



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

SERGIO MARCONE DA SILVA SANTOS

**ESCRITA NÃO CRIATIVA E INTERNET:
Autoria e obra na contemporaneidade**

Salvador
2019

SERGIO MARCONE DA SILVA SANTOS

**ESCRITA NÃO CRIATIVA E INTERNET:
Autoria e obra na contemporaneidade**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da UFBA (PPGLitCult-UFBA), como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Literatura e Cultura. Área de concentração: Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura. Linha de pesquisa: Estudos de Teorias e Representações Literárias e Culturais.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Luciene Almeida de Azevedo

Salvador
2019

DECLARAÇÃO DE APROVAÇÃO

ESCRITA NÃO CRIATIVA E INTERNET: Autoria e obra na contemporaneidade

Sergio Marccone da Silva Santos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da UFBA (PPGLitCult-UFBA), como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Literatura e Cultura. Área de concentração: Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura. Linha de pesquisa: Estudos de Teorias e Representações Literárias e Culturais.

Banca Examinadora

Prof^a. Dr^a. Luciene Azevedo – Orientadora
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Prof^a. Dr^a. Sayonara Amaral
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

Prof^a. Dr^a. Rejane Rocha
Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)

*À Diane, Ravel, Beatriz e Sergio Gabriel. As fontes de amor que nunca secam.
Em memória de Petronília da Silva Santos (D. Petú) e Agnaldo Santos (Categó)*

AGRADECIMENTOS

A Deus, O Autor.

À irmã Lindinalva Santos, pelo apoio de sempre.

Aos amigos Naynara e Almirzinho Tavares, pelas portas e os corações sempre abertos.

À minha orientadora, Luciene Azevedo, por *tudo*.

Aos “Simples”, queridos numa mesma caminhada.

A João Filho, pelas longas e elucidativas conversas.

Aos colegas do Grupo de Pesquisa Leituras Contemporâneas, pelas trocas que fizemos ao longo desses dois anos.

Ao Dr. Antônio Elpídio Lima (*in memoriam*), pela possibilidade de enxergar um outro mundo.

“No outro dia, notei que Bartleby não fez mais nada a não ser ficar junto à janela em seu devaneio frente à parede cega. Ao perguntar-lhe por que não escrevia, disse que tinha decidido não escrever mais. “Por quê, como assim? O que mais?”, exclamei. “Não escrever mais?” “Não mais.” “E qual a razão?” “O senhor não consegue ver a razão?”

(Herman Melville)

“Só interessa o que não é meu. Lei do hacker. Lei do Geek”.

(Manifesto Antropófago, digitofagia remix)

RESUMO

Este trabalho destina-se a investigar se algumas obras produzidas no século XXI podem incorporar a lógica dominante dos tempos digitais, bem como seus modos de fazê-lo, considerando que a técnica de cada época pode afetar os modos de produção, difusão e fruição das obras literárias. Reconhecendo que algumas dessas obras passaram a ser produzidas a partir de processos que lembram a forma descentralizada e colaborativa com a qual programadores lidam com *softwares open source*, ou utilizando gestos corriqueiros entre os usuários da *internet* (como o *copiar e colar*), suspeitamos que práticas similares podem ensejar uma *lógica* peculiar à literatura produzida no presente, nos permitindo pensar em novas configurações para a autoria, a obra e sua fruição. Para alcançarmos esse fim, fundamentamos a pesquisa nas obras de Sússekind (1987), Murray (2003), Laddaga (2012, 2013) e Goldsmith (2015), além de submeter nossa hipótese à análise de algumas produções digitais, a saber: *É preciso aprender a ficar submerso* (2011), do poeta Alberto Pucheu e da artista visual Danielle Fonseca; *Sonata dos espectros [2018]*, de Cíntia Marcelle *et al.*; *Dois palitos [2013]*, de Samir Mesquita; *Um estudo em vermelho* (2009), de Marcelo Spalding; *Como piedra y martillo* (2018), de Carolina Mendonça; e obras não digitais, como *Traffic* (2007) e *Trânsito* (2016), de Kenneth Goldsmith, dublada por Leonardo Gandolfi e Marília Garcia, e *Sessão* (2017), de Roy David Frankel.

PALAVRAS-CHAVE: Autoria; Escrita não criativa; Literatura contemporânea; Internet.

ABSTRACT

This work aims to investigate whether some works produced in the 21st century can incorporate the dominant logic of the digital age, as well as its ways of doing so, considering that the technique of each period can affect the modes of production, diffusion and fruition of literary works. Recognizing that some of these works have been produced from processes that depict the decentralized and collaborative way in which programmers deal with open source softwares, or by using common gestures among Internet users (such as copy and paste), we suspect that practices may give rise to a peculiar logic to the literature produced in the present, allowing us to think of new configurations for authorship, oeuvre and fruition. In order to achieve this goal, we based this research on the digital works of Süsskind (1987), Murray (2003), Laddaga (2012, 2013) and Goldsmith (2015), besides submitting our hypothesis to the analysis of some digital productions, namely: *É preciso aprender a ficar submerso* (2011), by the poet Alberto Pucheu and the visual artist Danielle Fonseca; *Sonata dos espectros* [2018], by Cíntia Marcelle et al.; *Dois palitos* [2013], by Samir Mesquita; *Um estudo em vermelho* (2009), by Marcelo Spalding; *Como piedra y martillo* (2018), by Carolina Mendonça; and non-digital works, such as *Traffic* (2007) and *Trânsito* (2016), written by Kenneth Goldsmith dubbed by Leonardo Gandolfi and Marília Garcia, and *Sessão* (2017) by Roy David Frankel.

KEY-WORDS: Authorship; Non-creative writing; Contemporary literature; Internet.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO -----	11
1	O DIGITAL, O ANALÓGICO, AS TÉCNICAS -----	18
1.1	HISTÓRICO E PRINCIPAIS CONCEITOS -----	18
1.2	BREVE CONTEXTO SOCIOECONÔMICO E POLÍTICO DA REDE -----	21
1.3	HIPERTEXTOS E HIPERLINKS: ASPECTOS LITERÁRIOS -----	26
1.4	O CIBERESPAÇO -----	30
1.5	ONDE E COMO SURTIU A LITERATURA DIGITAL -----	33
2	A TÉCNICA AFETA A ARTE: <i>MIMESIS</i>, ESTILIZAÇÃO, DESLOCA- MENTO -----	41
2.1	PRÁTICAS CONTEMPORÂNEAS: A OBRA FRÁGIL, O PRODUTO INACABADO -----	50
2.1.1	Processos colaborativos -----	52
2.2	FORMAS DIGITAIS DE NARRAR: AGÊNCIA E AUTORIA PROCEDI- MENTAL -----	57
3	ESCRITA NÃO CRIATIVA: GERENCIANDO A LINGUAGEM NA ERA DIGITAL -----	67
3.1	POR QUE A APROPRIAÇÃO? -----	70
3.2	PONTES CONCEITUAIS/TÚNEIS DIGITAIS: <i>TRAFFIC</i> , DE KENNETH GOLDSMITH -----	75
3.3	APROPRIAÇÃO À BRASILEIRA: <i>TRÂNSITO</i> , DE KENNETH GOL- DSMITH -----	77
3.3.1	Afetos em <i>Trânsito</i> -----	80
3.4	APROPRIAÇÃO À BRASILEIRA, EPISÓDIO 2: <i>SESSÃO</i> , DE ROY DA- VID FRANKEL -----	84
	CONSIDERAÇÕES FINAIS -----	92
	REFERÊNCIAS -----	95

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Tela de abertura da obra <i>Um estudo em vermelho</i> , de Marcello Spalding	p. 28
Figura 2	<i>Print</i> do diálogo entre o interator e o detetive Dupin em <i>Um estudo em vermelho</i>	p. 29
Figura 3	Resposta do detetive Dupin com opções de ações em <i>Um estudo em vermelho</i>	p. 29
Figura 4	<i>Frame</i> da criança sobre a prancha de <i>morey buggy</i> do videopoema <i>É preciso aprender a ficar submerso</i>	p. 35
Figura 5	Tela inicial do livro de minicontos eletrônico <i>Dois palitos</i> , de Samir Mesquita	p. 59
Figura 6	Caixa de palitos com fósforos aberta pelo interator em <i>Dois Palitos</i>	p. 59
Figura 7	Depois de mais um clique, um palito de fósforo é riscado e o poema aparece para o leitor	p. 60
Figura 8	Convite eletrônico da obra <i>Sonata dos espectros [2018]</i> , de Cinthia Marcelle et al.	p. 64
Figura 9	<i>Print</i> da obra <i>Sonata dos espectros [2018]</i> com personagens à direita e as músicas <i>linkadas</i> a eles	p. 64

INTRODUÇÃO

Com raras exceções, grande parte do processo de confecção de um livro hoje passa por uma extensa rede informática. O livro é digitalizado em um computador, o texto é enviado e editores são contatados por e-mail, desenvolve-se o *design* gráfico e imprime-se em máquinas computadorizadas, organizam-se e divulgam-se lançamentos e eventos através de redes sociais, além da atuação e interação entre os diversos atores e sua audiência através de várias plataformas *on-line*, e das vendas em lojas virtuais. Tudo isso feito e refeito inúmeras vezes.

Além disso, o conteúdo dessas obras pode ser copiado e difundido na internet em grande quantidade e em formatos diversos. As obras podem ser deixadas à disposição integralmente para que sejam baixadas ou lidas *on-line*, digitalizadas em partes, *hackeadas* ou mesmo possibilitar que novas obras surjam a partir de reelaborações realizadas por meio da prática de *copiar e colar*, de montagens, de produções que unam imagem e som etc. Enfim, a produção material do livro é computacional, como afirma a pesquisadora de literatura digital Nancy Katherine Hayles (2009).

Mas de que formas o digital¹ afeta a literatura nos dias de hoje? Haveria uma presença das práticas da internet na produção de literatura?

Viver em rede é fazer do compartilhamento uma prática. Na internet, estamos a todo tempo compartilhando conteúdos que podem ir de opiniões a fotos, de arquivos de músicas a pornografia. Dessa forma, quando afirmamos que as formas digitais marcam nosso tempo, nos referimos ao fato de que as práticas de produção e circulação sugerem uma *lógica cultural* própria a ele.

Essa lógica altera a forma de se produzir literatura a partir da incorporação de mecanismos próprios ao meio virtual, gerando produtos novos, *estranhos*, que po-

¹ Por digital entendemos “toda e qualquer linguagem sonora e visual, produzida por qualquer veículo ou técnica, para a linguagem numérica através de código binário”, e que, juntamente com a inteligência artificial, a automação, as mídias digitais e o uso da internet integram a cibercultura, a saber, o “estágio atual da sociedade midiática, caracterizado pela substituição das mídias analógicas pelas digitais, e das redes tradicionais de comunicação (como o telefone e o telégrafo) pelos sistemas informatizados [que impactam consideravelmente] o comportamento das pessoas em suas sensibilidades e sociabilidades, criando novos padrões de relacionamento, valores e formas de representar seu estar no mundo. [...] uma cultura promovida por relações estabelecidas através de redes informacionais, que gerenciam as mais diversas ações humanas” (COSTA, 2002, p. 76-86)

dem nos levar a pensar sobre sua produção, autoria e fruição². E é aqui que começa nossa tentativa de responder às perguntas apresentadas nesta introdução.

Os compartilhamentos, trocas e apropriações de arquivos feitos na internet apontam muitas vezes para uma anonimidade. Os arquivos circulam com sua autoria *apagada, enfraquecida*, colocando em segundo plano tanto a originalidade (no sentido de origem) dos materiais quanto quem os criou.

Há textos apócrifos, citados, copiados, colados em memes, *fakes* etc. que não trazem a identificação da autoria nem a indicação de sua fonte, onde ou como surgiram. Isso sugere que o grande fluxo de informações que circula na internet parece começar a prescindir de tais *valores*.

Também lembra a ideia de “morte autoral” presente nos textos seminais de Roland Barthes e Michel Foucault, “A morte do autor” e “O que é um Autor?”, que, lançados no final da década de 1960, tematizam o desaparecimento da figura autoral.

Para Barthes, a morte do autor representaria o começo da “escritura”, um “espaço de dimensões múltiplas” no qual o texto é “um tecido de citações, oriundas de mil focos da cultura” (2004, p. 62). Assim, os holofotes se voltariam para o leitor, pois ele “é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura”. A “unidade do texto [...] não estaria em sua origem, mas no seu destino” (2004, p. 64).

Já Michel Foucault pensa a autoria nos termos de funcionamento dos discursos:

Uma carta particular pode ter um signatário, ela não tem autor; um contrato pode ter um fiador, ele não tem autor. Um texto anônimo que se lê na rua em uma parede terá um redator não terá um autor. A função autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade. (FOUCAULT, 2001, p. 274)

O problema tradicional de determinar a origem do texto mirando seu criador, então, cederia espaço a uma análise de sua função nos textos. Sem que seja possível discordar plenamente dessas conclusões, para o presente trabalho, as premissas de Barthes e Foucault nos interessam por oferecer a possibilidade de pensar como algumas obras contemporâneas expõem como problemática a noção de autoria no presente.

² Quando nos referirmos à fruição no contexto das obras aqui tratadas estaremos privilegiando a ideia de atividade interativa do leitor ante as obras, sem desconhecer que essa interação é própria de toda atividade de leitura como demonstram as teorias da *Estética da recepção*.

As premissas desenvolvidas nesses textos pressupõem que onde antes reinava um autor que partia de materiais que primavam pela originalidade, passou-se a um flerte com uma *despersonalização* autoral que coloca em xeque as questões da *originalidade* e do *gênio criador*.

E no intuito de explorar a noção de autoria, considerando o modo como o digital afeta parte da produção literária contemporânea, dividimos esta dissertação em três capítulos.

No primeiro capítulo, procedemos a um breve panorama histórico do surgimento da internet. Nosso objetivo, entretanto, não é a precisão historiográfica, mas, sim, explorar a tensão entre uma primeira interpretação do potencial da Rede que a exaltava como um território livre, até as mais recentes medidas de controle e vigilância que reconhecem os algoritmos que regem o funcionamento dos mecanismos digitais como artifício humano (LOVELUCK, 2018, p. 164).

Assim, aprofundamo-nos um pouco mais nas questões do hiperlink para pensarmos não só a forma não linear de expansão dos textos, mas também a tensão entre a liberdade e o controle nas produções das obras digitais.

Veremos também que os processos de criação de arte interativa passaram a valorar seu aspecto imaterial em detrimento da obra acabada, a partir da inclusão de dispositivos tecnológicos, e de outros atores. Computadores, programadores, engenheiros, *designers* e demais profissionais passaram a fazer parte, de forma *colaborativa*, das produções. Para o crítico argentino Reinaldo Laddaga (2012, 2013), essas obras, produzidas por artistas e não artistas, em regime de compartilhamento, adquirem um caráter de inacabamento e indicam uma descentralização da autoria.

A chegada da *World Wide Web* (*www*), ocorrida em 1989, trouxe novas possibilidades para a produção de literatura, a partir da utilização das ferramentas digitais. Por isso importa pensar nas formas de produção com que essa literatura se apresenta, considerando, ainda, alguns aspectos da literatura analógica³. Interessamos, portanto, explorar essa tensão entre obras digitais e analógicas no intuito de verificar os trânsitos que daí emergem.

Assim, tanto os aspectos que valorizam a percepção, quanto o tráfico de conteúdos entre plataformas, elencados acima, pretendem dialogar com a ideia de “escrita não criativa” capitaneada pelo poeta norte-americano Kenneth Goldsmith

³ Considerando que a literatura digital é aquela produzida, difundida e fruída exclusivamente na rede, a literatura em papel será, neste trabalho, chamada *analógica* ou *impressa*.

(2015), quando propõe a primazia da apropriação (cópia) de materiais já existentes sobre o texto final, e aposta no deslocamento desses materiais para provocar novos sentidos.

No segundo capítulo, passaremos a examinar a obra da crítica carioca Flora Süssekind, *Cinematógrafo de letras – Literatura, técnica e modernização*, de 1987, tencionando à verificação de como a literatura produzida do final do século XIX até o segundo decênio do XX foi afetada pelas inovações tecnoindustriais do período.

Süssekind comenta autores da época – como João do Rio, Olavo Bilac e Lima Barreto –, cuja produção assume tanto uma dicção imitativa da linguagem dos novos aparatos técnicos, quanto uma incorporação em diferença daquilo que considerou ser uma “lógica peculiar” formada a partir do surgimento das inovações técnicas do período.

Tal lógica passou a contaminar as formas do fazer literário porquanto incorporou à mentalidade dos homens das letras um modo de produção, de difusão e leitura pautados naquelas mudanças. O cinematógrafo, segundo a crítica, é o símbolo da maquinaria que imprimiu uma nova linguagem cultural, e de forma similar, defendemos que alguns dos textos literários produzidos no século XXI podem incorporar a lógica dos tempos digitais.

E em busca dessa *lógica peculiar* para a era digital, identificamos no pensamento do crítico argentino Reinaldo Laddaga (2012, 2013) alguns aspectos que podem se coadunar com as práticas oriundas da Rede. Esses aspectos de criação artística se inspiram em práticas colaborativas que dominam a internet, como a *Wikipedia*, cujos verbetes são modificados a qualquer tempo por qualquer internauta, ou programas como o *Linux*, que recebem contribuições em suas linhas de programação, agregando vários a(u)tores em torno do projeto.

Além disso, Laddaga percebe a emergência de uma outra prática entre os artistas: eles passaram a oferecer à audiência a possibilidade de acompanhar na leitura as escolhas de construção da obra pelo autor, aproximando processo e produto. Esses trabalhos, segundo o crítico, sugerem uma obra *por fazer, inacabada*, cujos materiais não raro são de algo já existente, de seus cotidianos, *frágeis*, por assim dizer.

Muito embora Flora Süssekind e Reinaldo Laddaga não tratem diretamente da literatura digital, suas obras servem para refletirmos a respeito da relação entre a internet e algumas obras produzidas hoje⁴.

Assim, ao aproximarmos dois críticos e duas abordagens que, em princípio, não parecem constituir um diálogo teórico, estamos interessados em discutir o modo como as inovações tecnológicas afetam algumas obras do presente (como fez Flora Süssekind em relação à passagem do século XIX para o XX), com a certeza de que o modo dessa afetação é distinto (conforme nossa resenha de seu trabalho feita no item 2.1) e que implica repensar as noções de obra e autoria, tal como o faz Reinaldo Laddaga.

A discussão baseada nas duas obras do crítico argentino (*Estética de laboratório* e *Estética da emergência*) tenta retirar de sua argumentação procedimentos que serviriam para pensar o relacionamento entre o digital e parte da produção literária hoje, como por exemplo, a exploração da ideia de inacabamento da obra (ou da obra como processo) e da autoria como noção complexa, que pode ser pensada hoje como prática colaborativa.

Seguindo essa esteira teórica, o terceiro capítulo será dedicado a verificar os modos de produção que se baseiam na lógica de criação do digital e a testar tais hipóteses em algumas obras literárias. Para tanto, discutiremos as ideias do escritor, poeta e *performer* norte-americano Kenneth Goldsmith e a “escrita não criativa”, que prevê a não utilização de material original nas criações literárias.

Flertando com as vanguardas do século XX, Goldsmith aposta numa prática corriqueira no ambiente da Rede – *copiar e colar* – em seu fazer poético. Suas obras tanto podem ser cópias de uma edição inteira do *The New York Times* transformada no livro *Day*, de 2003, quanto das 24 horas de um programa de boletins de trânsito transmitidos por uma rádio da cidade de Nova Iorque, que lhe rendeu a publicação de *Traffic*, em 2007.

Para o professor da Universidade da Pensilvânia, o gesto, o procedimento, teriam uma importância maior que o conteúdo que carregam, o que não encerra a

⁴ Como estamos falando de produtos novos, cabe lembrar que Roland Barthes já observava que o contato das obras literárias com outras disciplinas, como a “linguística, a antropologia, a psicanálise” ou, em nosso caso, o digital, antes de tornar-se um objeto novo, provoca um “embaraço de classificação que permite diagnosticar uma determinada mutação” através de um “deslizamento epistemológico” ou “inversão das categorias anteriores”, possibilitando, por sua vez, “relativizar as relações do escritor, do leitor e do observador (do crítico)”. (2004, p. 65-75)

possibilidade de o leitor desvendar as camadas do texto. A “escrita não criativa” provoca não só uma nova forma de criação, como também desafia a que tenhamos novas posturas ante sua produção.

O capítulo investe nesse tema por acreditar que as discussões em torno de seu procedimento oferecem uma chave teórica para a análise de práticas artísticas (não apenas literárias) que emergem no presente.

Sendo assim, embora o trabalho investigue o contexto da literatura digital, a premissa principal consiste na hipótese de que algumas obras produzidas hoje (como *O romance luminoso*, de Mario Levrero, ou o poema aqui analisado de Alberto Pucheu) sejam elas digitais ou não, são afetadas por procedimentos característicos do mundo digital, e de suas ferramentas básicas (como a prática do *recorte-e-cole*).

Por isso acreditamos que a análise de processos *não criativos* de produção, como a dublagem de *Trânsito* (2016), de Kenneth Goldsmith, feita por Leonardo Gandolfi e Marília Garcia, e o *poema Sessão* (2017), de Roy David Frankel, embora não sejam obras digitais, expõem o modo como recursos próprios a esse mundo (a produção colaborativa, a interatividade e a noção de obra inacabada) afeta os modos de pensar a autoria e a noção de obra no presente.

PRIMEIRO CAPÍTULO

1 O DIGITAL, O ANALÓGICO, AS TÉCNICAS

Este capítulo destina-se a fazer um breve histórico da internet considerando algumas de suas implicações socioeconômicas e políticas. Seu objetivo é pensar como a Rede pode afetar (parte da) a produção literária produzida hoje.

Desde sua gênese, a internet é tema de discussões sobre questões de ordem ética, e de hegemonia e contra hegemonia. Sua história diz de um sentimento libertário, mas também de controle.

A partir desse contexto, acreditamos na possibilidade de se pensar e discutir a relação entre a literatura digital e a literatura analógica.

1.1 HISTÓRICO E PRINCIPAIS CONCEITOS

Considerada a mulher mais bonita do mundo pela indústria do cinema hollywoodiano de seu tempo, Hedy Lamarr (1914 - 2000), a atriz de *Sansão e Dalila* (EUA, 1949, dir. de Cecil B. DeMille), tem em sua biografia, além de sete casamentos e um final de vida cercado de prisões e drogas, o mérito de ter espalhado o espectro da tecnologia até nosso tempo. Com um amigo, o músico George Antheil, em 1940, ela criou um sistema que conseguia burlar as ondas de rádio. A ideia era de que aquilo pudesse ter grande valia na Segunda Grande Guerra que se avizinhava, sobretudo como objeto de contraespionagem.

No entanto, talvez por causa de sua descoberta ter sido patenteada com seu nome de nascimento (Hedwig Eva Maria Kiesler), logo com tecnologia desenvolvida fora da caserna, a invenção de Lamarr e Antheil foi refutada pelos militares norte-americanos. Isso não impediu que essa tecnologia fosse utilizada durante a Guerra Fria (1947-1991) mesmo sem o reconhecimento devido a seus inventores.

Somente mais tarde, em 1997, é que seria reconhecido que se deve a ela, Hedy Lamarr, as bases para a segurança na comunicação mundial, incluindo satélites militares, o *wi-fi*, o *Bluetooth* e o GPS⁵.

O caso Lamarr, além de demonstrar seu gênio, é um dos exemplos da forte

⁵ Glamour and glass ceilings – The incredible inventiveness of Hedy Lamarr. *The Economist*. 23 nov. 2017. Disponível em: <<https://www.economist.com/blogs/prospero/2017/11/glamour-and-glassceilings?fsrc=scn/tw/te/bl/ed/theincredibleinventivenessofhedylamarrglamourandglassceilings>>. Acesso em: 26 nov. 2017.

presença das Forças Armadas, e para qual finalidade se destinava o desenvolvimento de pesquisas no campo da cibernética em sua época: a segurança nacional. Na década de 1940, já se fazia uso de computadores para detectar intrusões no espaço aéreo norte-americano.

Já a partir de 1968-69, na gênese do que hoje conhecemos como internet, e com apoio financeiro do governo norte-americano por meio da “Arpa” – em tradução, “Administração dos Projetos de Pesquisa Avançada do Departamento de Defesa dos Estados Unidos” –, foi montada a “Arpanet”, dessa vez já contando as presenças do mundo acadêmico e de empresas oriundas das telecomunicações, como a *AT&T Corporation* e *Bell Labs* (LOVELUCK, 2018, p. 43), permitindo que “vários centros de computadores e grupos de pesquisa que trabalhavam para a agência” compartilhassem “on-line tempo de computação” (CASTELLS, 2003, p. 14).

