívia de Souza, 25/01/2012. Disponível em <<http://www.revistacontinente.com.br/index.php/component/content/article/517-bannerdestaques/7895-qgosto-de-explorar-os-limites-entre-as-formas-literariasq.html>> Acesso em: jan. 2014.

STIGGER, V. *Os anões*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

STIGGER, V. *Delírio de damasco*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2012.

STIGGER, V. *Minha novela*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2013.

STIGGER, V. *Opisanie swiata*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SUSSEKIND, F. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SUSSEKIND, F. *Objetos verbais não identificados*. Disponível em <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2013/09/21/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.asp>> Acesso em: mai. 2014.

SUSSEKIND, F. *Tudo fala: comentário sobre o trabalho de Nuno Ramos*. Disponível em <<http://www.academia.edu/10396402/tudo-fala>> 2014 Acesso em janeiro 2016.

VIDAL, P. *Algum lugar*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

VIEGAS, A. C.. *Da página à tela – ou vice-versa*. Alceu, v.4, n. 8, p. 39-50, jan/jun. 2004. Disponível em <http://revistaalceu.com.puc-rio-br>. Acesso em set. 2015.

ZINK, R. *Os surfistas*. Edições Dom Quixote, 2002.