Àquela altura, a arquitetura do sistema se dava em “fatias” e “pacotes” (chamada “comutação por pacotes”) e funcionava assim: o sistema, que enviava os dados de um computador a outro, quebrava as informações em peças codificadas, para serem novamente juntadas no destino. Estava-se, então, criando “o primeiro sistema de dados empacotados da história”, cujo uso dava-se exclusivamente entre universidades e outros institutos de pesquisa, conforme Briggs e Burke (2006, p. 301).

Segundo Manuel Castells, a “comutação por pacotes” é a mesma usada até hoje, e se dá através de “uma estrutura de rede descentralizada; [com] poder computacional distribuído através de nós [...]; e redundância de funções para diminuir o risco de desconexão” (2003, p. 20). Como consequência, ela permite a possibilidade de a internet ser flexível, sem um centro de comando, além de uma autonomia máxima em cada nó. Mas nada disso seria possível sem os computadores.

Eles surgiram nos Estados Unidos e na Inglaterra, por volta de 1945, como calculadoras programáveis capazes de armazenar programas para uso reservado dos militares. A partir dos anos 1960, começaram a ser disseminados para uso civil, e na década seguinte, com a entrada em cena do microprocessador (unidade de cálculo aritmético e lógico localizado em um pequeno chip eletrônico), começaram a ganhar espaço na produção industrial através da robótica e de máquinas industriais com controles digitais (LÉVY, 2005, p. 31). Além disso, passaram a servir às

atividades de mídia, nas quais “livros, revistas e jornais tradicionais eram cada vez mais editados, elaborados, impressos e distribuídos com as rotinas do computador” (BRIGGS; BURKE, 2006, p. 279).

Em 1979, foi introduzido no mercado o computador pessoal, com uma recepção tímida por parte dos consumidores, não abalando a concorrência do item mais comprado da época, os gravadores de vídeo (VCRs). Surge, então, o primeiro provedor de serviços *on-line*, o *CompuServe*, que começa a operar nesse mesmo ano, seguido de sua rival, a *American On-Line* (BRIGGS; BURKE, 2006, p. 301). Aqui, os jogos têm um papel fundamental na melhora da popularidade dos computadores, bem como passa a haver uma expansão quanto à sua utilização em bancos de dados, planilhas etc., além do “carro-chefe” da época, o correio eletrônico, uma aplicação desenvolvida por Ray Tomlinson, em 1970⁶ (CASTELLS, 2003, p. 20).

A partir dos anos 1980, o aprimoramento das interfaces⁷ torna mais palatável, amigável, o uso de computadores. Aparecem interfaces gráficas, de interação sensório-motoras, e também os hipertextos, que seriam a produção fragmentada de informações e as conexões entre esses fragmentos.

Em 1984, um anúncio de TV feito pela empresa *Apple Macintosh*, tendo como mote a obra homônima de George Orwell, anunciava que “em 24 de janeiro, a *Apple Computers* vai lançar o *Macintosh*, e você vai ver que o ano de 1984 não será parecido com 1984”. O anúncio, então, prometia libertar prisioneiros que olhavam a imagem de um homem (o *Big Brother*) numa tela. A liberdade prometida para o dia 24 de janeiro de 1984 era a liberdade virtual (BRIGGS; BURKE, 2006, p. 283).

Nesse mesmo ano, outra gigante, a *IBM*, que nos anos 1960 foi a primeira a aplicar o adjetivo “virtual” à “realidade” (fazendo referência a laços não físicos entre processos e máquinas), lança um “Sistema Operacional de Universo Virtual”, e também vê o sucesso da encomenda de outros programas de computadores feita, anos antes, a uma pequena empresa chamada *Microsoft*. Nesse momento, quando havia somente um milhão de máquinas no mundo, seriam eles, os programas, que dariam uma “vida útil” àqueles aparelhos (BRIGGS; BURKE, 2006, p. 283). E a

⁶ “O sinal @ se tornou rotina. Em 1986, foram introduzidas as novas abreviações de ‘com’ para comercial, ‘mil’ para militar e ‘e’ para educacional” (BRIGGS; BURKE, 2006, p. 301).

⁷ O termo “interface” refere-se a “todos os aparatos materiais que permitem a interação entre o universo da informação do mundo digital e o mundo ordinário” (LÉVY, 2005, p. 37).

Microsoft, como se sabe, tornar-se-ia um dos maiores nomes do ramo da tecnologia⁸.

Pierre Lévy credita a um movimento sociocultural próprio o fato de as tecnologias digitais surgirem, a partir do final dos anos 1980 e início dos 90, impondo uma infraestrutura do ciberespaço⁹ como novo “espaço de comunicação, de sociabilidade, de organização e de transação, [bem como de um] novo mercado da informação e do conhecimento”, associado a uma maior performance dos equipamentos, com mais velocidade de cálculo, capacidade de memória e taxas de transmissão (2005, p. 32).

Manuel Castells parece corroborar essa ideia quando enxerga na utopia típica dos anos 70, de se “libertar tanto de governos quanto de corporações” (2003, p. 26), o centro impulsionador do crescimento da internet.

1.2 BREVE CONTEXTO SOCIOECONÔMICO E POLÍTICO DA REDE

Sobre a libertação do jugo das corporações, que aparecia nos ideais da utopia computacional, do ponto de vista econômico e político, pode-se atestar haver hoje uma grande concentração financeira e de controle efetuados pelos conglomerados tecnodigitais e pelo Estado.

Na utopia que coadunava com a ideia de redenção messiânica proporcionada pelo advento da cibercultura propagada por figuras como Pierre Lévy¹⁰, estava em voga a autorregulação do mercado, pressagiada, por um lado, pelos deslumbres motivados pelo liberalismo econômico em sua mais elevada manifestação; e, por

⁸ No Brasil, desde 1988 a FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – está conectada com o Bitnet, uma tecnologia anterior à internet. A partir de 1990, essa rede se espalhou para universidades. Em 1995, finalmente os cidadãos puderam acessar uma rede de internet discada e a partir daí, com a quebra do monopólio de serviços de redes de dados no Brasil da Embratel, então Empresa Brasileira de Telecomunicações, ela passa a ganhar um cunho comercial e de expansão. A história por trás dos 20 anos da internet comercial no Brasil. Disponível em: <<https://www.rnp.br/destaques/historia-por-tras-20-anos-internet-comercial-brasil>>. Acesso em 17 jan. 2018.

⁹ Esse termo foi criado e usado pelo escritor William Gibson em seu romance *Neuromancer* (1984) e logo retomado pelos usuários e criadores da internet. Lévy define o ciberespaço como “o novo meio de comunicação que surge da interconexão mundial dos computadores, [e] especifica não apenas a infraestrutura da comunicação digital, mas também o universo oceânico de informações que ela abriga, assim como os seres humanos que navegam e alimentam esse universo” (2005, p. 17).

¹⁰ A promessa de que ideias inovadoras viriam para impulsionar o bem-estar de uma coletividade, a partir da “liberdade e [d]a ousadia” foram defendidas por Pierre Lévy, que também acreditava na ideia de “unificação da humanidade” e de uma “expansão da consciência” por meio da inteligência coletiva trazida pela internet, o que possibilitaria uma auto-organização transparente cuja gestão coletiva provocaria a dissolução do Estado (LOVELUCK, 2018, p. 97-101).

outro, pela crença na libertação das amarras hierárquicas nos campos da produção e do trabalho, uma vez que agora entraria em cena a forte confecção de bens *imateriais*, como programas para computadores, jogos, *design* de interfaces etc., a partir de uma cultura baseada na prática *hacking*.

Essa cultura, florescida entre os anos 1960 e 1970 com a premissa de se inscrever “na onda antitecnocrática e antiburocrática” do período, intuía “submeter o aparelho [o computador] à vontade humana, e não o contrário”, a partir da abolição da distância entre “máquinas enormes” e seus usuários, de acordo com o pesquisador de mídias francês Benjamin Loveluck (2018, p. 123).

Na “ética dos *hackers*”, datada do final da década de 1950, os lemas validados como valores fundamentais por uma assembleia, em resumo, foram: “a abertura, a descentralização, o compartilhamento, a meritocracia e a fé na capacidade dos computadores para transformar os indivíduos” (LEVY, S. apud LOVELUCK, 2018, p. 126).

No entanto, de 1980 em diante, à medida que a informática, e mais tarde a internet, desenvolvia-se técnica e comercialmente de forma célere, a modificação e a cópia de programas passaram a ser criminalizadas e dessa forma a figura *hacker* passou a ser demonizada (LEVY, S. apud LOVELUCK, 2018, p. 125), forçando-os a repensar sua postura.

Com efeito, o que podemos chamar de “reforma contracultural” *hacker*, nesse período, dá-se com a adoção de um lema que se baseia, ainda, numa internet pretendidamente livre, e em questionamentos acerca dos direitos de propriedade intelectual, na implantação do *software* livre¹¹ e na prática do conceito de meritocracia a partir dos feitos dos *hackers*¹² (LOVELUCK, 2018, p. 138).

Para o ideal *hacking*, essas seriam prerrogativas suficientes para se cantar a vitória do “neoproletariado pós-industrial” (LOVELUCK, 2018, p. 140). Esse ideal,

¹¹ “Softwares livres” referem-se, sobretudo, à lógica do *copyleft*, a saber, a de “não fornece[r] de maneira detalhada os ‘direitos reservados’ pelo autor (nomeadamente, o direito de propriedade), mas torna[r] explícitas as ‘liberdades’ que devem ser garantidas ao *usuário*” (LOVELUCK, 2018, p. 132-136).

¹² Bill Gates, fundador da *Microsoft*, Steve Jobs e Steve Wosniack, da *Apple*, e Mark Zuckerberg, do *Facebook*, foram *hackers*. Com o sucesso de seus produtos, a liberdade outrora pretendida para a internet, de um modo geral, e para os *softwares*, de modo particular, foi tomada pela comercialização de programas e equipamentos, e por redes sociais altamente rentáveis (LOVELUCK, 2018, p. 128-130). Os *hackers* também estão ligados ao ativismo político, como os hoje exilados Julian Assange e Edward Snowden, acusados de invadir e revelar segredos de Estado norte-americano, sobretudo sua política de monitoramento incisivo sobre líderes e segredos de outros países. Hoje, o termo *hacker* também é atribuído, em tom pejorativo, àqueles que invadem e roubam dados digitais.

calçado no movimento da contracultura, tem desde sua gênese uma relação pouco pacífica com os interesses corporativos que chegam até os dias de hoje.

Para o pesquisador e artista multimídia Marcus Bastos, em obra dedicada às redes e seus afetos a partir das novas tecnologias, “trata-se de [um] dilema recorrente da contracultura, que desde os anos 1970 oscila entre o *drop out* [cair fora] e o *plug in* [se ligar], e a negociação mais ou menos inteligente com os interesses de mercado” (2014, p. 43).

Assim, a relação entre mercado e contracultura digital vai além de uma dicotomia que prevê o primeiro engolindo a segunda, uma vez

que a contracultura se instala sempre na encruzilhada entre o experimentalismo estético e o experimentalismo comportamental, pois sem a tensão entre ambos, ela esgota-se, torna-se discurso panfletário ou formalismo inócuo (BASTOS, 2014, p. 46).

Os resultados desse diálogo significam menos pacificidade que tensão¹³.

Nos anos 2000, segundo Loveluck, começa a haver uma “inflexão teórica” quanto aos elogios da liberdade na Rede. Essa virada se dá a partir de três relevantes fatores que mostram que a Rede funciona a partir de códigos informacionais entendidos como “*artificio humano* que rege a vida em sociedade” (LOVELUCK, 2018, p. 164. Grifo do autor)

O primeiro foi o estouro da chamada “bolha da internet”. As milhares de *start-ups* e microempresas que surgiram a partir da promessa de *crescimento infinito* esbarraram em um antigo e duradouro mandamento da economia – o da oferta e da procura.

O segundo fator consistiu na enxurrada de processos contra violações de direitos autorais e no compartilhamento de arquivos *peer-to-peer* (rede a rede), que culminou no fechamento do *Napster* em julho de 2001. O aplicativo era um dos símbolos da liberdade de troca indiscriminada de arquivos musicais (LOVELUCK, 2018, p. 166), e seu legado pode ser encontrado, hoje, em outras plataformas que, muitas vezes, repetem seu padrão através de serviços por assinatura.

No entanto, o caminho da *pirataria* cibernética estaria aberto, inclusive para venda de artigos com teor nazista através do site *Yahoo!*, esbarrando nas leis que

¹³ De um lado, os usuários utilizam serviços de grandes corporações (*Facebook*, *Twitter*) na condição de um *espaço livre*, mas estão expostos ao fornecimento gratuito de seus conteúdos e de dados. Por outro, há aplicativos que oferecem conteúdos e serviços de forma gratuita. Destaque para os arquivos tipo *Torrent*, e para os que fornecem dados “rede a rede” (*peer-to-peer*), sem a necessidade de serem baixados em computador.

proíbem tal negócio. A alegação dos administradores da plataforma foi a de que o site, por ser baseado nos Estados Unidos, não tinha como *filtrar* os usuários que estavam do outro lado do oceano.

O site acabou sendo condenado a retirar aqueles conteúdos sob pena de pesadas multas, demonstrando que a intervenção estatal em negócios na internet não só era possível, como também jogou por terra a ideia da “desterritorialização” (um lugar livre, à parte) da Rede, promovendo “o fim simbólico da ideia de ciberespaço” (GOLDSMITH, J. L.; WU apud LOVELUCK, 2018, p. 166).

O terceiro fator tem a ver com os atentados terroristas do 11 de setembro de 2000. Diante de sinais de que o ocorrido tivesse sido negligenciado por parte das agências de segurança norte-americanas,

tais eventos foram a oportunidade para legitimar a implantação de técnicas avançadas de vigilância e de “traçar perfis” de suspeitos, inclusive para suspender direitos fundamentais sob o pretexto de Estado de exceção que acabou por se tornar a regra. (LOVELUCK, 2018, p. 166)

Assim, após os atentados e com a assinatura do decreto *Patriotic Act*¹⁴ por parte do governo norte-americano, a interceptação de comunicações, e a captura de dados pessoais em posse de operadoras de telefonia e serviços *on-line* tornaram-se consideravelmente fáceis.

Se a NSA, a “Agência de Segurança Nacional” americana, desde os anos 1980 já se predisponha a bisbilhotar os cidadãos e suas transações, com o advento do 11 de setembro os laços com a indústria das telecomunicações passaram a se estreitar sem disfarces, sob a alegação de se anteciparem a atos criminosos e terroristas.

E, em 2005, o jornal *The New York Times* acabou por revelar “a existência de um amplo programa de escutas telefônicas clandestinas em todo o território” norte-americano (RISEN; LICHTBLAU apud LOVELUCK, 2018, p. 167). Especificamente na internet, softwares espiões foram colocados em todos os entroncamentos da rede, bem como convênios de *ajuda mútua* foram assinados com agências de inteligência de outros países.

Esse três eventos, além de pôr em xeque a visão de que o ciberespaço era um simples lugar de trocas (comerciais, de arquivos, de correspondências etc.),

¹⁴ “Lei do Ato Patriota”, assinada pelo então presidente dos Estados Unidos, George W. Bush, em 26 de outubro de 2001, sendo estendida pelo seu sucessor, o presidente Barack Obama, até 27 de julho de 2015. A partir daí, outros Atos passaram a vigorar. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/USA_PATRIOT_Act>. Acesso em: 17 set. 2018.

passaram a reafirmar o Estado como árbitro das relações ali existentes¹⁵. Os “interesses nacionais”, por sua vez, passaram a sobrepor quaisquer outros, e se traduziram através de um intervencionismo que propunha maior proteção à propriedade intelectual, pela defesa das estruturas vulneráveis a ataques cibernéticos, e pelo monitoramento, filtragem e censura de conteúdos independentemente de onde viessem (LOVELUCK, 2018, p. 168).

Assim, se, no início, o ciberespaço fora pensado como um ambiente de liberdade, autorregulamentado, mais recentemente é possível reconhecer um aumento da vigilância e controle para estabelecer as regras em vigor na Rede (LOVELUCK, 2018, p. 178).

A pervasividade do virtual em nosso cotidiano não deixaria de fora a literatura. Para esta pesquisa interessa como, em meio a essa tensão entre desconfortos e benefícios, a internet pode operar as transformações a que nos dispomos discutir aqui, a saber, as implicações no campo da autoria, da produção e da leitura de obras literárias.

Se levarmos em conta alguns princípios básicos da *filosofia hacking*, apresentada brevemente acima, poderemos ver que há algo dessa lógica operando nos questionamentos que dizem respeito ao *copyright* quando o poeta, crítico e *performer* Kenneth Goldsmith propõe “cópias” de obras literárias flertando abertamente com o *copyleft*¹⁶ (Cf. GOLDSMITH, 2015; LOVELUCK, 2018, p. 133-138); ou a participação múltipla de atores (em rede) operando a partir de um princípio de ação coletiva – colaborativa –, como nos programas de computação em que os códigos são abertos (Cf. LADDAGA, 2012; LOVELUCK, 2018, p. 136-138), possibilitando, assim, uma diluição (e uma modulação) da figura do autor.

Com efeito, essas questões dirão respeito a modificações nas produções das obras, envolvendo, ainda, questões relativas à recepção e à autoria, conforme veremos mais adiante.

O que fizemos até aqui, então, foi elaborar uma pequena genealogia que visa

¹⁵ Isso acaba por criar uma espécie de crise ontológica na internet, como diz Loveluck: “Tais evoluções [que possibilitaram a reintervenção estatal com novas regras] indicam claramente que a internet não é ‘naturalmente’ – ou seja, em virtude de suas características sociotécnicas – um ambiente de liberdade; pelo contrário, a [R]ede é cada vez mais permeada de problemáticas sociais, econômicas, políticas e geopolíticas, objeto de controvérsias e, portanto, é suscetível de ser investida pelo poder público. Tendo sido regulamentada *de facto*, trata-se de saber a quem atribuir legitimidade para exercer a autoridade sobre ela, em que contexto e com base em que valores” (2018, p. 169).

¹⁶ Ver nota 11.

mapear brevemente as transformações da internet do ponto de vista socioeconômico e político. Passemos agora a ver suas implicações com a literatura.

1.3 HIPERTEXTOS E HIPERLINKS¹⁷: ASPECTOS LITERÁRIOS

Os formatos hipertextuais “não são novidades como estruturas intelectuais”, pois “o *Talmude* [séculos 1 a 3, d. C.] é um hipertexto gigante composto por um texto bíblico cercado por comentários de múltiplos rabinos” (MURRAY, 2003, p. 65). Uma biblioteca também pode ser considerada um hipertexto, com seus fichários e catálogos servindo de “instrumentos de navegação global” (LÉVY, 2005, p. 56).

É possível também lembrar das notas de rodapé, remissões, as citações e referências bibliográficas como equivalentes dos hiperlinks. Além disso, obras como *O jogo da amarelinha* (1963), de Julio Cortázar (1914-1984), cuja leitura não linear permite ao leitor a escolha de que caminhos percorrer; ou os poemas “mesósticos”, de John Cage (1912-1992), “nos quais uma frase vertical intersecciona-se com linhas de um texto horizontal” (SANTAELLA, 2012, p. 232), denotam que a hipertextualidade independe do suporte, logo, que não é um privilégio do universo digital.

No entanto, é preciso considerar que a ideia primeira do hipertexto, pensada por Vannevar Bush¹⁸ (1890-1974), em 1945, era a de criar um grande banco de dados onde seriam arquivados milhares de documentos em forma de imagens, sons e textos numa máquina chamada *Memex*. Apesar de seu empreendimento não ser possível naquela época, deve-se destacar, para além do desejo de criação de um grande arquivo que se assemelhasse ao pensamento humano, que, a partir dali, “estava exposta a ideia da escritura e [de uma] leitura não linear” (COELHO, 2010, p. 110, tradução nossa)¹⁹.

Foi somente em 1960 que o sociólogo Theodore Nelson (1937-) daria início ao

¹⁷ Um dos passos mais importantes para o aprimoramento da arquitetura da Rede foi a criação, em 1989, da *World Wide Web* (“www”), feita pelo programador inglês Tim Berners-Lee (1955-) a partir de seus ideais que visavam uma internet livre, aberta, enfim, tornada uma *Rede Mundial*. E aqui Berners-Lee forneceu a chave de todo o seu progresso: com a criação da “www”, surgiram os hiperlinks, cujos “destaques de palavras ou símbolos dentro de documentos ‘clitando sobre eles” (BRIGGS; BURKE, 2006, p. 302) passaram a dar sentido aos textos estruturados em rede, os chamados hiperdocumentos ou hipertextos.

¹⁸ Suas ideias estão no artigo “As we may think” (“Como pensamos”, numa tradução livre). Disponível em: <<https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1945/07/as-we-may-think/303881/>> Acesso em: 19 fev. 2018.

¹⁹ “[...] allí ya estaba expuesta la idea de la escritura no lineal” (COELHO, 2010, p. 110).

“Projeto Xanadu”²⁰, o primeiro criado “para desenvolver o que chegaria a ser conhecido como hipertexto”, de acordo com Coelho (2010, p. 111, tradução nossa). O *Xanadu*, e suas páginas paralelas visivelmente conectadas, seria um espaço virtual onde se teria acesso a bibliotecas, livros, documentos, e cujas informações poderiam ser obtidas de “maneira cruzada” num pretenso grande arquivo de literatura (COELHO, 2010, p. 111, tradução nossa)²¹.

Entretanto, assim como o *flâneur* baudelairiano, cuja rua era seu lar e sua caminhada sem rumo fixo, o hipertexto e seus hiperlinks abriam um caminho para possibilidades semelhantes, mas agora em um ciberespaço. Para Lévy, o funcionamento de ambos se dá da seguinte maneira:

o hipertexto é construído em nós (os elementos de informação, parágrafos, páginas, imagens, sequências musicais etc.) e por links entre nós, referências, notas, ponteiros, “botões” indicando a passagem de um nó a outro”. (LÉVY, 2005, p. 56)

O hipertexto provoca uma leitura não linear, simulando no leitor a sensação de autoria, uma vez que as escolhas de navegação ficam por sua conta, através da passagem de um nó a outro. Isso oferece uma liberdade que vai da escolha daquilo que se quer ver, de acordo com seus interesses, à interação em tempo real com quem ou com o que quiser. Esse bel-prazer se dá em obediência a uma palavra de ordem na Rede: “interatividade” pois

a presença de hipertextos no ciberespaço fala bastante da condição básica do texto na *Web*: é essencial a presença do usuário para que os processos ocorram. A utilização do texto na *Web* está baseada na interatividade. (COELHO, 2010, p. 111, grifo do autor. Tradução nossa)²²

Para a pesquisadora de cultura digital Janet H. Murray, interatividade corresponde a duas propriedades intrínsecas ao ambiente digital, chamadas procedimentais e participativas (2003).

A propriedade procedimental é “a distintiva capacidade [dos computadores] de executar uma série de regras” (MURRAY, 2003, p. 78). Isso é o que permite à máquina mapear regras exatas ou gerais de comportamento procedidas através de

²⁰ Disponível em: <<http://www.xanadu.net/>>. Acesso em: 21 fev. 2018.

²¹ “Nelson tenía como objetivo construir un gran ambiente literario a escala global, un espacio virtual donde se pudiese acceder a varias bibliotecas, libros, documentos y donde se consiguiese obtener cualquier tipo de información de manera cruzada.” (COELHO, 2010, p. 111).

²² “La presencia de hipertextos em el ciberespacio habla bastante de la condición básica del texto en la *Web*: es esencial la presencia del usuario para que los procesos ocurran. La utilización del texto en la *Web* está basada em la interactividad.” (COELHO, 2010, p. 111).

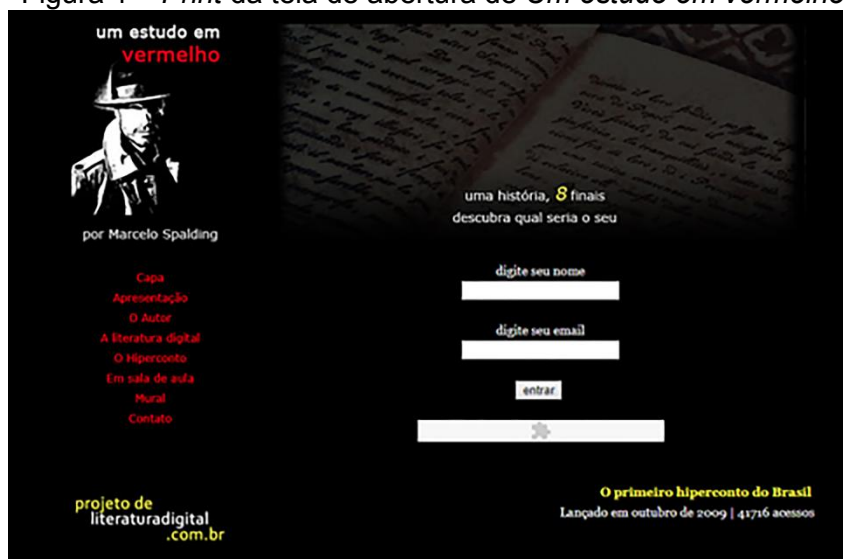
algoritmos para que o usuário atinja uma finalidade. O programador, então, conseguiria *induzir* certo comportamento no usuário.

Já a propriedade participativa diz respeito à nossa possibilidade de induzir os comportamentos no ambiente maquinal, pois elas “reagem às informações que inserimos [nelas]”, através de uma “reconstituição codificada de respostas comportamentais”, como afirma Murray (2003, p. 80). Essas categorias é que tornam os computadores interativos.

Aqui, percebe-se que a intenção de Vannevar Bush, na qual o pensamento humano pudesse se assemelhar a um grande arquivo, apresenta uma possibilidade através de um mecanismo interacional que consegue unir interface, usuário (ou leitor, ou interator) e um banco de dados. Isso oferece a possibilidade de se pensar numa sinergia entre pensamento e hipertexto, pois tanto um quanto o outro se concentram em forma de nós – links – e em rede, i. e., um pensamento se liga a outro, assim como um hipertexto se liga a outro (COELHO, 2010, p. 112, tradução nossa)²³. E enquanto ferramentas da Rede, em relação ao problema da autoria.

Consideremos a obra *Um estudo em vermelho* (2009), de Marcello Spalding, em que a partir de um pequeno cadastro, no qual colocamos nosso nome e endereço de *e-mail*, uma suposta correspondência eletrônica é enviada ao “Sr. Dupin” no intuito de que contratemos seus serviços de detetive para que encontre *nossa* irmã desaparecida.

Figura 1 – Print da tela de abertura de *Um estudo em vermelho*



Fonte: http://www.artistasgauchos.com.br/_estudovermelho

²³ “Del mismo modo en que los pensamientos se conectan a otros tantos en forma de nodos y en red, así también ocurre con los hipertextos.” (COELHO, 2010, p. 112).

Figura 2 – *Print* do diálogo entre o interator e o detetive Dupin em *Um estudo em vermelho*



Fonte: http://www.artistasgauchos.com.br/_estudovermelho

Figura 3 – Resposta do detetive Dupin com opções de ações em *Um estudo em vermelho*



Fonte: http://www.artistasgauchos.com.br/_estudovermelho

A partir daí, a cada *e-mail* trocado entre *nós* e o detetive, duas perguntas do tipo “sua irmã pode estar fugindo ou você realmente acha que é caso de sequestro?” são feitas para que depois de escolhida uma delas, o enredo vá se formando sempre através da troca de *e-mails*.

Embora o uso de hiperlinks possibilite uma leitura não linear, que dá ao leitor a sensação de escolha dos caminhos por onde a história deva trilhar a partir de cliques, se estabelecermos um critério de gradação que considere de *fraca* a *forte* a presença do autor, tomando o autor de um livro impresso como forte, poderíamos

dizer que numa obra baseada em hiperlinks como essa, sua presença é bastante forte dado o grau de intervenção que opera em relação à movimentação do leitor, como veremos melhor adiante.

Apostando que a técnica predominante em cada época e a literatura tendem a se associar, seria possível vislumbrar, então, transformações operadas em cada um dos elementos elencados acima: no leitor, no autor e na produção das obras. O que estamos querendo dizer é que embora reconheçamos as alterações no regime de produção da obra que implicam em uma outra atuação do autor e em uma explícita participação do leitor motivadas pelo suporte e pela tecnologia, a tensão (a que nos referimos acima) entre liberdade e controle merece também ser repensada nas práticas literárias do presente.

1.4 O CIBERESPAÇO

O professor e ciberartista Julio Plaza chama a atenção, em *Arte e interatividade*: autor-obra-recepção, para o uso de termos náuticos cujas metáforas procuravam dar conta do contexto das “Novas Tecnologias da Comunicação”. “Navegar”, “piratear”, “redes”, “cibernauta” etc. são metáforas oriundas do contexto marítimo e sugerem a simulação de estar envolto por um oceano, imerso em suas águas (1990).

“Imersão” é um termo metafórico derivado da experiência de se estar submerso na água (MURRAY, 2003, p. 102) e que sugere o mergulho em uma realidade distinta da experiência concreta.

Diante de um aparelho ligado à Rede (ou mesmo ouvindo uma música), muitas vezes somos alçados a um ambiente de “aprazível afogamento das partes verbais do cérebro” (MURRAY, 2003, p. 102), que envolvem emoções e pensamentos, apoderando-se de nossa atenção.

Pierre Lévy vai falar de “imersão” para se referir à realidade virtual que “aparecerá no futuro”, e que envolverá os cinco sentidos humanos (2005, p. 38). Marie-Laure Ryan em *Narrative as virtual world: Immersion and interactivity in literature and electronic media*, trata do tema a partir do “domínio da ficção” literária que nos transporta a um ambiente imersivo, em cujo estado de prazer corresponderia a se “estar sonhando quando [se] sabe que está sonhando” (2001, p.

97, tradução nossa)²⁴.

Portanto, a metáfora da *imersão digital*, que se junta às referências náuticas elencadas por Julio Plaza, é, a nosso ver, a que melhor designa as experiências possibilitadas pelo ambiente digital²⁵.

A imersão atinge diretamente a experiência subjetiva. Cabe-nos, então, investigar como isso se dá no ambiente digital, para pensar a literatura digital no que diz respeito a questões de autoria e obra, e também em relação a um *leitor imersivo*²⁶.

Vamos, então, pensar a interatividade a partir das relações entre autor-obra-usuário, permitindo, por exemplo, a inserção da figura do programador de *software*²⁷ na condição de *co-autor*.

Segundo Plaza, a primeira manifestação de arte interativa ocorreu em 1922, quando o *designer* e fotógrafo húngaro Moholy Nagy (1895-1946) decidiu “pintar” um quadro por telefone (1990, p. 10). Nesse evento inaugural, podemos imaginar duas pessoas interagindo por meio desse aparelho e apenas uma delas, com um pincel lambido de tinta, produzindo uma obra de arte. Esse alguém que segurava o pincel de um lado da linha representa uma inserção num contexto que quebra a relação mais tradicional autor-obra.

Assim, se a arte feita em meio digital opera a partir desse modelo de interatividade, é a inclusão de um terceiro elemento na obra que se faz importante notar. Plaza diz que somente a partir da década de 1960 é que a noção de “participação do espectador” passaria a dar à recepção o *status* de recriação. Era o período da “arte para todos” e do *do it yourself* (“faça você mesmo”), nos quais os

²⁴ “The ocean is an environment in which we cannot breathe; to survive immersion, we must take oxygen from the surface, stay in touch with reality. The amphibian state of pleasurable entrancement has been compared [...] to ‘dreaming when you know you are dreaming.’” (RYAN, 2001, p. 97).

²⁵ “Os ambientes modificam as ações de seus ocupantes. Por essa razão, o ciberespaço não é apenas uma extensão de nosso espaço percebido, mas uma extensão de nosso espaço social. Isso já começou a afetar as relações culturais e sociais de maneira fundamental” (ANDERS, 2003).

²⁶ Aqui, poder-se-ia suscitar, ainda, haver uma distinção, do ponto de vista da imersão, entre o leitor “que está num lugar recôndito, como numa biblioteca” e aquele que está lendo os sinais da cidade e ao mesmo tempo lendo (e/ou digitando) mensagens eletrônicas. Diz Janet. H. Murray: “É a experiência de usar objetos, e de vê-los funcionar como deveriam em nossas próprias mãos, que cria a sensação de sermos parte do mundo de *Jornada nas Estrelas* [um jogo eletrônico]. A grande vantagem de ambientes participativos [que reagem à nossa participação] na criação da imersão é sua capacidade de induzir comportamentos que dão vida a objetos imaginários”. São, portanto, os “efeitos espetaculares” do ambiente digital que dão poder à imersão eletrônica (2003, p. 113).

²⁷ *Software* “é uma lista bastante organizada de instruções codificadas, destinadas a fazer com que um ou mais processadores executem uma tarefa.” (LÉVY, 2005, p. 41). “O *software* é o elemento que trabalha na tradução de imagens mentais com base em operações lógicas e aritméticas.” (PLAZA; TAVARES, 1998, p. 71).

happenings – manifestações artísticas públicas com começo, mas sem meio e sem fim previstos – seriam um dos maiores exemplos (1990, p. 14-15).

Dentro dessa perspectiva, é possível percebermos que a ideia subjacente era a de converter cada um em *artista*, a partir de si mesmo e de sua própria vida. No entanto, se antes essa postura possuía um caráter político, cujo *do it yourself* era seu maior trunfo, com a entrada dos dispositivos tecnológicos, como a holografia e o raio *laser*, passou a haver um deslocamento dessa verve política para uma acentuação do lado perceptivo (PLAZA, 1990, p. 15), que, acreditamos, não desprezava a primeira.

Isso, associado ao caráter progressivo da tecnologia, sobretudo com as configurações computacionais sempre emergentes, fez brotar a ideia de se criar “uma nova gramática para as imagens, o equivalente da música de fuga e do contraponto” (PLAZA, 1990, p. 16), a saber, a arte, nesse contexto, não clamaria somente pela técnica, mas por uma criação artística que, gerada pelo computador (*créatique*, “criática”), colocava seus a(u)tores em um processo de “criação artística infográfica”. Acreditava-se, assim, que esse processo teria uma valorização equivalente, ou, muitas vezes, superior à obra acabada.

Dessa forma, ao invés de uma arte “participacionista” de cunho político, que surgisse da coletividade para que assim ela fosse instaurada, valorizou-se a imaterialidade das obras, e dessa passou-se à “emergência de uma criatividade e inteligência coletivas” que davam potência, agora, aos “imaginários e sensíveis” (PLAZA, 1990, p. 19).

Essa operação acabou por render uma problematização para os conceitos de “artista”, “autor” e “poética”, uma vez que “a imaterialidade da obra de arte, a recepção, as artes de reprodução e mesmo o conceito de reprodutibilidade [foram] revolucionados”²⁸ (PLAZA, 1990, p. 17-18).

O *site* aarea.co espelha bem essa especificidade, pois funciona como uma

²⁸ Com os Estados Unidos e a Europa fazendo parte do circuito internacional de artes interativas a partir de 1989, o Brasil faz sua primeira exposição voltada para esse tema, chamada “Arte pelo telefone: Videotexto”, organizada por Julio Plaza, no Museu de Arte e do Som, em São Paulo, em 1982, com produções de artistas relacionadas à poesia, narrativa e artes visuais a partir de recursos do videotexto. A exposição consistia em textos gerados da empresa de telefonia do Estado de São Paulo (Telesp), reproduzidos em telas de computadores. Disponível em: <<http://proyectoidis.org/art-pelo-telefone/>>. Acesso em: 26 fev. 2018. O videotexto é um “sistema (geralmente interativo) para visualização de informações em monitor de vídeo, frequentemente em forma de textos transmitidos por linha telefônica ou televisão a cabo” (HOUAISS, 2009).

galeria de arte na qual obras de diversos matizes ficam em exposição durante um tempo fixo. A fruição dessas obras obedece ao que se poderia chamar de *perecível*, pois expirado o período da exposição, só permanecem naquele sítio os nomes dos trabalhos e os de seus autores. A próxima obra recebe um “em breve”, facultando ao espectador assinar uma *newsletter* para saber quando estará no ar. Nomes como os de Nuno Ramos, Sérgio Pinzón e Kenneth Goldsmith já expuseram suas ideias entremescladas a um *design* que concerta som, imagem e aparatos tecnológicos, como sensores de localização.

Em *Como piedra y martillo* (2018), de Carolina Mendonça, havia uma profusão de vozes que sugeriam um bate-papo *on-line*, com seus diversos temas, não raro desencontrados ou salteados. Na tela, a reprodução de todas as falas lembrava um filme cujas legendas nos roubam a fruição da plasticidade das cenas. Mas a obra não está mais no ar e nem nos lembramos direito de seus diálogos, como tantos outros, às vezes inflamados, que se travam na Rede.

Podemos observar a técnica deixando de ser somente um modo de produção, para se transformar, também ela, em um modo de percepção do mundo, uma vez que em formas emergentes de produção, “a imaginação se faz representar pelo pensamento humano” através dos meios eletrônicos – do *software* e do *hardware* –, impondo uma “sinergia de funções” que possibilita “a ampliação das formas de percepção e ação humanas” (PLAZA; TAVARES, 1998, p. 72). E é nesse contexto que a literatura digital se insere.

1.5 ONDE E COMO SURTIU A LITERATURA DIGITAL

Segundo Edgar Kirchof, as primeiras experimentações poéticas com linguagem de computação foram realizadas na década de 1950 pelo grupo liderado pelo filósofo e matemático alemão Max Bense (2016, p. 208).

Quando o departamento de informática onde Bense trabalhava adquiriu o computador batizado de Zuse 22, o próprio Max Bense encorajou um de seus alunos, Theo Lutz, a programar o computador com um número determinado de palavras retiradas do romance *O Castelo*, de Franz Kafka, e com algumas estruturas sintáticas simples, com base nas quais a máquina deveria compor “textos poéticos estocásticos [que resultassem de uma variável aleatória]”. (KIRCHOF, 2016, p. 209)

Era o início da chamada “Estética Gerativa”, em que os processos aleatórios, a

partir da ordem/desordem, tinham no computador um aliado. Nesse mesmo período, no Brasil, o movimento literário concretista, cujos ideais propunham a expansão da literatura a partir da utilização de sistemas semióticos não verbais, aprofundaram a exploração de “aspectos icônicos e indexais na produção poética” (KIRCHOF, 2016, p. 209). Esses aspectos previam vários percursos de leitura (horizontal, vertical, diagonal) combinando e/ou permutando sua ordem, abrindo, assim, a obra a novos sentidos.

Com a chegada da *www*, em 1989, já era possível a migração de obras impressas para o ambiente digital, propondo mais uma permuta de meios. No entanto, enquanto no Brasil o foco da produção de literatura digital recaía sobre a poesia, nos Estados Unidos e nos países de língua inglesa, a produção dessa literatura era centrada na produção de ficção digital (ou hiperficção) (KIRCHOF, 2016, p. 212).

A especialista em literatura eletrônica, Nancy Katherine Hayles (2009), aponta para a primazia do programa de hipertexto *Storyspace* – criado por Michael Joyce (e depois vendido para a empresa *Eastgate Systems*) – quanto à produção das primeiras obras de literatura digital. Foi nele que Michael Joyce produziu *afternoon: a story*²⁹ (1987); o estudioso de hipertextos Stuart Moulthrop, *Victory Garden* (1992)³⁰; e a escritora Shelley Jackson, o seu *Patchwork girl*³¹ (1995). Essas obras, com exceção da última, tinham suas narrativas baseadas na utilização quase que exclusiva dos hipertextos e seus links.

Também com a chegada da *web*, e sua maior oferta de possibilidades, o *Storyspace* perdeu terreno. Se aqui eram utilizados blocos de textos (chamados “lexia”) com limitações gráficas, de animação, cores e sons,

os trabalhos [passaram a fazer] uso das capacidades multimodais da Web; enquanto o link de hipertexto é considerado a característica mais marcantes dos primeiros trabalhos, os mais recentes usam um variedade de linguagens de navegação e metáforas de interface que tendem a desacentuar o link como tal. (HAYLES, 2009, p. 24)

Isso fez com que Hayles separasse a literatura digital em duas gerações. A primeira geração, que ela prefere que chamemos de “clássica” para não denotar que fora suplantada pela seguinte, corresponde ao período 1980-1990 e está atrelada ao

²⁹ Há uma demonstração de como a obra funciona aqui: Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=djlrHF8S6-Q>>. Acesso em: 24 fev. 2018.

³⁰ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Gyg8K0Un0xE>>. Acesso em: 27 fev. 2018.

³¹ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=KXFEqyXrbqU>>. Acessado em: 27 fev. 2018.

programa de produção *Storyspace* (2009, p. 24).

A segunda nasce a partir de 1995, com *Patchwork girl*, de Shelley Jackson, cuja característica principal é não estar mais presa à estrutura do hipertexto, mas sim fazendo uso das possibilidades multimodais que a *web* oferece (HAYLES, 2009, p. 24; KIRCHOF, 2016, p. 212).

O videopoema *É preciso aprender a ficar submerso* (2011), do poeta e professor carioca Alberto Pucheu e da artista visual Danielle Fonseca, inscreve-se nessa multimodalidade. Hospedado na plataforma *YouTube*, o poema é narrado pelo próprio autor sob imagens de uma criança *pegando jacaré* em uma prancha de *morey buggy*.³²

Figura 4: *Frame* da criança sobre a prancha de *morey buggy* do videopoema *É preciso aprender a ficar submerso*



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=jGwY2daOJGs>

O vídeo não faz uso da lógica do hiperlink. Logo, ao invés da possibilidade de se dar saltos em busca de novos desdobramentos para a história, a obra, de 2 minutos e 43 segundos, deve ser pensada levando em consideração como “a imagem, tal qual apresentada, é consequência lógica do seu meio de produção” (PLAZA; TAVARES, 1998, p. 120). Para melhor comentá-la é preciso, então, verificarmos rapidamente como opera a plataforma na qual a obra está hospedada,

³² A qualidade de imagem do vídeo não é boa, por isso o *print* aqui inserido também não apresenta boa definição.

o *YouTube*.

Embora a junção de som e imagem não seja novidade desde os primórdios do cinema, o *YouTube*, que passou a operar no ano de 2005, possui o *plus* de estar na Rede, podendo ser acessado de vários lugares. Além disso, a plataforma de vídeos possibilita a interação entre espectadores e artistas através de comentários, e seus conteúdos podem ser reproduzidos.

Dito isso, do ponto de vista da autoria, *É preciso aprender a ficar submerso*, ao conjugar uma poética de imagem e som, enseja um novo produto que, devido ao caráter da plataforma, restringe a participação interativa da audiência sobretudo se a comparamos à literatura baseada em hiperlinks.

Enquanto essa oferece uma participação mesmo que de forma *coercitiva* (HAYLES, 2009, p. 44), durante a exibição do videopoema as possibilidades de *intervenção* (“agência”, como veremos no subcapítulo 2.2) por parte do leitor/espectador tornam-se nulas. O videopoema, dessa forma, adere à lógica da plataforma, que prevê, dentre outras coisas, que se mantenha a audiência cativa por mais tempo possível³³.

No entanto, mesmo estando “em função dos aspectos dominantes” da plataforma onde está hospedado (PLAZA; TAVARES, p. 120), *É preciso aprender a ficar submerso* traz a possibilidade de criar a própria qualidade a partir de uma sinergia que amplifica as capacidades criativas através da união entre o “sensível” e o “inteligível” (PLAZA; TAVARES, 1998, p. 64-122-123).

O aspecto “sensível” refere-se à faculdade imaginativa, à *liberdade criativa*; e o “inteligível” à faculdade operativa, que trata da *servilidade* a que se sujeita a autoria em um ambiente tecnológico (PLAZA; TAVARES, 1998, p. 123). Isso sugere uma forma de produção que coloca a mente do criador em diálogo com a máquina, cuja sinergia de funções reitera o caráter não individual na criação da obra.

Considerando que em 2013 o poema passou a fazer parte do livro impresso *Mais cotidiano que o cotidiano*, poderíamos dizer que, aos moldes do que veremos no segundo capítulo com Flora Süssekind, Pucheu e Fonseca tematizam sua obra na internet através de uma *contaminação* pelas novas técnicas de produção e difusão, fazendo com que plataformas como o *YouTube* passem de *reprodutor* de imagens e sons a pautar a própria produção literária através de uma sintaxe e uma

³³ A proposta se radicalizou em 2012 quando o algoritmo do *YouTube* passou a valorizar vídeos que mantêm por mais tempo a audiência em vez da quantidade de *views*.

lógica peculiares (SÜSSEKIND, 1987, p. 135-136).

O poema fala de resiliência. A repetição de seu bordão – “é preciso aprender a ficar submerso” – redonda à imagem da criança em permanente tentativa de *pegar onda*. As gírias dos surfistas presentes no texto, como em “Há dias de sol por cima da prancha, há outros em que tudo é ‘caixote’, ‘vaca’, ‘caldo’” (PUCHEU; FONSECA, 2011) denotam uma *função didática*: mesmo imersos em dias difíceis voltaremos à *tona*. Em outro momento, o poeta evoca a força gerada a partir do *resguardo* em lugares recônditos: “É preciso aprender a ficar lá embaixo, no círculo sem luz, no furacão de água que o arremessa ainda mais para baixo onde estão os desafiadores dos limites humanos” (2011).

Por outro lado, é possível identificar em obras como *afternoon: a story* a lógica operativa do hiperlink. *afternoon* foi elaborada a partir da utilização do programa *Storyspace*, específico para esse tipo de produção, pois utiliza uma estrutura ramificada (lexias) que proporciona ao leitor navegar e interagir por enredos alternativos a partir de suas escolhas.

Sem a utilização de gráficos, cores ou links externos, *afternoon* conta a história de Peter, um escritor que começa sua tarde lendo a respeito de um acidente que pode ter ocorrido com sua mulher. A partir desse momento, o leitor, aqui um interator³⁴, vai clicando em links, ou em palavras, que vão revelando novos desdobramentos. Essa possibilidade também é oferecida através de uma ferramenta de navegação, que disponibiliza ao interator acompanhar determinada sequência através da semelhança nos títulos das lexias.

Com efeito, é possível identificar em *afternoon: a story* uma forte presença do autor ao designar todos os caminhos a serem percorridos pelo interator. Segundo Katherine Hayles, “embora o leitor possa escolher quantas lexias seguir, essa interação é tão circunscrita que a maior parte dos leitores não terá a sensação de ser capaz de desempenhar a tarefa”, pois as sequências da obra não permitem nenhuma saída, a não ser encerrando o programa (2009, p. 77-78).

Isso nos faz depreender que nem sempre a produção que circula na Rede faculta de maneira tão libertária a participação do leitor, já que durante a leitura de

³⁴ Para Janet Murray, a literatura que é produzida e circula na Rede exige mais do que um leitor. Murray chama de “interator” o sujeito que interage com as obras literárias a partir de uma agência participativa mais intensa, e que não se resume à interação, mas à intervenção para a leitura-construção da própria obra. (2003)

uma obra digital, o usuário navega por páginas pré-estabelecidas pelo autor/programador, fazendo com que apresentem, por vezes, um caráter coercitivo se comparado “com a flexibilidade oferecida pelo códex” e sua liberdade para pular, voltar e avançar partes (HAYLES, 2009, p. 44).

A distinção entre literatura analógica e literatura digital, entretanto, tem se estabelecido a despeito de existirem pontos de contato ou de convergência entre ambas. Segundo o pesquisador Edgar Kirchof, “a crítica literária dedicada aos estudos da literatura digital tem insistido fortemente na necessidade de distinguir obras propriamente digitais de obras digitalizadas” (2016, p. 208)³⁵.

Katherine Hayles corrobora essa posição a partir do ambiente em que nasce a produção literária digital:

a literatura eletrônica, geralmente considerada excludente da literatura impressa que tenha sido digitalizada, é, por contraste, “nascida no meio digital”, um objeto digital de primeira geração criado pelo uso de um computador e (geralmente) lido em uma tela de computador. (HAYLES, 2009, p. 20)

A literatura digital seria aquela produzida, divulgada e consumida inteiramente na internet. Tal definição parece confirmar uma separação nos campos de estudo das literaturas analógica e digital.

Para Ascensión Rivas Hernández, especialista em literatura e meios de comunicação, da Universidade de Salamanca, pode-se pensar nessa separação a partir de duas chaves de entendimento. Uma, de que as obras literárias analógicas seriam centrífugas, i. e., que partem de um centro, de um emissor especial – o autor

³⁵ É possível perceber essa tensão no campo das letras também a partir das discussões sobre a necessidade de se desenvolver uma Teoria da Literatura dedicada à digital. Segundo a pesquisadora espanhola Rocío Badía Fumaz, “en el estudio de la literatura digital, la polémica sobre la pertinencia de la teoría tuvo su punto culminante [...] en torno a la consigna ‘more hack; less yack’, que reivindicaba – simplificamos – la acción frente a la reflexión, pero que a su vez dio voz a la defensa de la necesidad de la teoría, ya esté integrada en la práctica [...]” (“no estudo da literatura digital, a polémica sobre a pertinência da teoria [literária] teve seu ponto culminante [...] em torno do lema ‘more hack; less yack’, que reivindicava, de forma simplificada, a *ação frente a reflexão*, que, por sua vez, deu voz à defesa da necessidade de uma teoria, já que esta já está integrada à prática [...]”) (2018). “Ação frente a reflexão” diz respeito a uma teoria imanente ao gesto, às formas de produção, incluindo linguagem de programação e *design*, estrutura de dados, visualizações, ferramentas de pesquisa, ferramentas de exibição, formatos de armazenamento e arquivo (dispositivos) etc. pertinentes à literatura digital, em detrimento de uma reflexão crítica considerada “livrocêntrica”, estabelecida, que, na visão de alguns estudiosos, não daria mais conta das produções baseadas em tecnologia. Mais detalhes sobre a origem do lema “More hack; less yack”, disponível em: <<http://nowviskie.org/2014/on-the-origin-of-hack-and-yack/>>. Acesso em: 08 nov. 2018. Mais detalhes sobre a discussão sobre uma nova Teoria para a literatura digital, disponíveis em: <<http://journalofdigitalhumanities.org/1-1/who-you-calling-untheoretical-by-jean-bauer/>>. Acesso em: 09 nov. 2018; e em <<http://cmap.javeriana.edu.co/servlet/SBReadResourceServlet?rid=1J2MZW188-19S1N1D-1QZ>>. Acesso em: 09 nov. 2018.

– que unidireciona a obra. Assim, ao leitor só caberia ler o texto, não podendo contestar o autor no mesmo nível de comunicação (2013, p. 277).

A outra chave seria a de que as obras analógicas possuiriam um texto “fechado”³⁶. Ela diz:

[O] texto é, portanto, fechado, e é precisamente esta característica que permite a interpretação ulterior por parte do leitor ou do crítico, porque só se o texto estiver fechado – terminado – o receptor pode abri-lo, lê-lo e comentá-lo (2013, p. 277, tradução nossa)³⁷.

Assim, seria na Rede que se encontrariam as possibilidades que permitiriam uma maior interatividade entre autor e leitor, através das elaborações das obras em conjunto, bem como através de uma maior interação (via redes sociais, *chats* etc.), que passariam a dominar o universo ficcional, o que, por sua vez, poria “em dúvida não só seu caráter fechado, mas também [poria em dúvida] a necessidade de que a obra seja reproduzida literalmente” (HERNÁNDEZ, 2013, p. 278, tradução nossa)³⁸.

Esta dissertação explorará um pouco dessa tensão entre as obras digitais e as obras analógicas, investigando os trânsitos permitidos pela intervenção da tecnologia em parte da produção literária contemporânea, a partir de alguns exemplos. Mas antes apostamos que os caminhos não são tão novos assim, já que é possível identificar um diálogo já longo entre a técnica/tecnologia e a produção artística, literária. Para isso, gostaríamos de retomar a especulação de Flora Süssekind em *Cinematógrafo de letras – Literatura, técnica e modernização no Brasil* (1987) sobre o modo como a representação da técnica implica mudanças na representação literária de obras escritas entre o final do século XIX e o início do século XX.

Como veremos a seguir, a partir do final do século XIX, a literatura já se aproximava de procedimentos característicos da fotografia, do cinema, do cartaz etc., transformando sua própria técnica.

³⁶ A autora refere-se ao livro enquanto mídia.

³⁷ “El texto literario es, por lo tanto, cerrado, y es precisamente esta característica la que permite la interpretación ulterior por parte del lector o del crítico, porque solo si el texto está cerrado – terminado – el receptor puede abrirlo – leerlo – y comentarlo” (HERNÁNDEZ, 2013, p. 277).

³⁸ “[...] poniendo en entredicho no sólo su carácter clausurado, sino también la necesidad de que la obra sea reproducida de forma literal” (HERNÁNDEZ, 2013, p. 278).

SEGUNDO CAPÍTULO

2 A TÉCNICA AFETA A ARTE: *MIMESIS*, ESTILIZAÇÃO, DESLOCAMENTO

Há em todas as artes uma parte física que não pode mais ser tratada como era antes, que não pode ser subtraída à intervenção do conhecimento e do poderio modernos. Nem a matéria, nem o espaço, nem o tempo são – há cerca de vinte anos – o que eles sempre foram.

(Paul Valéry, 1934)

Neste capítulo, buscamos analisar a relação entre a tecnologia e a literatura. Para tanto, voltaremos ao trabalho fundamental da crítica carioca Flora Süssekind, que se dedicou a mostrar suas implicações nos primórdios do modernismo brasileiro, momento no qual a técnica operava mudanças no ambiente literário.

As análises de Flora Süssekind são importantes para este trabalho porque pensamos haver uma mudança de paradigma no campo das artes e em especial em algumas produções literárias do presente que podem ser associadas a mudanças trazidas pela presença do digital em nosso cotidiano. Para melhor percebê-las, em seguida buscaremos no crítico argentino Reinaldo Laddaga algumas chaves de entendimento para verificarmos se e como aparecem nas produções literárias digitais.

Embora Flora Süssekind e Reinaldo Laddaga não tratem diretamente do momento digital, as questões levantadas por ambos servem para uma reflexão acerca da relação entre a internet e algumas obras produzidas hoje.

Do surgimento da imprensa no século XVI às conexões com a internet, podemos perceber desdobramentos para além da rapidez na confecção e divulgação das obras e sua fruição: o próprio fazer literário afeta e é afetado ante essas *revoluções*.

Segundo o professor da Universidad Autónoma de Madrid, Tomás Mayordomo, comentando Walter Ong, a literatura, sempre que possível, esteve interligada a uma tecnologia.

A poesia oral requeria determinadas estruturas baseadas principalmente na repetição, com uma finalidade não só estética, mas também mnemotécnica que facilitava a comunicação; assim, a tecnologia da comunicação oral se pôs a serviço da poesia, como também se pôs a serviço da oratória. A escrita é uma tecnologia que prontamente se põe à disposição da literatura e de sua comunicação, permitindo que esta possa projetar-se no espaço e no tempo, tornando possível a leitura e a interpretação das obras literárias em contextos temporal e espacialmente separados de seus contextos de

produção. (2007, p. 1-2, tradução nossa)³⁹

Dessa forma, seria possível, ao longo dos anos, perceber quando e como uma técnica se mistura (ou mesmo se opõe) à literatura, no que concerne às transformações procedimentais na produção e na recepção da literatura. Por conseguinte, acreditamos ter sido nessa chave que a crítica e professora Flora Süssekind publicou, em 1987, o livro *Cinematógrafo de letras – Literatura, técnica e modernização no Brasil*, o qual tomamos como mote para pensarmos a forma como o digital se relaciona com parte da literatura na contemporaneidade.

Nessa obra, a autora discorre sobre como a forma de se fazer literatura foi afetada pelos novíssimos dispositivos técnicos que apareciam no Brasil entre o final do século XIX e o segundo decênio do século XX. Naquele momento, a literatura passaria a representar a técnica oriunda das várias inovações tecnológicas da época, aproximando-se de procedimentos característicos da fotografia, do cinema, do cartaz etc., transformando, assim, a própria técnica literária (SÜSSEKIND, 1987, p. 15).

Ali, a crônica, a poesia e a prosa de ficção confrontavam-se à paisagem tecnoindustrial a partir de duas frentes: uma que a representava explicitamente, “rastreado diferentes figurações literárias dos artefatos modernos, dos novos meios de locomoção e comunicação, [e] da nascente indústria do reclame” (SÜSSEKIND, 1987, p. 15), que ensejou o que seria o traço marcante naquela ficção brasileira, a saber: “o diálogo entre forma literária e imagens técnicas, registros sonoros, movimentos mecânicos e os novos processos de impressão” encontrados em autores como Olavo Bilac, João do Rio e Pedro Kilkerry (SÜSSEKIND, 1987, p. 18).

E a outra, a “da imprensa empresarial que se afirmava no início do século XX” (SÜSSEKIND, 1987, p. 18) em expansão e pagando bem, e que não prescindia dos autores da época, dando-lhes um “*second métier* condigno” (BROCA, 2004, p. 286). Isso contribuiu, dentre outras coisas, para a fusão entre reportagem, gêneros literários e reclames, numa espécie de “padronização da linguagem”, em que a imprensa passa a “afetar diretamente” os “procedimentos narrativos” (SÜSSEKIND,

³⁹ “La poesía oral requería unas determinadas estructuras basadas principalmente en la repetición, con una finalidad no sólo estética sino también mnemotécnica que facilitara la comunicación; así, la tecnología de comunicación oral se puso al servicio de la poesía, como también se puso al servicio de oratoria. A escrita es una tecnología que muy pronto se pone a disposición de la literatura y de su comunicación, permitiendo que ésta pueda proyectarse en el espacio y en el tiempo y haciendo posible la lectura e interpretación de las obras literarias en contextos temporal y espacialmente separados de sus contextos de producción.” (MAYORDOMO, 2007, p. 1-2).

1987, p. 83), já que seu estilo passa a ser dominante.

Nesse momento de fortalecimento da imprensa, o livro passaria a ser visto como mercadoria a ser anunciada (SÜSSEKIND, 1987, p. 66), e se abririam as possibilidades de os escritores atuarem como repórteres e entrevistadores. Tal cenário muito contribuiu para que a carreira de escritor se tornasse profissional (SÜSSEKIND, 1987, p. 74).

Além disso, cinematógrafos, fonógrafos, cartazes, “homens-sanduíche”, trens subterrâneos, despertadores elétricos, aeroplanos, recordes de velocidade, ascensores etc. passaram a fazer parte não só daquele cotidiano, mas também de um imaginário que permite Sússekind sugerir

uma história da literatura brasileira que levasse em conta suas relações com uma história dos meios e formas de comunicação, cujas inovações e transformações afetam tanto a consciência de autores e leitores quanto as formas e representações literárias propriamente ditas (1987, p. 26).

Essas inovações atingiriam não só os campos de produção, inclusive profissional através do jornalismo, como a própria consciência dos homens das letras e de seus leitores. A vida, como vaticinou João do Rio em 1909, seria como um “cinematógrafo colossal”, no qual “cada homem teria um no crânio [cujo] operador seria a imaginação” (apud SÜSSEKIND, 1987, p. 45).

Dentro dessa perspectiva que envolve as inovações tecnoindustriais e a mudança de consciência dos autores daquele Modernismo, Sússekind destaca, ainda, os que, à sua maneira, resistiram ao momento de transformações através de seus textos. A autora, no entanto, aponta também laivos de certo mimetismo do que, àquela altura, já seria o *éthos* da época, percebidos em produções textuais que quase sempre deixavam “um rastro mais ou menos nítido da técnica” (SÜSSEKIND, 1987, p. 85) adquirido pelas inovações tecnoindustriais.

Seguindo tal pressuposto, para aquele momento modernista, ela elege três procedimentos básicos a que a técnica literária obedecia fundamentalmente: a imitação, a estilização e o deslocamento:

Por *imitação*, entenda-se tanto o aproveitamento de gêneros, dicção e personagens-apenas-superfície, característicos de jornais e revistas ilustradas [...]. Já *estilização* incluiria tanto a reelaboração de recursos próprios ao jornalismo [...] quanto a conversão da experiência de choque numa série interminável de “ohs!” [...], num espanto ornamental [...]. Quanto ao *deslocamento*, opera preferencialmente no sentido de privilegiar como personagens ou

objetos de narração figuras [que lembram o passado], tipos (jagunços, imperador) ou sentimentos (nostalgia, lágrima) fora de contexto. (SÜSSEKIND, 1987, p. 90-92, grifos nossos)

Além disso, o deslocamento também se dava pelas “ficcionalizações do memorialismo” – o Machado de Assis de *Memorial de Aires* (1908), por exemplo –, pelo “deslocamento temporal” que operava “fazendo oposição ao presente em contínuo movimento” (SÜSSEKIND, 1987, p. 92) e, ainda, através do deslocamento que referendava a ficção com a experiência cotidiana, via “personagens-mediadores” que “percorrem a obra de João do Rio, fazendo e desfazendo tramas, tecendo considerações sobre os mais diversos assuntos” (SÜSSEKIND, 1987, p. 93).

Essas três formas de afetação da técnica – imitação, estilização e deslocamento –, segundo a autora, possuem um caráter superior ao das escolas literárias, pois definem “a produção literária brasileira do período de modo mais substantivo do que muitos neo (parnasianismo, regionalismo, classicismo, romantismo), pós (naturalismo) e pré (modernismo) como se costuma etiquetá-la” (SÜSSEKIND, 1987, p. 18).

Assim, “é como se as inovações técnicas impusessem a própria tematização” através do diálogo mantido “entre forma literária e imagens técnicas, registros sonoros [...], entre as letras e os *media*” (SÜSSEKIND, 1987, p. 18).

Como afirma Hans Ulrich Gumbrecht, “cada novo *medium* transforma a mentalidade coletiva, imprimindo-se no relacionamento das pessoas com seus corpos, consciência e ações” (apud SÜSSEKIND, 1987, p. 26). Mas isso nem sempre se dá de forma pacífica. Vejamos a seguir como se apresentaram tais procedimentos.

Quando Flora Süssekind fala em *mimesis* como um dos procedimentos básicos para a técnica literária daquele modernismo, podem-se perceber os diversos sentidos pelos quais se tornaram patentes a tentativa de incorporar, “por imitação”, o meio tecnointustrial. A *mimesis* pode aparecer através de analogia, como quando João do Rio, em crônica do livro *Cinematógrafo*, de 1908, ensaia um “deslumbramento” com o novo horizonte técnico:

[A] crônica evolui para uma cinematografia. Era reflexão e comentário, o reverso desse sinistro animal de gênero indefinido a que chamam: o artigo de fundo. Passou o desenho e a caricatura. Ultimamente era fotografia retocada mas com vida. Com o delírio apressado de todos nós, é agora cinematográfica – um

cinematógrafo de letras, o romance da vida do operador no labirinto dos fatos, da vida alheia e da fantasia –, mas romance em que o operador é personagem secundário arrastado na torrente dos acontecimentos (apud SÜSSEKIND, 1987, p. 46-47).

A crônica passa a fita, e o cronista a seu operador. A pressa, agora a fazer parte do modo de vida citadino, transmuta a linguagem do cinema com seus cortes rápidos, sua agilidade “delirante”. Aqui se configura um “desejo mimético, [uma] ligação via analogia mais do que propriamente via linguagem literária” (SÜSSEKIND, 1987, p. 18, p. 47). O livro, enfim,

projeta essa imagem de um “cinematógrafo de letras” como sinônimo de uma literatura que operasse como os modernos aparelhos de produção e reprodução de imagens técnicas. Diante de novos maquinismos, a reação, meio no susto, numa primeira instância, é, pois, de imitação. (SÜSSEKIND, 1987, p. 47, grifo da autora)

Esse mesmo deslumbramento também aparece através da “tentativa de imitação ‘fiel’ não dos novos processos disponíveis”, mas de “um ou outro indício de modernização” (SÜSSEKIND, 1987, p. 18, p. 127). Títulos como *Autofotografia* (1908), de Adolfo Werneck, e *Telefone*, de Guilherme de Almeida dão um quê de modernidade aos textos, “como se a *representação* do moderno modernizasse a obra” (SÜSSEKIND, 1987, p. 18, grifo da autora).

Por outro lado, quando o mesmo João do Rio escreve, em 1918, o romance *A correspondência de uma estação de cura*, ele transforma “o livro como um todo numa espécie de jornal” (SÜSSEKIND, 1987, p. 83). Em forma de cartas, a obra reporta o cotidiano da cidade mineira de Poços de Caldas, como nesta, escrita por um de seus *missivistas*, Teodomiro Pacheco, com destino a Godofredo de Alencar:

Há cinco classes de tavolagens em Poços. A primeira pertence ao pano verde do Grande Hotel. É a roleta em que jogam os senhores e senhoras da alta sociedade veranista. Nada como o vício para ligar. Senhores, que não se conheciam na véspera tratam-se como você [...]. Os jogadores – frios como algodão gelado – preparam um ambiente amável. A orquestra toca. Os criados oferecem café, charutos, licores, refrescos. (RIO, [19--], p. 47-48)

Ao invés de uma “imitação análoga”, aqui João do Rio incorpora deliberadamente ao texto os “traços de alguns gêneros da imprensa [através] de uma linguagem clara, direta, [numa] verdadeira prosa de reportagem”, lançando mão da reelaboração dos recursos jornalísticos – numa “*mimesis* propositada” (SÜSSEKIND, 1987, p. 83-85).

A seguir veremos que outro procedimento apontado por Sússekind, a

“estilização”, pode se confundir com esse. Aqui, todavia, os recursos típicos do jornalismo se propõem a serem emulados, enquanto lá serão *reelaborados*. Essa consiste numa das mais importantes questões hoje para se discutir o modo de reelaboração e incorporação da *técnica* digital na literatura.

Quando o assunto é a estilização como procedimento técnico-literário, uma das figuras mais emblemáticas é a do poeta Olavo Bilac. Colaborador, por cerca de trinta anos, de diversos jornais e revistas, o escritor parnasiano mantinha uma relação de amor e ódio com as inovações tecnoindustriais.

Ele desprezava o próprio ofício de cronista, como escreve em *A notícia*, de 1893: “Afinal, que somos, nós todos jornalistas e cronistas, senão profanadores da arte e ganhadores das letras?”. Ou atacava de forma veemente os fonógrafos da Rua do Ouvidor, como numa crônica de 1907: “De cada porta irrompe a voz esganiçada de u’a máquina falante ou cantante; são urros, gemidos, garganteios frenéticos, imprecações, ganidos, carcarejos [sic], miados, latidos, mugidos, arrulhos, guinchos, berros, grunhidos!” (apud SÜSSEKIND, 1987, p. 20). E também temia que o cinematógrafo, o fonógrafo e as transformações na imprensa afastassem, no futuro, o homem de letras das redações de jornal (SÜSSEKIND, 1987, p. 21).

Mas, como dito, Bilac trabalhou muito de sua vida escrevendo para a imprensa, e é lá que está a maior parte de sua obra.

Dos romances-folhetim, como *O esqueleto* [1890], *Paula Matos* [*Paula matos ou o monte de socorro*, 1891] e *Sanatorium* [1893], a centenas de crônicas, em prosa ou em verso (como na sua “Gazeta rimada”), aos sonetos de *Tarde* (1918), divulgados de início pela revista *Careta* (SÜSSEKIND, 1987, p. 21)

percebe-se quão prolífica foi a carreira do poeta no meio jornalístico. Mas como se deu essa rejeição à imprensa, e aos aparatos tecnológicos da época, do ponto de vista de seu estilo?

Uma das características apontadas por Sússekind para esse procedimento, a “estilização”, é a do “espanto ornamental”, em miúdos, o uso de “interjeições, exclamações e vocativos” (1987, p. 90-91), como podemos atestar nesse trecho de uma crônica sua publicada em *A Notícia*: “Decididamente estão contados nossos dias, ó cronistas, escritores de artigos de fundo, noticiaristas e mais operários do jornal escrito!” (apud SÜSSEKIND, 1987, p. 21).

Além disso, há uma clara tensão entre alguns de seus poemas e seu trabalho

na imprensa, como entre "O Tear", de 1919: "A fieira zumbe, o piso estala, chia/o liço, range o estambre na cadeia;/ A máquina dos Tempos, dia a dia,/ Na máquina monótona vozeia [...]"⁴⁰, e os textos ilustrados publicados nas revistas *A Cigarra* e *A Bruxa*.

De certo rebuscamento estilístico, tão próprio de sua poesia, Bilac passava, então, a produzir textos nos periódicos de "leitura apressada", que pareciam sugerir "poucas palavras", com "ganchos certos ou inevitáveis redundâncias" (SÜSSEKIND, 1987, p. 21):

[...] se, nos folhetins, Bilac recorria necessariamente ao gancho e, nas crônicas mais despretensiosas, jogava sobretudo com uma dicção objetiva, satírica, nos textos que pretendia "artísticos" o tom era outro. Muitos vocativos, palavreado vistoso, proliferação de sinônimos, analogias com a mitologia clássica, todo o esforço era no sentido de tornar o seu texto *diverso* do jornalístico, contrastá-lo às imagens técnicas produzidas pela fotografia e pelo cinematógrafo e descartar os assuntos corriqueiros que serviam de fonte para a crônica diária. (SÜSSEKIND, 1987, p. 21-22, grifo da autora)

O poeta impunha uma resistência à paisagem técnica ao passo que o cronista a assimilava constrangidamente (era bem pago para isso), através de um estilo que, àquela altura, já havia sido contaminado pelas novas técnicas de impressão, reprodução e difusão que assolavam parte do país (SÜSSEKIND, 1987, p. 24).

A estilização também aparece como reelaboração no escritor carioca Lima Barreto. Por vezespositor da imprensa, do fonógrafo e do cinematógrafo, o autor de *Os bruzundangas* (1922) não deixa de tematizá-los em suas obras.

Mas, diferentemente de Bilac, não ocorre em busca da "boa literatura" para detratar as inovações técnicas; antes, e fazendo jus à sua figura, colabora com "revistas obscuras" e "jornais dos que iniciam", com pouca tiragem, como o *Hoje*, *ABC* e o *Lanterna* (SÜSSEKIND, 1987, p. 23). Além disso, associa-se à defesa de publicações operárias como *Spartacus* e *Plebe*. Recusa-se, ainda, a usar em seus textos os ganchos e as frases de efeito tão caras ao poeta parnasiano; e em seu lugar, opta pela reelaboração dos recursos do jornalismo na literatura (SÜSSEKIND, 1987, p. 23-24)⁴¹. Como diz Isaías em *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, de

⁴⁰ Disponível em: <http://www.avozdapoesia.com.br/obras_ler.php?obra_id=8752>. Acesso em: 27 abr. 2018.

⁴¹ A visão de Flora Süssekind sobre Lima Barreto é, antes de tudo, a de um escritor que transformou a técnica literária a partir de procedimentos tidos como próprios ao meio jornalístico. Para a crítica, seu trabalho de reelaboração, ao assumir "formas [de] diálogo entre a técnica literária e a disseminação de novas técnicas de impressão, reprodução e difusão", expandiu os limites de seu

1909:

no jornal, compreende-se o escrever de modo diverso do que se entende literariamente [...]. No jornal, a extensão é tudo e avalia-se a importância do escrito pelo tamanho [...]. A questão não é comunicar pensamentos, é convencer o público com repetições inúteis e impressioná-lo com o desenvolvimento do artigo. (apud SÜSSEKIND, 1987, p. 24)

Lima Barreto então elege a redundância “como procedimento estilístico básico”, considerado por Silviano Santiago uma forma para maior alcance do gênero romanesco: “Lima Barreto liberou processos estilísticos do folhetim publicado em jornal, transformando-os em recurso para uma estética popular do romance” (apud SÜSSEKIND, 1987, p. 24).

Também a recusa de Barreto em usar a máquina datilográfica é apontada por Sússekind como uma forma de preservar o lado artesanal da literatura e, por conseguinte, de tentar “estilizar” seu texto. Este trecho é da crônica *Esta minha letra...*, de 1911:

[Q]ue ela me levasse a incorrer na crítica gramatical da terra, vá; mas que me leve a dizer coisas contra a clara inteligência das coisas, contra o bom-senso e o pensar honesto e com plena consciência do que estou fazendo! [...] Estou nesta posição inqualificável, original e pouco classificável: um homem que pensa uma coisa, quer ser escritor, mas a letra escreve outra coisa asnática. Que hei de fazer?⁴²

O escritor em momento algum considera escrever à máquina. Do contrário, assevera que fazê-lo seria fatigante, cansativo e que o obrigaria “ao trabalho nauseante de fazer um artigo duas vezes: escrever à pena e passar a limpo à máquina” (apud SÜSSEKIND, 1987, p. 27). Na interpretação da crítica, há a ideia de preservação do estilo através do artesanato manual, pois à máquina sobriaria somente o papel de passar a limpo o que já havia criado.

A mesma resistência à máquina de escrever fora experimentada por Godofredo Rangel, autor de *Vida ociosa* (1917), sendo possível ler aí, segundo Sússekind, um bom exemplo de um deslocamento como oposição. Na seguinte passagem, o narrador Félix larga seus afazeres e volta-se para um gramofone:

Era uma velha máquina, preciosa, que, de empréstimo em empréstimo, se desgovernara desoladoramente. Mas o último empréstimo dera-lhe virtudes raras, muito de meu agrado. Mesmo

texto e de seu público, constituindo ainda, ao lado de João do Rio e Olavo Bilac, um confronto “direto e explícito” com o “horizonte técnico”. (SÜSSEKIND, 1987, p. 24-25)

⁴² Disponível em: <<http://www.poeteiro.com/2017/11/esta-minha-letra-conto-de-lima-barreto.html>>. Acesso em: 27 abr. 2018.

sem disco tocava músicas de Wagner, ricas de estrépito. Desloquei a mola e ele começou. Primeiro foi um roncar surdo de tempestade que cresce; súbito desencadearam-se trovões rolantes de mistura com guinchos inexprimíveis. Em seguida amainou e pôs-se a piar e a ringir com um acento tão animal nas fibras do coração. (RANGEL apud SÜSSEKIND, 1987, p. 17-18)

Para Sússekind, embora a tematização referente ao tecnoindustrial esteja presente através do gramofone, aparece aí uma oposição ao aparelho quando o narrador ridiculariza suas particularidades através da ironia. Colocar o aparelho para tocar sem um disco é como se se pudesse prescindir daquela tecnologia, pois não passava de um móvel “com guinchos inexprimíveis”. A representação evocada por Rangel nocauteava um invento *da hora*, através de “digressões e lembranças que se sucedem em tempo lento no romance” (1987, p. 18).

Quando Artur de Azevedo vê, em 1897, o cinematógrafo como uma possibilidade de registrar os espetáculos teatrais; e João do Rio o vê, em 1909, como um “cinematógrafo de letras”, em que cada autor poderia ter um no crânio para imaginar naqueles moldes sua linguagem literária, “passa-se de uma compreensão sobretudo documental do aparelho à noção de que, por trás da câmera, haveria o olhar do seu operador, fixando ‘impressões pessoais’” (SÜSSEKIND, 1987, p. 135).

E na década de 1920 vigora a compreensão “de que [o cinematógrafo] não apenas *reproduziria* imagens, mas as *produziria* de acordo com uma sintaxe e uma lógica peculiares” (SÜSSEKIND, 1987, p. 135-136, grifo da autora).

As agudas observações de Sússekind nos instigam a perguntar: seria possível um modo de relação semelhante entre a literatura e o digital?

Para pôr à prova nossa pergunta, consideramos que algumas produções culturais a partir do século XX, passaram a se interessar por novas práticas que possibilitam pensar uma “nova lógica peculiar”. Essa lógica surgiria do diálogo entre as tecnologias digitais e as artes.

Buscaremos então comentar algumas obras e suas características tencionando demonstrar uma modulação tanto no que diz respeito a uma autoria centralizada (e centralizadora), quanto a uma maior junção de atores que, atuando em diversas frentes, *dividem* a autoria das obras. Em passo seguinte, buscaremos mostrar como escritores, a partir de um processo de reelaboração inspirado também em práticas da internet, têm operado e alterado as formas de se produzir, escrever e ler parte da

literatura no século XXI.

2.1 PRÁTICAS CONTEMPORÂNEAS: A OBRA FRÁGIL, O PRODUTO INACABADO

A ressincronização da produção e da exibição da produção artística através da internet, parece melhorar as coisas em vez de piorá-las. Ela implica que o artista não necessita gerar nenhum produto final, nenhuma obra de arte final terminada. A documentação do processo artístico já é uma obra.

(Boris Groys, 2016)

Partimos da suspeita de que algumas formas culturais do presente passaram a ter uma configuração distinta quando artistas tornaram a fatura de suas obras projetos que expõem suas trajetórias; e tornaram a colaboração com não artistas um procedimento, dando-nos a possibilidade de pensar em outra “lógica cultural” para o século XXI⁴³.

As obras que daí decorrem expõem uma fragilidade do ponto de vista da *originalidade* e da instituição autoral, pois não partem de uma *ideia original* e de um *gênio criador*.

Além disso, elas expõem seu caráter de inacabamento, uma vez que os materiais a que os artistas lançam mão estão à disposição e em permanente *convite* a que sejam retrabalhados colaborativamente, propiciando autorias plurais que não buscam anular as outras vozes.

Em sua obra *Estética de laboratório – Estratégias das artes do presente*, Reinaldo Laddaga nos lembra de que, na década de 1980, em toda parte “prevalencia a citação, a interreferência, o jogo de espelhos, [e] a declaração da formalidade inevitável de todas as formas” (2013, p. 206).

Naquele momento, a principal recorrência era ao pastiche⁴⁴, cuja “ironia neutra” procurava demonstrar todo o artificialismo “das maneiras de expressão que adotam”,

⁴³ Estamos falando de uma arte colaborativa, em rede, próxima de modos de participação e produção encontradas em projetos como o da *Wikipedia*, ou mesmo em programas em fonte aberta como o *Linux*, no qual uma gama de programadores contribui para melhorias no programa. E, acreditamos, torna possível interrogar sobre possíveis mudanças na autoria, na produção e leitura das obras.

⁴⁴ Laddaga cita o crítico Fredric Jameson para afirmar que a maneira do pastiche consistia “em recombinar fragmentos descontextualizados de produção do passado, que se tomavam um pouco como se fossem visões sutis flutuantes em uma dimensão da qual se havia subtraído o tempo” (2013, p. 214-215).

pois, para os artistas não havia uma norma última do discurso, somente uma multiplicação das maneiras, e por isso não buscavam o novo nem continuaram com uma valorização da tradição. Antes, imitavam estilos mortos, “através de máscaras e vozes alojadas no museu imaginário de uma cultura que agora é global” (LADDAGA, 2013, p. 206-207).

Para o crítico argentino, a teoria pós-moderna não seria mais suficiente, pois há um número muito significativo de artistas que se distancia dessa proposta ao propor descrições ou manifestações não só de como chegaram a compor seus objetos ou eventos, como também “as condições do entorno daqueles que os executaram”, apresentando-se “como pessoas situadas em um espaço concreto e em uma rede de relações” (LADDAGA, 2013, p. 211).

A característica principal dessa outra lógica aponta para o fato de que o “artista deve, na medida em que lhe seja possível, tornar acessíveis aos seus públicos os arquivos do processo pelo qual o objeto ou o evento que compôs ou preparou chegou a acontecer” (LADDAGA, 2013, p. 211). E esses atos de explicitação, desprovidos de um caráter dramático⁴⁵, atendem a uma valorização crescente de nossa época: uma “vontade dos indivíduos de se mostrarem na própria nudez” (2013, p. 212).

Esses indivíduos seriam instados a manterem um discurso constante sobre si, seja através de produções abundantes de correspondências, formulários etc. ou em situações de negociação íntima com amantes, pais, filhos, professores e alunos. Some-se a isso, um entorno social (e político) que clama por transparência, que, segundo Laddaga, transformou-se num “grito de batalha de mil programas de intervenção política” (2013, p. 212-213). Essa falta de caráter dramático – o da não ruptura, da não fratura completa – é o que diferenciaria esse período da proposta moderna e do entendimento da noção de pós-moderno.

Em *O romance luminoso*, lançado em 2005, o escritor uruguaio Mario Levrero (1940-2004) descreve, em forma de diário, o dia a dia daquilo que culminaria na escrita de uma obra que seria um catálogo de experiências *luminosas*,

⁴⁵“O que parece fascinar os artistas com uma frequência curiosa não é a força demoníaca ou o princípio anárquico que penetram e dinamizam o mundo em seu conjunto, força ou potência que ao mesmo tempo cativam e resistem a ser representadas, mas a visão sustentada de um mundo de pessoas e de coisas que persiste na estabilidade e no repouso. É isso que dá um caráter resolutamente não dramático a algumas das produções mais interessantes destes anos.” (LADDAGA, 2013, p. 219).

transcendentes (2018). Ele havia ganhado uma bolsa da Fundação Guggenheim para que a obra, começada uma década antes, fosse terminada. No entanto, diante da infelicidade (tédio, procrastinação, desinteresse...) para completar a obra, passa a narrar o débil ano em que durou a bolsa Guggenheim (entre os anos 2000 e 2001).

O que temos são mais de 500 páginas que variam entre sua performance com *games*, visitas a sites pornográficos, sua relação com uma mulher, Chl, e o relato dos gastos do dinheiro da bolsa, utilizada para compras domésticas, como uma poltrona e a instalação de um aparelho de ar condicionado. Somente as 150 páginas finais são dedicadas ao “romance luminoso” propriamente dito.

Dessa forma, *O romance...* acaba sendo o “dossiê desse processo”, a “preparação de uma exposição de coisas que são entendidas apenas pela metade; [cuja] escrita [...] é uma peça em um dispositivo terapêutico” organizada *up to date* “e coincidente com a organização da vida” (LADDAGA, 2013, p. 82-89). E se a organiza, haveria um fundo prático, um “uso útil” para uma vida sem acidentes, ordinária como a que nos é apresentada no diário:

[A] sós, comprovo que não sou literato, nem escritor, nem escrevinhador, nem nada. Ao mesmo tempo, preciso de dentadura postiça, dois novos pares de óculos (para perto e para longe) e operar minha vesícula. E parar de fumar, por causa do enfisema. (LEVRERO, 2018, p. 519)

Assim, analisando Levrero, Laddaga afirma que artistas tendem a dedicar mais tempo para projetos organizacionais que se apresentam como plataformas sobre as quais “podem montar suas próprias produções”. A isso Laddaga chama de “autoria complexa”, a saber, a forma como “os escritores e artistas tratam as coisas que encontram em seus foros interiores como materiais às vezes raros, suscetíveis de interrogação e elaboração” (LADDAGA, 2013, 216-217).

Isso sugere que mais do que se produzir um “resultado” acabado, interessa a esses artistas algo como uma “composição de totalidades móveis”, que se mostre “debilmente integrada” e em situações que se apresentam da forma mais imperfeita possível (2013, p. 214).

2.1.1 Processos colaborativos

Um outro momento de transformação nas formas de produção artística é objeto de análise em *Estética da emergência – A formação de outra cultura das artes*,

quando Reinaldo Laddaga vê sinais de obsolescência das formas vanguardistas a partir da década de 1970, numa configuração cultural comparável, segundo ele, tanto em extensão quanto em profundidade, à ocorrida entre o período final do século XVIII e o início do século XIX (2012, p. 9).

Trata-se de um movimento de “transição”, calcado em projetos colaborativos que pôde ser percebido a partir de um “número crescente de artistas e escritores” que “parecia[m] começar a se interessar menos em construir obras do que em participar da formação de ecologias culturais⁴⁶”, e que confrontavam, assim, tanto “o evidente esgotamento do paradigma moderno” quanto a “ineficiência” da resposta (a esse paradigma) dada pelo pós-modernismo (LADDAGA, 2012, p. 11).

Tais projetos implicavam na “implementação de formas de colaboração” que permitiam a associação, durante algum tempo, de um número de indivíduos “de diferentes proveniências, lugares, idades, classes [e] disciplinas” com “a invenção de mecanismos que permitissem articular processos de modificação” em “coisas” locais, como a construção de um parque, a sistematização de trocas de bens e serviços e ocupações de prédios. A essas articulações se juntavam “produção de ficções, fabulações e imagens, de maneira que ambos os processos se reforçassem mutuamente” (LADDAGA, 2012, p. 10-11).

A motivação para esses artistas viria da crença no “valor interrogativo de algumas configurações de imagens e de discursos”, e da “vontade de articular essas configurações com a exploração ‘da substância e do significado da comunidade’” (2012, p. 11). Tais características sugerem, para Laddaga, o abandono da maior parte dos gestos, das formas e das operações herdadas e mantidas desde o final do séc. XVIII (2012, p. 12), cujo “momento central” consistia num “isolamento” que expunha o “sentido de um todo ou o intérprete universal” (2012, p. 37).

Essa mudança de paradigma, que parte do isolamento para formas de colaboração, dá-se a partir do que o filósofo Jacques Rancière chama de “régime de l’art” (“regime das artes”) (2000, p. 26), que na versão de Laddaga é “um vínculo entre modos de produção, formas de visibilidade e modos de conceituação que se articulam com as formas de atividade, organização e que têm lugar em um universo

⁴⁶ Segundo Charles Tilly, uma “ecologia cultural” é “a formação e a ativação de conexões coordenadas entre pequenos grupos de indivíduos que iniciam avanços ou demandas em suas escalas locais, mas que de alguma maneira os articulam com identidades de grande escala e lutas coletivas” (apud LADDAGA, 2012, p. 35).

histórico determinado”⁴⁷ (2012, p. 27). Esse regime opera a partir de “um marco geral, que é o fundo sobre o qual as operações particulares adquirem perfil e significado” (LADDAGA, 2012, p. 29).

No entanto, o crítico argentino nos lembra de que essas mudanças não se dão de forma imediata. Antes, há de haver “mil redes” que devam se desenvolver para que “um nexos determinado e mais ou menos coerente de ideias, habilidades, rituais, expectativas [e] instituições” possam se estabilizar (LADDAGA, 2012, p. 30).

Como exemplo de estabelecimento de um “regime das artes”, Laddaga relaciona a articulação entre a “rede de inovação tecnológica”, que organizou uma vasta circulação de textos impressos no século XVII, e a expansão da educação no século XVIII, que possibilitou uma “desformalização” das sociedades tradicionais e sua organização, à base de limites, do “acesso aos saberes” (LADDAGA, 2012, p. 30-31).

Assim, a condição para a expansão da cultura moderna teria sido “uma concepção prática do social como a soma das individualidades independentes”, materializadas “nas diversas instituições” do “espaço público burguês” (LADDAGA, 2012, p. 31).

A partir da primeira metade do século XIX, começa a se estabilizar uma cultura das artes na qual “o isolamento, a colocação à distância de um fragmento de matéria ou de linguagem [...] se expõe como portador de outras potências, como veículo do sentido de um todo ou o intérprete universal”, gerando uma “arte estereotipada” cujo repertório de ações se coloca à disposição para seus participantes (LADDAGA, 2012, p. 37). Estava, assim, instaurando-se uma legitimação de formas “mais ou menos codificadas” (LADDAGA, 2012, p. 38) dentro daquele *regime das artes*.

Para o espectador desse regime, a obra seria sempre atribuída a *um artista*. Consciente de si mesma, a audiência a assume “como garantia mínima de sua experiência”, ciente da existência de uma intencionalidade e de que há algo para ser mostrado (LUHMANN, 2000, p. 79, tradução nossa)⁴⁸.

⁴⁷ Como um “universo histórico”, mesmo que “determinado”, é extremamente abrangente, do ponto de vista econômico, Laddaga trata o panorama neoliberal como um dos agentes que contribuíram para a formação desse “regime” a partir da década de 1970, através das “transformações nas formas institucionais” (2012, p. 52) e na incapacidade de a composição social captar as trajetórias individualizadas (2012, p. 56-57).

⁴⁸ “They attribute the work of art to an artist. [...] They are aware of themselves as (anonymous) addressees of a communication and take the artwork as a minimal guarantee for the sameness of their

Diante do exposto, o novo *regime das artes* consiste na transição dessas crenças, que preconizavam que o artista solitário produzisse uma obra para ser fruída a partir de certos padrões, como se portadora de uma “verdade geral” e associada a um “nome” cujo público pudesse investigar sua trajetória a partir de outro lugar que não aquele em que fora produzida (numa sala de concertos, numa galeria, edição/publicação etc.), para uma produção que permita uma redução na distinção entre produtores e receptores (artistas e não artistas), através de processos colaborativos (LADDAGA, 2012, p. 48), e cujos resultados possam aparecer sob diversas formas, inclusive com impactos tangíveis em determinados meios sociais, sem prejuízo da produção de narrativas, imagens, sons etc.

Uma “estética da emergência” parte da construção de “objetos fronteiriços” e transparentes, que se estruturam como as comunidades de *softwares open source*, cujas linhas de programação agregam “círculos de participação” numa intensidade de colaboração de acordo com a entreabertura de cada um de seus níveis, e que permitem que canais de comunicação entre especialistas e não especialistas articulem formas centralizadas e descentralizadas para a formação de “ecologias culturais” (LADDAGA, 2012, p. 288-289). Geralmente são de ações simples, mas persistentes, regidas por leis também simples, “mas que quando se juntam em campos de atividade e impacto produzem regularidades que nenhum exame deles em separado teria permitido prever” (LADDAGA, 2012, p. 296).

É assim com o projeto *O Beco é Nosso*, criado por Márcio Punk e Marcelo Venício em 2015, e em atividade até hoje, na cidade de Feira de Santana, Bahia. O local a que o nome se refere é o chamado “Beco da Energia”, onde casas de meretrício atuam há anos.

A iniciativa passa pela formação de uma rede de artistas e não artistas que tornou o local um polo de atividades que contempla oficinas de artes plásticas, de dança, *biscuit*, *papier maché*, de *pulverografia* (pulverização de imagens em telas e camisetas), de artesanato em metal, bonecaria e turbantes; *shows* e festivais de música de diversos gêneros, exposições de artes plásticas, de fotografias e desenhos, lançamentos e doações de livros; e de ações de saúde organizadas em conjunto com órgãos municipais e ONGs.

Chamando a atenção para a necessidade de revitalização (econômica, de

experience. They assume that this is intentional, that something was to be shown to them.” (LUHMANN, 2000, p. 79).

estima, de saneamento) dos centros urbanos, o projeto expandiu o modelo para cidades circunvizinhas. Em 2017, o *Beco Itinerante* se instalou na cidade de Conceição da Feira, e o *Circula Beco* foi para as cidades de Santa Bárbara, Tanquinho e Santo Estêvão. Em todas elas, há a incorporação de artistas e figuras locais, como fiandeiras, grafiteiros, *rappers* e outros.

Nesses projetos, além da preocupação com a recuperação de alguma área *esquecida* da cidade, há uma articulação entre artistas e não artistas, uma vez que a própria comunidade local atua em todo o processo, quer compartilhando espaços físicos e experiências, quer participando de forma ativa em produções no formato *work in progress*.

Em Feira de Santana, essa atuação entre artistas e não artistas se deu a partir de um mapeamento das condições do local feito junto aos moradores, através do qual se detectou que há muito não passavam por avaliações médicas, além da má conservação em que se encontravam os imóveis.

A partir de então, grafiteiros e pintores passaram a produzir nas fachadas das casas, remodelando o *beco*, ao passo que as demandas de saúde foram encaminhadas aos órgãos do município, que passaram a fazer os atendimentos ambulatoriais (consultas, pequenos exames e encaminhamentos médicos) necessários no local. Além disso, o projeto despertou o interesse de patrocínio financeiro e material por parte de empresas para desenvolvimento de atividades. Vale salientar também que, devido às mudanças operadas por esse conjunto de atitudes, o faturamento das casas se expandiu.

Cada uma dessas etapas – o mapeamento, o levantamento e encaminhamento das demandas, as atividades culturais etc. – atende ao que Reinaldo Laddaga chama de uma “produção coletiva de desejos”, algo que começa de maneira simples, “mediante uma série de eventos e encontros informais”, que passam por uma “organização de um processo de planejamento coletivo” (LADDAGA, 2012, p. 90-91) e culminam em *objetos fronteiriços* que habitam entre a produção artística e as mudanças efetivas de seu entorno.

São projetos que criam formas de articulação entre artistas, não artistas e órgãos que tratam de segurança, saúde, iluminação pública, e empresas; e que se vinculam a uma possibilidade de realização a partir da diminuição do fosso entre o “projeto e o mundo da burocracia” (LADDAGA, 2012, p. 92).

Interessam-nos aqui duas formas que passaram a compor uma possível lógica cultural a partir de meados do século XX e que parecem se manter até o presente: a primeira, de que artistas passaram a invocar uma acessibilidade aos seus arquivos, provocando uma expansão nas fronteiras do objeto artístico (obra); a outra, uma forma de trabalho em rede (autoria), cuja atuação de atores enseja um “regime prático das artes”, a saber, uma arte que aproxima autoria e fruição, prescindindo de uma demarcação disciplinadora (LADDAGA, 2012, p. 271-272) e que sugere, por sua vez, um desejo por parte do autor de ter sua audiência mais próxima (interatividade).

2.2 FORMAS DIGITAIS DE NARRAR: AGÊNCIA E AUTORIA PROCEDIMENTAL

Ao que parece, o ambiente digital muito contribui para que as fronteiras entre autoria, obra e audiência se tornem ainda mais porosas.

Esse ambiente teria um papel primordial tanto para dar acessibilidade a arquivos de artistas, quanto formar e escoar ideias e projetos colaborativos. A Rede existe, e é programada, para facilitar a colocação e o compartilhamento de informações (LOVELUCK, 2018, p. 212, 250, 269). E essa ideia primordial sugere, a partir de uma agregação de atores, um convite à participação (interativa) do leitor/interator em seu ambiente. Vejamos como se dá essa relação.

De acordo com a especialista em literatura digital, Janet H. Murray, o romance, o cinema e o teatro seriam como uma figura bidimensional que tenta escapar de sua moldura, uma vez que as narrativas digitais pressionam os limites da narrativa linear a partir de narrativas multiformes (2003, p. 43).

Uma história multiforme, portanto, é uma “narrativa escrita ou dramatizada que apresenta uma única situação ou enredo em múltiplas versões – versões estas que seriam mutuamente excludentes em nossa experiência cotidiana” (2003, p. 43).

Os “mundos possíveis” dessas histórias⁴⁹ são muito comumente explorados

⁴⁹ “... el mundo *real* es el único que existe independientemente de la mente humana; los mundos sólo *posibles* son, en cambio, el producto de actividades mentales, como soñar, desear, formular hipótesis, imaginar, o escribir lo imaginado. La RV agrega a esta nómina de ‘relaciones de accesibilidad’ una forma de percepción que implica al cuerpo tanto como la mente. Por vez primera en la historia, los mundos posibles que no son más que una creación mental se convierten en entidades palpables, a pesar de su carencia de materialidad. [...] el mundo real es el mundo desde el que hablo y en que estoy inmerso, mientras que los mundos posibles no reales son los que miro desde el exterior”. (“... o mundo *real* é o único que existe independentemente da mente humana; os mundos só

pelas narrativas lineares da ficção científica (MURRAY, 2003, p. 46). No filme *De volta para o futuro* (1985), o herói Marty McFly viaja no tempo e se vê numa confusão que envolve seu próprio nascimento na década de 1950.

Enquanto tentava resolver o *imbroglio* para que seus pais pudessem se casar e por fim gerá-lo, ele assiste a seu próprio corpo desaparecer. Tanto aqui quanto em produções digitais, essas histórias buscam evocar nossas experiências cotidianas, nossas percepções de momentos de escolhas e suas múltiplas possibilidades (MURRAY, 2003, p. 47), e, no caso da narrativa digital, com uma participação ativa do interator. Dessa forma, quando se fala em arte digital pode-se dizer que não só é comum um artista criar conjuntamente com outros profissionais-*artistas* (programadores, *designers* etc.), como também não prescinde da participação do interator, pois é ele quem interage com a obra por meio de uma agência participativa.

Para Murray, uma agência é a realização de ações a que vemos resultados, como num duplo clique que abre arquivos, ou numa inserção de dados em uma planilha gerando alterações automáticas em seu somatório (2003, p. 127).

Entretanto não se vivencia (em seu sentido mais amplo) a agência num ambiente cuja “narrativa” seja pré-estabelecida. Por exemplo, alguém solicitado, de uma plateia, para que participe de um espetáculo, será apenas um acessório para o desenrolar da peça ou performance. Ou ainda quando alguém dança samba em um baile executando passes próprios embora todos continuem coerentemente dentro de um mesmo padrão de movimentos coreográficos (MURRAY, 2003, p. 128). A sua dança não interferirá no padrão *baile de samba*.

Dessa forma, “ambientes eletrônicos possuem fórmulas e regras similares para estruturar a participação” dos usuários, como quando são solicitados a iniciar/encerrar um menu em resposta a um “chamado” da máquina. Seria no computador, então, que encontraríamos “um mundo que é alterado dinamicamente de acordo com a nossa participação” (MURRAY, 2003, p. 128). Continua Murray:

possíveis são, por sua vez, o produto de atividades mentais, como sonhar, desejar, formular hipóteses, imaginar, ou escrever o que se imagina. A Realidade Virtual [por extensão de sentido, a imersão digital] agrega a esta lista de ‘relações de acessibilidade’ uma forma de percepção que implica tanto o corpo quanto a mente. Pela primeira vez na história, os mundos possíveis, que não são mais que uma criação mental, se convertem em entidades palpáveis, apesar de sua carência de materialidade. [...] o mundo real é o mundo a partir do que falo e em que estou imerso, enquanto que os mundos possíveis não reais são os que miro a partir do exterior”). (RYAN, 2003, p. 110, grifos da autora).

[N]a pista de dança podemos no máximo influenciar nosso parceiro, mas os músicos e os demais dançarinos não são afetados. Dentro do mundo do computador, entretanto, quando o arquivo certo se abre, quando nossas fórmulas para planilhas eletrônicas funcionam corretamente [...], pode-se ter a sensação de que todo o salão de baile está sob o nosso comando. (2003, p. 128)

Passa-se, então, à sensação de ser o mestre de cerimônias e o dançarino ao mesmo tempo, e essa é a sensação da agência, pois ela vai além da participação e da atividade (como clicar no *mouse*, por exemplo).

No livro de minicontos *on-line Dois palitos* [2013], de Samir Mesquita, nos é apresentada uma caixa de fósforos em que devemos, a partir de cliques, abri-la e depois ir riscando as talas para que minicontos apareçam. Cada clique revela uma etapa concluída, e participamos com o sabor de comandar qual combatemos num *game*.

Figura 5 – Tela inicial do livro de minicontos eletrônico *Dois palitos*



[compre o livro](#) | [contato](#) | [micro](#)

Fonte: <http://www.samirmesquita.com.br/doispalitos.html>

Figura 6 - Caixa de palitos com fósforos aberta pelo interator em *Dois Palitos*



[compre o livro](#) | [contato](#) | [microblog](#)

Fonte: <http://www.samirmesquita.com.br/doispalitos.html>

Mas, muito embora façamos todo o trabalho (ergódico) até que se desvele a

escrita do autor, importa salientar que a sequência de cliques nos foi *sugerida* pelos atores responsáveis pela obra (Mesquita e a equipe de programação). Ou seja, é preciso seguir uma sequência específica, sob pena de não chegarmos ao *objetivo* que é ler os minicontos. Essa sensação de comandar uma combustão de palitos que fazem aparecer textos *surpresa* em *flash* em um ambiente programado é o resultado da agência, mas essa agência é direcionada, segue trilhas e trilhos, sem possibilidade de atalhos.

Figura 7 - Palito de fósforo é riscado e o poema aparece depois de nova ação do interator



Fonte: <http://www.samirmesquita.com.br/doispalitos.html>

A agência é comumente encontrada em ambientes de jogos eletrônicos⁵⁰ cujas paisagens virtuais provocam prazer independentemente de seus conteúdos (MURRAY, 2003, p. 129).

Esses ambientes possuem pistas geográficas chamadas “orientação”, nas quais os jogadores movem-se de forma exploratória, e alguns deles podem ter os formatos de um labirinto solucionável ou de um rizoma emaranhado.

Remontam às narrativas heroicas da antiguidade, como o labirinto de Teseu, cheio de medos e engodos; ou ainda às narrativas dos labirintos de aventura que valorizam “a fusão entre um problema cognitivo (encontrar o caminho) e um padrão emocional simbólico (enfrentar o que é assustador e desconhecido)”, mas, na versão eletrônica, “transformam o visitante de um observador passivo, no protagonista que deve encontrar seu próprio caminho” (MURRAY, 2003, p. 130-131).

No entanto, embora o labirinto propicie uma junção perfeita com o ambiente

⁵⁰ A literatura digital está intimamente ligada aos jogos eletrônicos e suas características. O conjunto delas – o efeito lúdico, o desvendamento de etapas e a busca por um objetivo equivalente a um prêmio – recebe muitas vezes o nome de *gamificação*. Poderíamos dizer, *mutatis mutandis*, que as etapas até se chegar à aparição dos minicontos em *Dois palitos*, de Samir Mesquita, compara-se a uma *gamificação* na literatura.

digital, amarrando a história à navegação do espaço, sua desvantagem consiste em conduzir o interator “em direção a uma solução exclusiva”, frustrando, de certa forma, o desejo de estar em “uma estrada aberta, com vasta liberdade para explorar e [com] mais de um caminho para chegar a qualquer lugar” (MURRAY, 2003, p. 131-132).

Já o que Murray chama de “rizoma emaranhado” identifica sua visão estética ao sentido de “rizoma” do filósofo Gilles Deleuze, a saber, “um sistema de raízes tuberculares no qual qualquer ponto pode estar conectado a qualquer outro ponto” (DELEUZE apud MURRAY, 2003, p. 132).

Associado ao “hipertexto narrativo pós-moderno”, ele prevê a rejeição às hierarquias autoritárias que se afirmem como verdade, e cujos modos de operação sejam lineares e dedutivos. Antes, procuram por “sistemas de discurso que admitam a pluralidade de significados, em que modos operacionais sejam hipóteses e jogos de interpretação”, conforme o teórico e pioneiro da literatura digital Stuart Moulthrop (apud MURRAY, 2003, p. 132).

Aqui se afirmava, também, a liberação da “tirania do autor” em favor da liberdade interpretativa do leitor. No entanto, o meio criado para esse fim, o hipertexto literário, possui limitações na navegação – como não marcar links visitados ou não voltar a eles com facilidade, ou mesmo a “falta de ordem na leitura” –, que podem frustrar a ideia de maiores poderes dados ao interator quanto a uma agência narrativa (MURRAY, 2003, p. 132-133).

Esses labirintos em que se pratica a agência narrativa, i. e., quando o interator é instado pela máquina a se movimentar com alguma interferência no espaço digital, podem sugerir que o leitor/interator é, também, um autor da obra, já que lhe é facultado “criar aspectos” das histórias digitais em vários formatos.

Murray afirma que, embora parte da crítica considere essa hipótese, tal constatação só aparenta verdade, pois há “uma distinção entre encenar um papel criativo dentro de um ambiente autoral e ser o autor do próprio ambiente” já que “todas as encenações possíveis do interator serão chamadas à existência pelo autor original” (2003, p. 149).

A autoria nos meios eletrônicos é procedimental. 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. (MURRAY, 2003, p. 149)

Diante disso, do interator pode-se dizer que ele é o “autor de uma performance em particular dentro de um sistema de história eletrônico, ou o arquiteto de uma parte específica do mundo virtual”, mas não o autor da narrativa digital. A ele cabe vivenciar “a emoção de exercer o poder sobre materiais sedutores e plásticos”; e isso não é autoria, é agência (MURRAY, 2003, p. 149-150).

Além disso, o autor procedimental estabelece os objetos e suas propriedades no mundo virtual, bem como as fórmulas de relacionamento entre eles, criando, de forma preventiva, um mundo de possibilidades narrativas, tais como: a antecipação de reviravoltas e de ações do interator; a especificação dos acontecimentos do enredo, mais as regras sob as quais esses eventos ocorrerão e a estruturação da história não como uma sequência isolada de eventos, mas como enredo multiforme aberto à participação do interator (MURRAY, 2003, p. 179).

Nesses termos, o autor não só cria a história, como também as coisas que acontecerão em respostas às ações do leitor. Mas como o autor pode garantir uma fruição dessas obras sem abrir mão de tamanha *interferência*?

O texto digital requer que não só se navegue pela história, mas que também se abra fichas e abas, que se pulem páginas através de cliques que vão de um significado (ou blocos de significados) a outro – e a qualquer momento. Somem-se a isso os apelos “espetaculares” vindos de cores, imagens e sons.

Além disso, para a pesquisadora em literatura e cibercultura Marie-Laure Ryan, o fato de sermos leitores quase nativos de ficção tem nos dado como assentado “que os mundos devem emergir dos textos”, e isso, inclusive, explicaria os esforços da pós-modernidade em implicar o leitor nas formas de desmistificação autorreferencial⁵¹ (2003, p. 114, tradução nossa)⁵².

Assim, para Ryan, nem os esforços para que se mantenha o leitor *refém* dos mundos que emergem da ficção, nem as tentativas de *destrono* a todo custo da

⁵¹ Tal observação parece coadunar com as posições tomadas pelo crítico Reinaldo Laddaga, vistas um pouco mais acima, quando aponta ser esse *leitmotiv* pós-moderno *insuficiente*. Para o argentino, no seio desse período, artistas já se dirigiam para outra direção: não só passaram a descrever ou mostrar como chegaram às suas composições, como também efetivaram relações pessoais em espaços concretos, como praças, ruas e cidades (LADDAGA, 2013, p. 205-221).

⁵² “... como lectores casi nativos de ficción damos por sentado que los mundos deben emerger de los textos. Esto explica por qué los intentos de la postmodernidad por promover la implicación activa del lector en la construcción del sentido suele adoptar la forma de la desmitificación autorreferencial.” (RYAN, 2003, p. 114).

simulação (ou artifício) que dá acesso ao mundo fictício seriam suficientes. Em seus lugares, dever-se-ia “implicar o leitor em um jogo de *dentro e fora*” (2003, p. 115, grifos da autora), i. e., o texto deveria pegar “o leitor em suspense narrativo [ao mesmo tempo em que ele, o leitor] descobre o artifício da trama” trazendo à tona a “estrutura de escalas da comunicação literária” (2003, p. 115, grifo da autora, tradução nossa)⁵³.

Para as formas mais tradicionais de texto em livro, essa interação segue sendo em grande parte metafórica, pois “se refere mais à consciência do leitor de sua colaboração com o texto na produção de sentido, que de iniciativa pessoal ou de tomada de decisão” como oferecido pelo texto digital (RYAN, 2003, p. 114, tradução nossa)⁵⁴, mesmo com todas as implicações que a autoria procedimental e seu caráter de agência possam abranger.

Num romance analógico, as ações simultâneas são apresentadas em sequência, em eventos sobrepostos, e não em segmentos paralelos como no computador, em que se pode dispor de todas as ações simultâneas numa grade, permitindo que o interator navegue entre elas (MURRAY, 2003, p. 155).

Quanto à conclusão da obra digital, ela se dá quando “a experiência de leitura se encerra” junto com o desaparecimento da perplexidade com que se adentrou naquele ambiente:

a conclusão eletrônica [da obra literária] acontece quando uma estrutura de trabalho, embora não seu enredo, é compreendida. [A história] não é julgada em termos de consistência ou satisfação. Em vez disso, o esquema da narrativa torna-se claro na mente do leitor. [...] Não há um alívio emocional nem um sentimento de acomodação, apenas uma sensação de passar do desconhecido para o conhecido. (MURRAY, 2003, p. 169-170)

Consideremos como exemplo *Sonata dos espectros [2018]*⁵⁵, obra de Cíntia Marcelle et al., que consiste em reescrever, de forma colaborativa, a peça homônima do dramaturgo e romancista sueco Auguste Strindberg (1849-1912), escrita em 1907.

Logo ao entrar na página, era-nos solicitado colocar um *link* de uma música

⁵³ “... sino implicar al lector en un juego de *dentro y fuera*. [...] el texto atrapa al lector en el suspense narrativo a la vez que descubre el artificio de la trama. [...] En este viaje dentro y fuera de los niveles ontológicos, el lector entiende la estructura escalonada de la comunicación literaria”. (RYAN, 2003, p. 115)

⁵⁴ “Se refiere más a la consciencia del lector de su colaboración con el texto en la producción de sentido que a la iniciativa personal o la toma de decisiones”. (RYAN, 2003, p. 114)

⁵⁵ O *site* disponibiliza suas obras somente durante um período de tempo estabelecido.

hospedada no *YouTube*, que, por sua vez, era associada ao nome de um dos personagens.

Figura 8 – Convite eletrônico da obra *Sonata dos espectros [2018]*, de Cinthia Marcelle et al.



Fonte: http://www.aarea.co/cinthia_marcelle/

Figura 9 - Print da obra *Sonata dos espectros [2018]* com personagens à direita e as músicas *linkadas* a eles

O ESTUDANTE
A SENHORITA
BENGTSSON
A COZINHEIRA

BENGTSSON (*Vem com o bionbo, que ele abre e coloca na frente da SENHORITA.*):
_ Moania'
O ESTUDANTE :
_ Um canto de afonxé para o Bloco do Ilé
A SENHORITA :
_ Deusa do amor
BENGTSSON :
_ Once Upon A Time In Paris
A SENHORITA (*Aterrorizada.*):
Partilhar
A SENHORITA :
Rockin' Zombie

61

Fonte: http://www.aarea.co/cinthia_marcelle/

Do lado esquerdo, na Fig. 9, vemos os nomes das personagens da obra disponibilizadas pelos autores; e do direito, os mesmos nomes com as músicas que foram *linkadas* do *YouTube* pelos leitores. A música que fica tocando é sempre a que está ligada ao último personagem da lista à direita. No caso, a personagem A

senhorita incluiu a música *Rockin' Zombie*, e é ela que ficava no ar até que o próximo leitor/ouvinte incluísse uma nova.

O uso do link do *YouTube*, nesse caso, serviu para a incorporação à história da canção de preferência da audiência, que logo é associada a uma personagem. Esse processo de escrita/escuta *colaborativa* ia se repetindo na página de *A sonata dos espectros [2018]* até que o próximo leitor incluísse uma nova música.

Dessa forma, o uso desses links levou a uma acoplagem de conteúdo que postergava o final da experiência, ao passo que expunha à audiência a compreensão da lógica de funcionamento da obra. Aquilo que ao adentrar soava-lhe estranho, não sabendo do que se tratava e/ou de como funcionava, passava a ser conhecido e divertido após a interação.

O resultado é uma reescritura inacabada, em colaboração, cujo *enredo* se desenvolve a partir de uma rádio global, acessível no período em que a obra esteve *on-line*.

Tais processos tornam mais ativas – e mais estreitas – as atuações do autor com seus atores, permitindo uma fluidez nas fronteiras de autoria da obra, a partir de uma participação efetiva com seus leitores – em rede, em colaboração – no ambiente digital.

Ademais, essa *negação à conclusão* ensejada por essa literatura, pode apresentar-se como uma oportunidade para que seus leitores tenham acesso a uma outra forma de fruição, aquela na qual a construção da obra se apresente tão (ou mais) importante quanto o que o texto diz. É nisso que apostam os trabalhos inspirados nas ideias de uma “escrita não criativa”, capitaneadas pelo poeta norte-americano Kenneth Goldsmith, às quais passamos agora.

TERCEIRO CAPÍTULO

3 ESCRITA NÃO CRIATIVA: GERENCIANDO A LINGUAGEM NA ERA DIGITAL⁵⁶

Compreendo que a melhor forma de lidar com textos desconcertantes não é perguntar-se o que são, mas perguntar-se o que não são.

(Kenneth Goldsmith, 2015)

A pergunta que norteia este capítulo é: será que dispomos de ferramentas teóricas para pensarmos as mudanças da era digital em seu diálogo com parte da literatura do século XXI?

Acreditamos que a proposta de “escrita não criativa” do poeta norte-americano Kenneth Goldsmith nos ajudará a entender tal questão. Este capítulo, portanto, propõe-se a cartografar suas ideias ao passo que traz alguns exemplos que buscam corroborá-las.

A ideia de uma *escrita não criativa* tratada no livro *Uncreative writing: Managing language in the digital age*, de Kenneth Goldsmith⁵⁷ (1961-), lançado em 2007, baseia-se em trabalhos de artistas vanguardistas do século XX, como o *Fountain* (1917), um dos *readymade* de Marcel Duchamp que transpunha um objeto do cotidiano – um urinol – para uma sala de museu, bem como o “livro de notas” *Passagens* (1927-1940), de Walter Benjamin, composto de anotações e citações daquilo que seria um livro em preparação (em “laboratório”) que se chamaria, segundo críticos, “Paris, capital do século XIX” (GOLDSMITH, 2015, p. 167-168, tradução nossa)⁵⁸.

Esses projetos e mais outros ao longo do século XX⁵⁹, cujos efeitos produziram uma subversão nos conceitos de arte, autoria e fruição, tornaram-se caros a Goldsmith porquanto lhe permitem, primeiro, pensar em uma literatura a partir da chamada arte conceitual, na qual o privilégio recairia não no texto final, mas no gesto, na proposta que o gerou. E segundo, porque nesses projetos a noção de apropriação – hoje tão aliada ao gesto de *copiar e colar* – já germinava.

⁵⁶ Apropriação (traduzida) do título da obra *Escritura no-creativa: gestionando el lenguaje en la era digital* (2015), de Kenneth Goldsmith.

⁵⁷ Utilizamos neste trabalho sua edição argentina.

⁵⁸ “... el consenso general entre los académicos es que el *Libro de los Pasajes* es una colección de notas para una gran obra nunca realizada que Benjamin planeaba llamar *París, capital del siglo XIX*”. (GOLDSMITH, 2015, p. 167-168).

⁵⁹ O escopo teórico de Goldsmith passa pelo grupo *Oulipo*, as obras e os textos do vanguardista Sol Lewitt, a ideia de *détournement*, a poesia concreta e artistas plásticos como Yoko Ono e Andy Warhol, dentre outros.

Tanto Benjamin quanto Duchamp não partiram de materiais *criativos* originais, mas daqueles já existentes. Um, recheado de relatos *copiados* de diversas fontes; outro, apropriando-se de um objeto que ao ser *copiado* (do cotidiano) e *colado* (num museu) trocava o valor de uso pelo valor estético.

A apropriação tornou-se prática corrente entre os usuários da Rede, e hoje podemos identificar que escritores também passaram a *imitar* o funcionamento do computador se apropriando de textos, falas etc.

Tal gesto, ao mesmo tempo em que oferece novas possibilidades criativas para a literatura, também pode ensejar questionamentos acerca da originalidade e da autoria.

A resposta de Goldsmith a essas questões, ao menos por enquanto⁶⁰, gira em torno do privilégio que é dado ao autor de escolher, de *eleger* o que fará parte de seus textos a partir do recurso copiar/colar:

[Neste século XXI,] se se trata simplesmente de copiar e colar a totalidade da internet em um documento do Word, então o importante é que você, autor, eleja. O êxito se encontra em saber o que incluir e, o mais importante, o que excluir. (2015, p. 35, tradução nossa)⁶¹

A recontextualização, portanto, tornaria fluidas as noções de autoria e de obra.

No espaço digital “as palavras não aparecem só para serem lidas, mas também para serem compartilhadas, trocadas de lugar e manipuladas” (GOLDSMITH, 2015, p. 40, tradução nossa)⁶², o que oferece a oportunidade para se repensar a forma de se produzir literatura, bem como os papéis para o autor. Onde vigorava a “originalidade” e a “criatividade”, passou-se, nesse espaço, a se privilegiar novas habilidades que incluem a “manipulação” e a “administração” de massas de linguagens, podendo-se criar “obras que são tão expressivas e significativas como as que têm sido construídas de formas mais tradicionais” (GOLDSMITH, 2015, p. 40, tradução nossa)⁶³.

⁶⁰ “[...] tal vez los grandes autores del futuro sean aquellos que puedan escribir los mejores programas con los cuales manipular, analizar y distribuir prácticas de lenguaje”. ([...] “talvez os grandes autores do futuro sejam aqueles que possam escrever os melhores programas para melhor manipular, analisar e distribuir práticas de linguagem”) (GOLDSMITH, 2015, p. 35).

⁶¹ “[Este siglo XXI], si se trata simplemente de cortar y pegar la totalidad de Internet en un documento de Word, entonces lo importante es lo que tú, autor, elijas. El éxito se encuentra en saber qué incluir y, más importante todavía, qué excluir.” (GOLDSMITH, 2015, p. 35).

⁶² “Las palabras no parecen ser escritas solo para ser leídas, sino también para ser compartidas, trasladadas y manipuladas [...] para crear obras que son tan expresivas y significativas como aquellas que han sido construidas de formas más tradicionales.” (GOLDSMITH, 2015, p. 40).

⁶³ “... para crear obras que son tan expresivas y significativas como aquellas que han sido construidas de formas más tradicionales”. (GOLDSMITH, 2015, p. 40).

Goldsmith conta que em uma viagem aérea observava um mapa disponível numa tela que mostrava informações sobre distância, velocidade e temperatura, quando, devido a um *bug*, essas informações saíram do ar e o sistema começou a ser reiniciado. Em lugar de um mapa de informações, apareceram na tela as linhas que descrevem os comandos do sistema. Aquilo, segundo ele, assemelhava-se a uma “pele fina” que permitia ver “quilômetros e quilômetros de linguagem”.

Em certas ocasiões, como em meu voo, perfuramos a pele e [...] percebemos que nosso mundo digital – nossas imagens, nossos filmes, nossos vídeos, nosso som, nossas palavras e nossa informação – se sustentam sobre a linguagem. (GOLDSMITH, 2015, p. 42-43, tradução nossa)⁶⁴

Assim, toda a sorte de informação binária (aquela composta de “0” (zeros) e “1” (uns) e que dá forma ao mundo digital) está composta de uma linguagem baseada em um código alfanumérico. Aquela vastidão de caracteres que aparecem em nossa tela são “palavras, ainda que não estejam numa ordem que possamos compreender”, diz-nos o autor de *Traffic* (2015, p. 43, tradução nossa)⁶⁵.

Obras como as dos escritores Charles Bernstein (1950-), Stéphane Mallarmé (1842-1898), Gertrude Stein (1874-1946) e Ezra Pound (1885-1972) já tiravam das palavras o caráter de meros veículos de conteúdo para que se pudesse adentrar em sua dimensão material, fazendo com que o texto, nesse sentido, se voltasse ativo, rogando por interpretação “como um ato de codificação que atualiza e materializa os símbolos (nesse caso letras)” vistos numa página (GOLDSMITH, 2015, p. 45, tradução nossa)⁶⁶, como num fragmento de um dos *Cantos* (1925) de Pound:

chih, chih!
 wo chih³ chih³
 wo⁴⁻⁵ wo⁴⁻⁵ ch'o⁴⁻⁵ ch'o⁴⁻⁵
 conversa clara (apud GOLDSMITH, 2015, p. 45)

O poema soa como “uma pincelada caligráfica” que deve ser pronunciada em voz alta. Além disso, trata-se de linguagem ativa que remete “às nuvens de palavras

⁶⁴ “En ciertas ocasiones, como en mi vuelo, perforamos la piel y, como cuando miramos por debajo del cofre, percibimos que nuestro mundo digital – nuestras imágenes, nuestras películas, nuestros vídeos, nuestro sonido, nuestras palabras y nuestra información – se sostiene al lenguaje.” (GOLDSMITH, 2015, p. 42-43).

⁶⁵ “Son palabras (aunque no estén en un orden que podamos comprender)”. (GOLDSMITH, 2015, p. 43).

⁶⁶ “[...] como un de decodificación que actualiza y materializa los símbolos (en este caso letras) que vemos en una página”. (GOLDSMITH, 2015, p. 45).

tagueadas tão presentes na internet” (GOLDSMITH, 2015, p. 46, tradução nossa)⁶⁷.

Segundo Goldsmith, a partir da emergência dos meios digitais, os escritores aproximam-se cada vez mais a programadores, pois passam a administrar bases de dados e bibliotecas virtuais, tornando, assim, mais liquefeita a linha que os separa de arquivistas, produtores e consumidores (GOLDSMITH, 2015, p. 58).

Dessa forma, não haveria mais necessidade de o escritor escrever de forma “criativa”, mas de aprender a manejar a vasta quantidade de textos já existentes. “Como atravesso esse matagal de informações”, diz Goldsmith, “como o administro, como o analiso, como o organizo e como o distribuo – é o que distingue minha escrita da sua” (2015, p. 21, tradução nossa)⁶⁸.

Um texto pode ser invadido por *hackers*, protegido por senha, perder sua forma textual, ser convertido em arquivo de texto, remixado, sofrer intervenções, traduzido, ter trechos apagados, ser deletado, convertido em arquivo de áudio, imagem ou vídeo, dentre outras possibilidades (GOLDSMITH, 2015, p. 62). Cada um, portanto, pode fazer modificações, desafiando uma versão definitiva: para Goldsmith, “nestas ecologias, as versões finais não existem” (GOLDSMITH, 2015, p. 63, tradução nossa)⁶⁹ como num livro impresso, pois a natureza do digital é o fluxo.

Isso faz com que o acúmulo de textos gere novos textos continuamente, passando a uma “ecologia rizomática” que se caracteriza por uma “contínua e infinita variedade de fatos e interações textuais” que atravessam tanto a Rede quanto o seu entorno (GOLDSMITH, 2015, p. 65, tradução nossa). A busca do escritor não criativo é por essa nova linguagem. E é aqui que a originalidade dá lugar à apropriação.

3.1 POR QUE A APROPRIAÇÃO?⁷⁰

Os termos “apropriação” e “apropriacionismo”, embora possam remeter à antiguidade e à modernidade através de suas reescrituras paródicas ou lúdicas, passaram a ser comumente usados no campo das artes a partir do final da década de 1970 (CAPAVERDE, 2018). A partir dos anos 1990, um número crescente de

⁶⁷ “[...] a las nubes de palabras tagueadas tan ubicuas en internet”. (GOLDSMITH, 2015, p. 46).

⁶⁸ “Como atravieso este matorral de información – cómo lo administro, cómo lo analizo, cómo lo organizo y cómo lo distribuyo – es lo que distingue mi escritura de la tuya.” (GOLDSMITH, 2015, p. 21).

⁶⁹ “En estas ecologías, las versiones finales no existen”. (GOLDSMITH, 2015, p. 63)

⁷⁰ Apropriação do título do capítulo “¿Por qué la apropiación?” de Kenneth Goldsmith (2015, p. 163).

artistas passou a interpretar, reproduzir e se apropriar de obras, ideias, imagens, objetos, produtos e elementos culturais, chegando a um incremento nas últimas décadas “em função do próprio deslocamento do conceito de arte e da popularização dos novos instrumentos e métodos tecnológicos de criação e recepção” (CAPAVERDE, 2018).

A apropriação também se inscreve num caráter de coexistência entre atitudes de ruptura e continuidade da tradição, pois, ao mesmo tempo em que recicla técnicas e estratégias, as reinscreve em um contexto cultural modificado, mantendo um vínculo com o passado sem negá-lo – relendo-o.

Se voltarmos ao exemplo de *Passagens*, de Walter Benjamin, poderemos ver que o autor trabalha com apropriações de fragmentos, mas não com totalidades, como nos trechos a seguir:

No Arco do Triunfo: “Incessantemente circulam nessas ruas, para cima e para baixo, cabriolés, ônibus, hirondelles, velocíferos, cidadinas, Dames blanches, seja qual for o nome desses diversos veículos públicos; e além deles os inumeráveis whiskys, carruagens, carroças, cavaleiros e amazonas.” L. Rellstab, Paris im Frühjahr 1843, Leipzig, 1844, vol. I, p. 212. O autor menciona também um ônibus que trazia sua destinação escrita numa bandeira.

[...]

Por volta de 1857 (cf. H. de Pène, Paris Intime, Paris, 1859, p. 224), a parte superior dos ônibus - a impériale - era proibida às mulheres. (BENJAMIN, 2009)

Esses e outros fragmentos anotados em cartões por Benjamin e somente transformados em livro décadas depois, assemelham-se, segundo Goldsmith, à maneira como temos aprendido a usar a internet, de como nos transformamos em *flâneurs* virtuais e de como manejamos as informações sem a necessidade de usar uma leitura linear (GOLDSMITH, 2015, p. 170).

Quando Goldsmith compôs *Day* em 2003, queria testar se um periódico poderia ter propriedades literárias normalmente despercebidas pelos leitores em sua leitura diária.

Assim, em 1º de setembro de 2000, ele começa a transcrever, palavra por palavra, a edição do *The New York Times* sob a condição de “ser o menos criativo possível”⁷¹ lutar contra as tentações em intervir, copiar, colar e alterar a linguagem do jornal de alguma forma (GOLDSMITH, 2015, p. 173, tradução nossa). E

⁷¹ “[...] ser lo menos creativo posible [...]”. (GOLDSMITH, 2015, p. 173).

transcreveu o que exatamente viu: publicidades, horários de filmes, cotações da bolsa de valores, placas de veículos à venda etc., além de manchetes e notícias – enfim, tudo.

Até então, o empreendimento parecia fácil, mas eis que surgiram os dilemas que envolveriam qualquer autoria, e que levaram Goldsmith a se fazer as seguintes perguntas ao transferir o texto para o computador: que fazer com a fonte, o tamanho, o formato? Devia ser fiel às colunas do jornal, ou deveria fundir cada artigo em um grande parágrafo? Que fazer com os títulos? Que fazer quando chegar a uma coluna que diz “continua na página 26”? (GOLDSMITH, 2015, p. 173-174).

E quando o texto já estiver capturado no computador, o que dirá a fonte escolhida para o livro em relação ao *New York Times*? Daria mais credibilidade uma “Times New Roman”? E se fosse uma “Verdana”, criada pela *Microsoft*, essa credibilidade recairia sobre a gigante do “Vale do Silício”? (GOLDSMITH, 2015, p. 174).

E qual tamanho teria o livro e qual seria sua recepção? Se grande, como o jornal, correria o risco de aproximar-se de seu formato original; se muito pequeno, poderia tornar-se afetado ou como uma novidade a ser vendida ao lado da caixa registradora de uma livraria (GOLDSMITH, 2015, p. 174-175).

E sobre qual papel deveria ser impresso? Se em papel muito fino, poderia ser tomado como um livro de luxo; se em *papel-jornal* poderia aludir por demais ao periódico. Quanto à capa, usaria a mesma do *Times*? Não, pois seria demais literal. E mais: que preço deveria ter? E, por fim, o desafio de manter-se eticamente fiel à apropriação com zero de interferência na *cópia* (GOLDSMITH, 2015, p. 175-176).

Diante de tantas decisões que aproximam *Day* de qualquer obra original, ela ainda poderia ser tachada de *não ter valor* ou de ser *desprovida de criatividade*? Certamente que não se considerarmos que o gesto de apropriação quer provocar a mudança de enfoque do conteúdo para o contexto, e é isso que significa ser um poeta na era digital para Goldsmith (2015, p. 180-181).

Assim como estudantes das artes plásticas passam horas copiando as obras dos grandes mestres, demonstrando ser a *cópia* uma prática corrente daquele mundo, “a força de um texto [também deve] varia[r] segundo sua leitura e cópia” (BENJAMIN apud GOLDSMITH, 2015, p. 220, tradução nossa)⁷². Dessa forma, o ato

⁷² “[...] la fuerza de un texto varía según sea leído o copiado”. (GOLDSMITH, 2015, p. 220).

de copiar também se torna *pedagógico* quando permite que o autor faça (e refaça) a leitura de determinada obra percebendo nuances não vistas se o fizesse de forma simples. Ao fim e ao cabo, não seria essa a intenção dos tantos alunos que copiam um Rembrandt?

Mas a própria movimentação de informação de um lado a outro também “pode inspirar uma nova forma de criatividade em seu ‘autor’, produzindo versões e complementos distintos – até remixes – de um texto existente” (GOLDSMITH, 2015, p. 223, tradução nossa)⁷³. O autor que se apropria de uma obra passa à condição de ser tanto leitor como escritor no sentido mais ativo da palavra (GOLDSMITH, 2015, p. 223).

Vejamos a seguinte experiência: após a poeta Elizabeth Alexander recitar seu poema inaugural na posse do presidente dos Estados Unidos Barack Obama⁷⁴, Goldsmith pediu aos leitores de seu blog que subissem um arquivo de voz .mp3 da recita até o blog da estação de rádio WFMU e que o remixassem preservando as palavras da poeta. Em uma semana, havia mais de 50 respostas que iam da edição que colocava todas as palavras em ordem alfabética a *loops* que a fazia dizer o contrário do que disse, ou à musicalização do poema, e ainda um *remix*⁷⁵, considerado o mais não criativo de todos, chamado “I am a robot – ‘poem” que consistia da própria gravação de Alexander sem alterações⁷⁶.

O que esse exemplo nos mostra é que a partir de uma leitura ativa, seguida de uma *resposta ativa* por parte daqueles que se propuseram a se apropriar de uma fala, houve um deslocamento do lugar de uma *escritora toda poderosa* que acabara de recitar um poema num evento importante, para um *congestionamento de autores*, afinal, nessas mais de 50 gravações, a diluição da autoria se torna notável.

Ademais, o que torna trabalhos desse tipo diferentes dos demais remixes, paródias e outros feitos em qualquer época pré-internet, é que “a resposta nunca antes havia sido dada de forma tão rápida, nem tão democrática, nem tão

⁷³ “[...] puede inspirar una nueva forma de creatividad em su ‘autor’, produciendo versiones y añadidas distintas – hasta remixes – de un texto existente”. (GOLDSMITH, 2015, p. 223).

⁷⁴ Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=_vLBnFk-OFc&t=85s>. Acesso em: 31 out. 2018.

⁷⁵ Embora o *remix* e a apropriação possam soar muito parecidos, o primeiro, para o universo musical, refere-se a um novo tratamento que uma música recebe; enquanto que na apropriação, não há um novo tratamento, mas uma recontextualização de objetos dos mais diversos tipos (BASTOS, 2014, p. 26-27). Por isso esse *remix* foi considerado o mais não criativo. Em lugar de um novo tratamento, houve uma “cópia” da gravação.

⁷⁶ Disponível em: < <http://blog.wfmu.org/freeform/2009/01/the-inaugural-poem-remix.html>>. Acesso em: 31 ago. 2018.

tecnologicamente comprometida” (GOLDSMITH, 2015, p. 225, tradução nossa)⁷⁷. E mesmo aqueles que fizeram apenas um pequeno ajuste nas palavras do poema, ainda assim mostraram como a noção de recontextualização tem penetrado na maneira de pensar (GOLDSMITH, 2015, p. 225).

Com base no que foi visto até aqui, seria possível, então, ponderarmos sobre alguns pressupostos.

O primeiro deles diz respeito ao fato que, devido à grande quantidade de textos à disposição, a necessidade de criar nos moldes do *gênio original* dá lugar à apropriação dos materiais já existentes. Apesar de essa prática remontar a tempos modernistas, é na era digital que ela recebe uma padronização e se torna mais fácil de ser efetuada, pois é aqui que a oferta massiva de informações torna-se abundante e, também, banalizada.

O segundo faz pensar que a obra antes produzida por esse mesmo autor que buscava a originalidade, agora “mostra na sua superfície textual seus procedimentos e métodos”, e tematiza “sua constituição e materialização de forma metaficcional” fazendo com que a obra adquira “um caráter simbólico” (CAPAVERDE, 2018). É na exposição – na sua nudez, como diria Reinaldo Laddaga (2013, p. 212) – do material que elege, lê e copia, que o autor renasceria. Desse modo, para os escritores, a “escrita não criativa” parte de um vasto recurso textual para que se construa uma literatura.

Em compasso com o pensamento de Janet Murray sobre a literatura digital, deve-se ler uma página escrita não criativamente “até que as palavras já não acumulem significado” e gerem – e é a isso que se destinam – um padrão visual que prescindia de entendimento (ULLA DYDO apud GOLDSMITH, 2015, p. 234, tradução nossa)⁷⁸ para valorizar o procedimento. A partir de agora veremos como ele se dá em algumas obras.

⁷⁷ “[...] la respuesta nunca antes había sido tan rápida, ni tan democrática, ni tan tecnológicamente comprometida”. (GOLDSMITH, 2015, p. 225).

⁷⁸ “Leemos la página hasta que las palabras ya no acumulan significado.” (GOLDSMITH, 2015, p. 234).

3.2 PONTES CONCEITUAIS/TÚNEIS DIGITAIS: *TRAFFIC*, DE KENNETH GOLDSMITH⁷⁹

*11:21 Nossa! Mas que fila no pedágio aqui nos túneis Holland e Lincoln. [...] Ainda está bem bacana na ponte GW*⁸⁰.

(Kenneth Goldsmith, 2007)

Traffic (2007), obra de Kenneth Goldsmith, faz parte da chamada “Trilogia de Nova Iorque” que começa com *Weather* (2005), na qual transcreveu um ano de boletins diários do tempo, e terminou com *Sports* (2008), no qual fez o mesmo com uma narração de cinco horas de uma partida inteira de *baseball*.

Nela, são transcritas, em 81 páginas, informações sobre o trânsito da cidade de Nova Iorque durante as 24 horas de um feriado de fim de semana, a partir de boletins feitos através da *Wins Jam Cam* e transmitidas pela rádio WINS 1010 AM.

Embora para o próprio Goldsmith (e para alguns críticos) a obra possa parecer “tediosa”, “ilegível” e “sem criatividade” (2013, p. 244-247), segundo a crítica norte-americana Marjorie Perloff, que dedicou um capítulo de seu livro *O gênio não original: poesia por outros meios do novo século* (2013) à análise de *Traffic*, essa obra é capaz de despertar questões que reforçam a importância de uma escrita conceitual e seu papel na literatura do século XXI.

Para Perloff, a “ideia de conceito” há muito é utilizada no campo das artes visuais, da música, da arquitetura, da dança, da fotografia e do vídeo como formas de arte que recorrem ao verbal para expressá-la. “Duchamp foi capaz de pegar um pente comum de cachorro e fazê-lo contar como ‘arte’ ao dar-lhe a legenda ‘Classifique os pentes pelos números de dentes’”, diz ela (2013, p. 246).

A literatura, no entanto, por ser quase sempre constituída de linguagem, teria um *déficit* temporal com outras artes quanto à expressão dessa ideia. Para a norte-americana, “para se fazer um gesto comparável na poesia, alguém precisaria eliminar ou pelo menos decompor todas as palavras e expressões” (PERLOFF,

⁷⁹ Apropriação do título do capítulo 7 da obra *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*, de Marjorie Perloff (2013, p. 243).

⁸⁰ “11:21 Whoa! What a backup lining up to the tolls here at the Holland and Lincoln Tunnels. We now have probably close to a twentyminute wait lining up for the tolls at the Holland Tunnel from all approaches, and twenty-five to thirty minutes coming down into the Lincoln Tunnel. Still pretty good along the GW Bridge”. Disponível em: <<http://eclipsearchive.org/projects/TRAFFIC/text.html>>. Acessado em: 20 fev. 2019.

2013, p. 246). Foi isso o que fez a poesia concreta, cuja forma letrística é inextricavelmente ligada ao sentido (2013, p. 43).

Ainda que a poesia de Goldsmith seja tributária desse movimento, o autor sugere que, na escrita conceitual, ou não criativa, a questão é menos uma forma de reunir mídias diversas (ex. palavra e imagem) do que a de relacionar o germe conceitual declarado ao próprio texto, “esse livro reproduz todas as previsões do tempo feitas ao longo de um ano” (2013, p. 246-247). *Traffic* se declara uma “cópia” de boletins de trânsito, e os transforma “em matéria-prima para o moinho conceitual” (2013, p. 250).

Dessa forma, Goldsmith interdita tanto a própria obra, por conta da ilegibilidade de suas 81 páginas, quanto os boletins enquanto prestadores de serviços, pois se tornaram anacrônicos, sem valor de uso. Ambos em favor do conceito.

No entanto, se correremos os olhos pela *cópia*, outros flancos podem se abrir permitindo a extração de aspectos que vão do questionamento de nossa experiência enquanto engrenagem humana da cidade ao desvendamento de certas “escalas de comunicação” a partir dos gestos de apropriação que seu autor empenhou para a confecção da obra.

A transcrição de Goldsmith obedece ao padrão de horas norte-americano de 12 horas, mas omitindo as marcações “a. m.” e “p. m.”, indicadoras do turno em que a narrativa se passa.

Assim, às 12h01 é aberta a narrativa com um “Bem, juntamente com o grande feriado de fim de semana, começamos com o show de horrores que está a [ponte sobre o] Rio Hudson agora” (GOLDSMITH, 2007, tradução nossa)⁸¹.

A partir daí, o trânsito, com seus engarrafamentos e acidentes, emerge daquela transcrição como “uma representação vívida da vida contemporânea” (PERLOFF, 2013, p. 256), como símbolo do inchaço das grandes cidades, paroxismo de se ter um veículo e encontrar-se imóvel. Ele também traz consigo sentimentos a que poucos conseguem ficar imunes: ele frustra, gera ansiedades e medos, mas também um prazer derivado de um feriadão.

12:21 Bem, podemos perder uma hora falando sobre o que está acontecendo no Rio Hudson agora porque aquela demora para voltar para Nova Jérsei [...]. É tudo por causa de reparos. Olhando a região

⁸¹ “12:01 Well, in conjunction with the big holiday weekend, we start out with the Hudson River horror show right now”. Disponível em: <<http://eclipsearchive.org/projects/TRAFFIC/text.html>>. Acessado em: 20 fev. 2019.

do Bronx está absolutamente terrível andar por esse trecho e, uh, até a cidade de Nova Iorque, uh, a Ponte GW entre trinta e quarenta minutos de congestionamento. (GOLDSMITH, 2007, tradução nossa)⁸²

Fica a sensação de que a obra de Goldsmith nocauteia uma visão preconceituosa que lhe coroa como “desinteressante”, “sem criatividade” ou “tediosa”. Do contrário, são essas prerrogativas que nos forçam a repensar os pontos que ali mais interessam: a condição humana nas grandes metrópoles, o quanto de felicidade há na busca desenfreada pelos deslocamentos etc., sem prejuízo da abertura de novas possibilidades *criativas* para a literatura. Como nos adverte Perloff: “quanto mais se lê os relatórios de tráfego, mais questões vêm à tona” (2013, p. 259).

3.3 APROPRIAÇÃO À BRASILEIRA: *TRÂNSITO*, DE KENNETH GOLDSMITH

No Brasil, algumas produções literárias também têm se aventurado em experiências baseadas no apropriação. É o caso de *Trânsito* (2016), pequeno livro de Leonardo Gandolfi e Marília Garcia. Gandolfi é poeta e professor de literatura, autor de *A morte de Tony Bennett* (2010) e *Escala Richter* (2015); e Garcia é tradutora e autora de diversos livros, dentre eles *Um teste de resistores* (2014) e *Câmera lenta* (2017), ganhador do Prêmio Oceanos 2018.

A obra é o resultado da transcrição de três horas (das 16h05min até às 19h12min), feita de dez em dez minutos, de boletins de trânsito de uma rádio da cidade de São Paulo. Na capa do livrinho, ainda, optaram por manter o nome do poeta norte-americano assinando a obra, cuja abertura vem escrita assim: “Em versão compacta, *TRÂNSITO*, de Kenneth Goldsmith, foi dublada por Leonardo Gandolfi e Marília Garcia” (GOLDSMITH, 2016).

Conhecemos bem o termo *dublagem*, sobretudo dos enlatados americanos que povoam as tv’s, canais *streaming* e as salas de cinema. É um termo que tem a ver com vozes que se colocam em lugar de outras. Mas o que seria uma dublagem de uma obra literária?

⁸² “12:21 Well, we could spend an hour talking about the Hudson River right now because that could be the delay going back to New Jersey [...]. It's all because of repairs. Bronx approaches are an absolute sickening ride at this point and, uh, going into New York City the, uh, GW Bridge with a thirty to forty minute delay”. Disponível em: <<http://eclipsearchive.org/projects/TRAFFIC/text.html>>. Acessado em: 20 fev. 2019.

Os autores consideram *Trânsito* uma *dublagem* de *Traffic*, de Kenneth Goldsmith, por ser “uma espécie de tradução do procedimento” (GANDOLFI; GARCIA, 2018) do poeta norte-americano. Eles não copiaram o texto do professor de Penn, tampouco o traduziram de uma língua a outra. Antes, adaptaram o seu procedimento – de *copiar* 24 horas de boletins de trânsito na cidade de Nova Iorque – para a cidade de São Paulo, no intuito “de tornar legível [a] cidade, tanto em termos de cartografias quanto no sentido de compreender melhor este universo” (GANDOLFI; GARCIA, 2018).

Recém-chegados à cidade, Gandolfi e Garcia estariam, então, predispondo uma forma de entendimento, um modo de compreensão para a maior capital brasileira através da apropriação de algo já existente: o gesto de Goldsmith em copiar boletins de trânsito.

Mas entendemos que o procedimento adotado pela dupla de autores brasileira dá uma volta no parafuso na questão da autoria, pois uma *dublagem* pode ser a possibilidade de refletirmos sobre a fluidez de fronteiras autorais.

Embora haja um nome forte – Kenneth Goldsmith –, a autoria parece estar diluída em um “jogo de indistinção de vozes e assinaturas”, como apontam os próprios dubladores (GANDOLFI; GARCIA, 2018).

Assim, poderíamos dizer que temos na autoria de *Trânsito* vozes vindas de três *eus*. Segundo o próprio Goldsmith, a autoria em produções que *copiam e colam* diversos materiais não se configura num “‘eu’ estável ou essencial”: “Eu sou um amálgama de muitas coisas: livros que li, filmes e programas de televisão que vi, conversas que tive, canções que cantei, amantes que amei” (GOLDSMITH, 2015, p. 129, tradução nossa)⁸³. E esse eu muitas vezes confunde sua criatividade original com aquilo que já foi produzido.

Às vezes creio que tive um sentimento ou me ocorreu uma ideia original quando de repente, às duas da manhã, ao ver um filme velho na TV que não havia visto há muito anos, o protagonista diz algo que eu pensei que havia ocorrido só a mim. (GOLDSMITH, p. 129-130, tradução nossa)⁸⁴

O autor, diante de uma ideia não original, então, assume-se como um

⁸³ “[...] ‘yo’ estable o esencial. You soy una amalgama de muchas cosas: libros que leí, películas y programas de televisión que vi, conversaciones que tuve, canciones que canté, amantes que amé”. (GOLDSMITH, 2015, p. 129).

⁸⁴ “A veces creo que he tenido un sentimiento o se me há ocurrido una idea original cuando de pronto, a las 2 AM, al ver una película vieja en la tele que no había visto en muchos años, el protagonista disse algo que yo pensé que se me había ocurrido solo a mí.” (GOLDSMITH, 2015, p. 129-130).

amálgama de vozes e vai mais além quando torna explícitas as origens de seus materiais ao copiá-los. Goldsmith, provavelmente, ao descobrir através de um filme na madrugada que sua ideia já existia, não só a copiaria *ipsis litteris* como diria de onde a copiou.

Essa exposição de materiais à audiência remete à imagem da “visita ao estúdio” de que falava Reinaldo Laddaga (2013, p. 11), e que tratamos no segundo capítulo. Para o crítico argentino, além de essa “visita” proporcionar uma visão do material que está sendo elaborado, é ali que se comprova um “estado de estúdio” (2013, p. 12-13) que permite ao próprio texto desvendar sua “casa de máquinas” para o leitor (AZEVEDO; MOLINA, 2018).

Essas obras, geralmente são compostas de materiais frágeis e têm em sua natureza um caráter de inacabamento, pois são feitas a partir de “peças de imagens, textos e sons que constituem o depósito onde esperam encontrar os germes das novas composições” (LADDAGA, 2013, p. 16).

E isso parece interessar ao autor não criativo, sobretudo quando se propõe a organizar materiais alheios e móveis – frágeis e inacabados, por assim dizer –, quer da TV, quer do cotidiano, como é o caso de *Trânsito*.

Ademais, as vozes que daí derivam, tornando-se muitas vezes indistintas, sugerem uma autoria plural, de caráter *colaborativo* (LADDAGA, 2012) porquanto seus atores performam ações em projetos/materiais já existentes, mas sem buscar a anulação das outras vozes, antes agindo em *co-operação*.

Tais gestos, portanto, destravam a ideia de *verdade geral* atribuída a *um nome*, ao passo que instaura uma obra cambiante tanto do ponto de vista da agregação de participantes quanto do seu resultado final. Pode-se dizer que se trata de um *objeto fronteiro*, que envolve “categorias e figuras que nos ajudam a visualizar com maior nitidez o panorama móvel [inacabado, em processo] em que vivemos e desenvolvemos nossas práticas” (LADDAGA, 2013, p. 30).

Por isso acreditamos que a escolha de *Trânsito* permite refletir sobre a questão da autoria e sobre o ato de *copiar e colar*, que parece ampliar, e remodelar, as formas de produção, de autoria e leitura.

3.3.1 Afetos em *Trânsito*

Enquanto na versão americana Goldsmith privilegia, entre outras coisas, uma *linguagem massiva* em consonância com os congestionamentos das rodovias (conforme visto acima), na versão brasileira, a dublagem opera cortes no material que geram um efeito diverso, devolvendo à obra o caráter de “livro” (MANZONI, 2018) a partir de sua forma e de alguns afetos provocados por sua leitura.

Vejamos, então, duas características que tornam possível ler o procedimento da apropriação em *Trânsito* de forma afetiva. A primeira diz respeito à forma com que o livro se apresenta. Seu formato, lembrando um *pocket book*, tem pouco mais de quarenta páginas nas quais cada transcrição não ultrapassa uma lauda e meia. Além disso, trata-se de uma versão compacta – ao invés das 24 horas de boletins em *Traffic*, 3 horas; ao invés de rigor no procedimento, flexibilidade⁸⁵.

Outra característica é que sua transcrição traz uma marca humorística que pode vir atrelada a produtos de consumo e seus afetos.

16:35 E a Bandeirantes, como é que está? Quarenta minutos para subir a Bandeirantes. Imigrantes, um calvário, é o Clayton quem diz. Valeu, Clayton, muito obrigado meu querido. Quando for a Ibiúna, vou procurar balas de coco e trazer para toda a equipe, ele diz. Aí, sim, temos um vencedor! Muito bem, parabéns. Meu nome é Reginaldo e sou viciado na bala 7Belo. Realmente é difícil parar, né, realmente. O Yakult não mudou de gosto. Na verdade, o Yakult mudou de preço. E muito. Tem o dia do Yakult ainda? Tem sim, eu lembro que minha mãe falava, e eu não sei se ela falava porque fazia mal mesmo ou porque era caro e não dava pra comprar toda hora. Ela falava: um só por dia. E é um só por dia mesmo. Eu também aprendi assim. Acho que é verdade, se não me engano acho que, no máximo, dois por dia, por causa dos lactobacilos vivos. Exato, é isso mesmo, teve até uma vez que falaram: tombou um caminhão de Yakult e havia mais de dois milhões de lactobacilos mortos no dia desse tombamento. E doce de banana no copinho? Adoro. (GOLDSMITH, 2016, p. 13-14)

Nesse trecho, a transcrição mostra uma interação entre o locutor e seus ouvintes que aponta para produtos. A Rodovia dos Bandeirantes está um “calvário”,

⁸⁵ Em *Traffic*, “os intervalos de dez em dez minutos são minuciosamente seguidos (de forma que as vinte e quatro horas, multiplicadas por seis intervalos de dez minutos a cada hora totalizam precisamente os cento e quarenta e quatro fragmentos que compõem o livro), em *Trânsito* esse limite é flexível, variando de seis a catorze minutos (e totalizando vinte fragmentos, indivisíveis pelos dezoito intervalos que comporiam suas três horas de transcrição).” (MANZONI, 2018).

na informação de Clayton, que logo em seguida promete trazer de Ibiúna balas de coco para “toda a equipe”. Sua atitude rende-lhe, de pronto, o título de “vencedor” por parte do locutor.

Outro ouvinte resolve fazer uma confissão: ele é “viciado” nas balas “7Belo”, o que faz com que o locutor também retire de sua memória afetiva um outro produto, o iogurte “Yakult”, que “não mudou de gosto”; “na verdade”, “mudou de preço”.

Passa-se, então, a uma série de digressões acerca da infância do locutor e por seus gostos. Assim, da “massa de informações” de que o autor não criativo lança mão, é possível extrair material *legível* que pode despertar afetos (MANZONI, 2018).

O trecho, ao abandonar quase por completo os relatos sobre o trânsito, aproxima do leitor itens que provavelmente lhes são muito peculiares: marcas conhecidas de guloseimas (balas *7Belo* e o iogurte *Yakult*), reminiscências familiares que remetem a certa dificuldade de ordem financeira (inflação); mas também a um jeito especial de as mães tratarem seus filhos (mais de um *Yakult* por dia faria mal?); certa moral (de qualquer forma, o locutor aprendeu assim, e é melhor não arriscar: “dois por dia, por causa dos lactobacilos vivos”); uma piada, e mais um gosto que permeia o imaginário popular, o doce de banana.

Cabe dizer, contudo, que não há a pretensão de alçar a obra a um *estatuto de alta arte*, como, p. ex., é o caso das *Campbell's Soup Cans*⁸⁶, de Andy Warhol. Antes, a presença de nomes comerciais conhecidos aparece no texto gerando uma empatia que, além de não lembrarem em nada as agruras de um trânsito da cidade grande, não presumem qualquer condição aurática.

Além disso, o deslizamento de sentido que provoca os afetos na obra se dá pelo desprendimento do contexto original que o gesto de apropriação provoca, possibilitando que outras formas de leitura, antes vedadas, venham à tona.

16:45 Esse pirocóptero eu não lembro, o pirulito pirocóptero. Sim, tinha uma hélicizinha no pauzinho do pirulito. Ah, tá. Já o sorvete de massa é o melhor, principalmente se for daquele de maquininha com os vidros coloridos e tal, mas todos têm o mesmo sabor. Se não, flocos resolve o problema, né? Flocos resolve porque flocos é honestíssimo, ele combina com tudo: quer misturar cobertura de chocolate? flocos. Misturar mel? flocos. Leite Ninho? flocos. Chocolate Nescau ou Toddy ou qualquer chocolate em pó? Joga flocos em cima, flocos serve. Impressionante, é um sorvete universal [...]. Bom,

⁸⁶ A obra de Andy Warhol (1928-1987) consiste na repetição de trinta e duas impressões das imagens das latas de sopa, atribuindo um estatuto de *alta arte* para um produto de consumo massivo.

na Tamoios, direção do litoral, motorista encontra um trânsito bem carregado, bem complicado, mas já tem Operação Descida implantada também, faixa reversível no trecho da serra [...]. (GOLDSMITH, 2016, p. 15)

O locutor mais uma vez se volta humoristicamente para reminiscências que evocam um brinquedinho muito popular há algumas décadas, o pirocóptero, que consistia numa hélice sobre um palito que, após ser friccionado e solto, rodopiava pelo ar. À essa diversão junta-se o chamado “sorvete universal”, de flocos, que “resolve” qualquer problema na natureza dos sabores, pois vai bem misturado a tudo, inclusive com mel, “Leite Ninho”, “Nescau” ou “Toddy”, mais marcas que permeiam nosso imaginário.

Felipe Manzoni, ao comentar a obra, diz que a eleição de passagens como essa, novamente com pouca referência ao trânsito, subverte o próprio procedimento de Goldsmith quando esse interditou em *Traffic* tanto os boletins, tornando-os obsoletos, quanto a obra, tornada *ilegível* (2018).

Trânsito destoa de seu arqutexto “na medida em que utiliza o mesmo procedimento consagrado [a cópia, a repetição]”, mas restitui “um valor de uso a um boletim informativo” (MANZONI, 2018).

A *massa de linguagem* manipulada por *Trânsito*, uma vez desnudada através da recontextualização, enseja novas formas de leitura e de sensações (GOLDSMITH, 2015, p. 155) fazendo com que aquilo que antes se via misturado a informações e dicas de como burlar vias congestionadas, volte-se, agora, ativando memórias – afetos – como na lembrança do brinquedo pirocóptero.

Isso muda a forma como se deve encarar um texto como *Trânsito*. Afinal, a ideia de se estar diante de uma *cópia* de informações radiofônicas poderia ser de certeza quanto à natureza tediosa de seu conteúdo. Uma nova postura, entretanto, é ativada quando nos deparamos com ela. Para Goldsmith, é como se um mundo caduco fosse deixado para trás e convocasse (ou obrigasse) o leitor a dar um “verdadeiro significado” aos dispositivos sociais, morais, políticos e éticos que nos rodeiam (2015, p. 157-160, tradução nossa)⁸⁷.

17:14 Túnel Maria Maluf, por favor, Estele San Juan. Ronald, lentidão e vários pontos de parada. Mas isso só no sentido

⁸⁷ “[...] perderse en su contenido implica desatender el concepto: es la matriz de dispositivos que la rodean – sociales, morales, políticos y éticos – lo que le da su verdadero significado”. (GOLDSMITH, 2015, p. 157-160).

da avenida Presidente Tancredo Neves de onde eu falo agora. Não é todo o trecho que tá travado, mas já vai ficando cada vez mais difícil o caminho. No sentido oposto, na direção da Avenida dos Bandeirantes, o túnel Maria Maluf, por enquanto, funcionando bem, não há grandes dificuldades. Na sequência avenida professor... professor... não, mentira, a avenida Afonso D'Escragnolle Taunay, sequência da Avenida dos Bandeirantes funcionando bem em direção à marginal do rio Pinheiros [...]. Que dureza, atenção motorista, quem está andando pelo caminho da Bandeirantes, sentido sistema Anchieta-Imigrantes, a sequência do caminho pra zona leste, indo pelo túnel Maria Maluf, tudo isso uma dificuldade extrema. (GOLDSMITH, 2016, p. 21-22)

Na transcrição, pode-se perceber uma rapidez, uma fluência narrativa caracterizada por períodos curtos interligados por vírgulas, seguimentos e reticências.

Cada um desses períodos trata de um fluxo que oscila entre a possibilidade da locomoção (“Não é todo o trecho que tá travado”; “... o túnel Maria Maluf por enquanto funcionando bem” etc.), lentidões (“...mas já vai ficando cada vez mais difícil”) e ruas intransitáveis (“tudo isso uma dificuldade extrema”).

A transcrição traz uma dinâmica e uma rapidez que se justapõem aos relatos das condições de trânsito.

Com efeito, aquilo que nos boletins de trânsito corresponderia a um angustiante cotidiano, com os carros formando quilômetros de filas e todas as repercussões advindas daí, o texto não criativo devolve-os (antitética e ironicamente) em forma de fluidez, corroborando o caráter *livro* de *Trânsito*.

A sensação que se tem, ao se ler uma infinidade de nomes de ruas, avenidas e rodovias, umas ligadas às outras, ora sugerindo atalhos, ora paradeiros, é que o objetivo proposto pelos dubladores Leonardo Gandolfi e Marília Garcia foi atingido: a obra entrega ao leitor, de forma legível, uma cartografia do caos da cidade de São Paulo (extensiva a quaisquer outras), que compreende um longo e denso emaranhado, sem prejuízo dos afetos que desperta.

Ademais, esses e outros entendimentos tornam-se disponíveis a quem quer que seja. Isso corresponde dizer que a transcrição deixa à disposição da audiência tantas quantas interpretações forem possíveis.

Passamos de assumir um público leitor a acolher um *público que reflete*. [...] Se ele entende o conceito (e os conceitos são simples), pode dialogar com este tipo de escrita sem que seja importante seu

lugar geográfico, seu nível econômico, sua educação ou seu status social. É uma escrita aberta a todo mundo. (GOLDSMITH, 2015, p. 151, grifo do autor, tradução nossa)⁸⁸

O procedimento, portanto, não parte de um trabalho de evocação de sentidos dada por um autor. Antes, há a aposta de que a cópia de um texto abra um leque de possibilidades que *democratiza* as condições para que cada um encontre sua própria *verdade*.

Dessa forma, se, como dito, o objetivo de Goldsmith em *Traffic* era tornar sua obra tão *enfadonha* quanto as ruas e as pontes engarrafadas de Nova Iorque, verifica-se que *Trânsito* aponta para novas sensibilidades a partir de sua forma e de seus afetos.

Leonardo Gandolfi e Marília Garcia, ao se apropriarem do gesto do norte-americano, produzem uma diluição nas vozes autorais, cuja hibridez as tornam indistintas. Essa atitude modula e expande o formato de autoria por mesclar nomes em torno de um procedimento.

Isso mobiliza a forma – tamanho do livro, tipografia, quantidade de páginas, eleição do material etc. – e os afetos que dali emergem – humor, reminiscências, memórias etc.–, transformando *Trânsito* num *readymade* legível enquanto *livro*, suscitando, ainda, novas possibilidades para uma leitura reflexiva e, pelo visto, mais *democrática*.

3.4 APROPRIAÇÃO À BRASILEIRA, EPISÓDIO 2: SESSÃO, DE ROY DAVID FRANKEL

O procedimento estabelece uma comunicação entre as artes.

(César Aira, 2007)

Sessão foi publicado em 2017, e seu autor é Roy David Frankel, engenheiro e doutorando em ciência da literatura na Universidade Federal do Rio de Janeiro. A obra consiste da transcrição das falas dos deputados federais, a partir de cópias taquigráficas⁸⁹ da sessão que decidiu pelo *impeachment* da ex-presidente Dilma

⁸⁸ “Pasamos de asumir un público lector a acoger un *público que reflexiona*. [...] Si entiendes el concepto (y los conceptos son sencillos), puede dialogar con este tipo de escritura sin que importe tu lugar geográfico, tu nivel de ingresos, tu educación ou tu estatus social. Es una escrita abierta a todo el mundo.” (GOLDSMITH, 2015, p. 151).

⁸⁹ Disponível em: < <http://www.camara.leg.br/internet/sitaqweb/discursodireto.asp?nuSessao=091.2.55>>. Acesso em: 24 nov. 2018.

Rousseff em 17 de abril de 2016.

Com discursos que exaltam a Deus e a família, a sessão foi transmitida por várias emissoras de televisão, e também através de *feeds* de notícias em diversos *sites* e, portanto, acompanhadas por uma vasta audiência.

No início de sua obra, Roy David Frankel dirige ao leitor algumas informações acerca do ritual que envolveu aquela sessão na Câmara dos Deputados em Brasília.

[A] votação, em primeiro turno, do parecer da Comissão Especial destinada a dar parecer sobre a denúncia contra a senhora presidente da República [...], pela admissibilidade jurídica e política da acusação e pela consequente autorização para a instauração, pelo Senado Federal, de processo por crime de responsabilidade. (2017, p. 5)

Em seguida, somos informados que houve uma chamada nominal dos deputados, assim como alguns discursos preliminares à votação que ficaram de fora da obra. Só então os deputados passaram a proferir seus votos ao microfone.

Nós estamos diante
de um dos momentos
mais importantes
da história recente deste

País.

E nesta tarde ensolarada,
neste domingo,
dia 17 de abril de 2016,
vamos fazer a história,
decidir o
que
queremos
para o futuro deste

País.

A situação é grave.
Não adianta só virar a página
desta
história, é hora de
reescrevê-la,
em busca de um novo tempo.
(FRANKEL, 2017, p. 10)

Frankel optou por omitir nomes, e dispõe as falas dos parlamentares na obra com pouquíssimas menções a seus autores.

Se comparado a *Trânsito*, poderíamos dizer que enquanto esse nos dá pistas somente concernentes às formas de sua fatura (quer saibamos ou não o que seria uma “dublagem” ou quem seriam os três autores envolvidos), *Sessão* nos situa temporal e espacialmente, além de termos sua fonte acessível nos anais do Congresso e nos arquivos da imprensa.

Neste dia

de glória para o povo

brasileiro,

um nome entrará
para a história nesta
data pela forma como
conduziu os trabalhos desta
Casa: parabéns, Presidente
Eduardo Cunha!

Como vota, Deputado?
(FRANKEL, 2017, p. 144)

Nesse trecho, que consta também da quarta capa da obra, sabe-se sobre qual dia “glorioso” o falante está se referindo, e quem presidia a sessão, o então deputado Eduardo Cunha, sendo sua a sentença em destaque “Como vota, deputado?”.

Mas há algo ainda visível em toda a obra de Roy David Frankel: a forte intervenção feita no material, sobretudo pela escolha de transcrevê-lo como poesia. Isso nos leva a depreender que a troca do valor de uso pelo de valor estético proposta pelo *readymade* duchampiano, e seguida por Kenneth Goldsmith, é efetuada também, porém com um tom a mais, na obra de Frankel.

O formato escolhido foi o do verso livre, cuja mancha gráfica se dá através do *enjambement*.

O

Brasil

não será

o

País

do ódio,
daqueles que querem
destampar
a lógica da intolerância
e
a lógica do fascismo,
que estavam recolhidas
pelo peso
da
democracia,
que
custaram
tanto

a

brasileiros

e

brasileiras.

(FRANKEL, 2017, p. 26)

O título do poema é sua primeira linha. O artigo “O” aparece em negrito assinalando também seu início. Seus versos ligam-se através de uma sinuosidade que extrema um limite na página. As palavras “Brasil”, “País”, “brasileiros” e “brasileiras” aparecem nessa margem provocando uma nova carga semântica, e forçando a leitura a sair de seu percurso sinuoso e encadeado, para em seguida retornar da margem tentando alocar-se novamente em busca de uma conclusão para seu percurso.

Poderíamos dizer que se trata de um processo de *reelaboração* do material. Frankel não só *copia* as falas, como também as *estiliza* em forma de poema, reelaborando seu conteúdo.

Se voltarmos aos comentários de Flora Süssekind elencados no segundo capítulo, veremos que, na literatura do início do século XX, a fotografia e o cinematógrafo colocaram em xeque a potência representativa das artes quando impuseram novas formas de produção e fruição a partir de sua tematização. E a partir de então, entraram no jogo tanto uma sintaxe quanto uma lógica peculiares que passaram a permear as obras e a mentalidade dos homens das letras.

Mas enquanto alguns daqueles escritores se propuseram a copiar mimeticamente ou se opor às mudanças que o ambiente tecnoindustrial impuseram às produções literárias do período, outros, como Lima Barreto, optaram por uma *reelaboração* dos recursos do jornalismo, elegendo um estilo (no caso específico, a redundância) como procedimento básico para seus textos (SÜSSEKIND, 1987, p. 23-24).

Semelhantemente, Roy David Frankel apropria-se das declarações dos deputados para que a estilização poética as recontextualize.

Contra
a ladroeira,
contra
a imposição desse partido
de
esquerda,
que quer
transformar este
Brasil
numa ditadura de
esquerda,
o meu voto é
sim.
Pelo impeachment,
pelo Sergio

Moro,
pelos evangélicos,
pelo meu
Brasil,
pela minha
família, voto sim.
(FRANKEL, 2017, p. 68)

O método escolhido para a sua reelaboração estilística aproxima-se do *remix*, termo surgido do universo musical que se refere a um novo tratamento que é dado a uma música já existente, e que resulta em um novo tipo de autoria que tem ganhado espaço fora do universo musical (MANOVICH apud BASTOS, 2014, p. 25).

Interessa-nos pensar na prática literária do *remix* como um novo tratamento que é dado a um material já existente sem que aconteçam mudanças na “estrutura de sua composição” (BASTOS, 2014, p. 25).

Numa alusão ao mundo da música, poderíamos dizer que Frankel fez as vezes de um *DJ* e que sua manipulação sobre o material corresponderia à prática do *scratching*, cujo vai e vem praticado com as mãos sobre discos de vinil girando numa *pickup*, geram um novo produto encadeado com algo já produzido, e que não procura anular, antes explicita, sua fonte, sua origem.

Como lembra o crítico de arte francês Nicolas Bourriaud, em texto sobre a multiplicidade das formas de utilização de obras feitas por terceiros, “o *deejaying* supõe uma cultura do uso [da manipulação, da montagem, dos acréscimos de fontes, de legendas, de vozes *off*, efeitos etc.] de formas” que deslizam umas sobre as outras (2009, p. 40-43).

Ademais, esse material estilizado – *remixado* – passa a despertar novas sensações. Uma delas é de certa ironia que aparece através das falas de alguns deputados quando aparentam não estar em sintonia com a gravidade do tema da sessão.

Presidente,
um colega
nosso
aqui da Câmara,
cujo nome
não vou
citar,
disse que,
se nós cassarmos a Presidente Dilma hoje,
ele vai se mudar do
Brasil.

Eu já comprei a passagem dele,
 sem volta.
 Saia daqui, porque nós vamos cassar o
 Brasil,
 em nome do Pará!
 Minha mãe
 negra Lucimar,
 meu sul e sudeste
 do Pará,
 meu Tapajós amado,
 meu querido nordeste
 do Pará,
 toda a área
 metropolitana,
 nós encaminhamos,
 em nome do
 Brasil,
 da minha mãezinha,
 dos meus filhos,
 dos meus amigos
 do Solidariedade,
 desse povo querido
 que vota sim,
 nós votamos sim!
 E quem vota sim
 coloca a mão para cima!
 Coloca a mão para cima!
 (FRANKEL, 2017, p. 60-61)

Um outro fator a ser considerado em *Sessão*, é o fato de haver uma perda de autoria, uma vez que a obra aposta num aspecto de anonimia.

Embora compilada sob intervenção de Frankel (que também tem seu nome na capa), a grande maioria dos falantes se apresenta anônima, mas não ausente, pois há sim um grupo, um *sujeito* a quem se possa atribuir as falas, embora não sejam os autores da obra.

A Frankel coube catalisar as vozes, transformando-as numa só – num *núcleo responsável* composto de deputados no Congresso. Esse gesto promove nos poemas expressões de sentidos irônicos causados não por quem interveio no material (Frankel), nem por quem as proferiu (deputados), mas através de uma subjetividade reduzida que indica um apagamento do(s) autor(es) – o autor desaparece para que a obra emerja – e essa é outra tensão que se instaura em *Sessão*.

Calma, gente!
 Eu estou
 emocionado. Eu pensei

que vinha para uma reunião
política, mas vim para o encontro
de bons maridos
e bons pais.

Não fala ninguém
que é desonesto, mas quando
olho a cara, vejo bem uns cabras
que já estiveram na *Veja*,
estiveram na Lava Jato,
estiveram na imprensa,
só não estiveram nas páginas
sociais!

Portanto, em nome de 54
milhões de

brasileiros,

eu voto não contra a
ditadura desses
cabras.

(FRANKEL, 2017, p. 123)

Roy David Frankel explica que a não nomeação dos deputados na transcrição de suas falas surgiu como uma “possibilidade de realizar um apagamento autoral de forma que o próprio texto emergisse” (2018).

No entanto, ele diz que seu desejo era ir além da morte autoral prevista pela dupla Barthes/Foucault: “Para ir além nessa *morte autoral*, o passo seguinte precisava ser dado: a minha própria morte. Eu não poderia surgir como entidade a emanar sentidos para a obra” (FRANKEL, 2018, grifo do autor). Mas para que ele *morresse* seria preciso tentar “descolar a obra de uma pessoa biográfica” (FRANKEL, 2018).

Os gestos e as intenções perpetrados por Frankel enfraquecem a noção de uma autoria individual, uma vez que sua prática autoral contribui (ou força) para um caráter de *despersonalização*⁹⁰.

A partir daí, um *grupo* que tem como falantes deputados federais passa a receber a atribuição das falas em lugar de um *gênio criador*. Não é dizer que tal figura esteja abolida, mas sim de reconhecer que esteja confrontada com novas

⁹⁰ Esse caráter *despersonalizante* do autor parece levar a cabo o projeto traçado pelo poeta T. S. Eliot (1888-1965) que, em seu clássico “Tradição e talento individual”, de 1922, propôs uma “contínua extinção” da personalidade do artista. Para Eliot, a mente do poeta deveria atuar sobre sua experiência e na de outros mas, no entanto, o “mais inteiramente separado [...] o homem que sofre e a mente que cria”. Assim, em lugar de uma “personalidade’ que se expressa”, ele deveria ser um “médium particular” e impessoal, que capta e gera emoções; além de, com isso, favorecer o processo de criação artística. (1989, p. 37-48)

configurações. Para Marjorie Perloff, uma dessas configurações prevê justamente a dissociação entre a *obra de primeira mão* e o *autor-deus*:

uma vez que concedamos que as práticas atuais da arte têm o seu próprio momento e *inventio* particulares, podemos desassociar a palavra *original* de sua parceira, a palavra *gênio* (2013, p. 54. Grifos da autora).

E é isso que parece sugerir as práticas de manufatura e manipulação de conteúdos em *Sessão*. Elas operam não só para que a obra ganhe e ofereça novos sentidos a partir de sua recontextualização e reelaboração, mas também quando buscam *apagar* a autoria em favor de vozes mais difusas. Isso nos dá a chance de pensar em novas formas para obras do presente, sua condição de autoria, bem como sua fruição.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desse trabalho, apostamos que a internet – suas ferramentas, sua presença, sua técnica, sua lógica – afeta as produções literárias de nosso tempo, e em favor de nossa hipótese, percebemos que algumas práticas comumente usadas na Rede poderiam dar pistas sobre como opera tal diálogo.

Primeiramente, foi preciso entender como se dá a presença da internet em nosso cotidiano a partir de sua gênese e seus desdobramentos, sobretudo no que diz respeito aos fatores socioeconômicos e políticos, que, a nosso ver, instauram uma tensão: a emergência de uma contracultura a partir do choque de interesses entre *hackers*, a burocracia e conglomerados empresariais, e o embate entre coerção e liberdade. Concluímos que a não pacificidade que daí emerge também permeia a produção de parte da literatura no presente, sobretudo no que se refere à autoria e sua fruição.

Em seguida, reconhecer que a prática de envolvimento entre técnica e literatura não é algo novo, como prova a discussão feita pela crítica Flora Süssekind (1987), mostrando que as afetações produzidas pela era tecnoindustrial no final do século XIX e início do XX, conduziram a uma lógica de criação peculiar a despeito dos autores que negavam peremptoriamente sua presença. Como resultado, pudemos ver que os aparatos técnicos daquele período passaram a imprimir um *modus operandi* nas produções literárias do início do século XX.

Restava-nos então mapear aquilo que poderia configurar formas de relacionar a internet com algumas práticas literárias contemporâneas. Percebemos haver uma postura que começava a se consolidar a partir de meados do século XX, e que parecia se aprofundar em tempos digitais: a colaborativa.

As práticas artísticas inspiradas na colaboração se assemelham àquelas que permeiam programas de computação em fonte aberta, quando programadores espalhados pelo mundo contribuem para a confecção ou aprimoramento de um projeto/programa.

Obras passaram a ser produzidas entre artistas e não artistas, em colaboração, com projetos à disposição de intervenções múltiplas em prol de uma finalidade comum. Tais obras possuem um caráter de inacabamento, pois seus materiais muitas vezes são reutilizações ou apropriações daquilo que já existe. E o autor, ao

não vetar o acesso ao acervo de sua composição, acaba por provocar uma maior interação com sua audiência.

Para a nossa pesquisa, então, tornava-se possível pensar numa lógica que relacionava a internet com o fazer literário.

Além disso, uma outra prática vinda da internet, a de copiar e colar, passou a fazer parte do *modus operandi* das produções literárias. Inspirado no *readymade* duchampiano, que *copiou* uma obra do cotidiano, um urinol, e a *colou* num museu, a proposta do poeta Kenneth Goldsmith (2015) oferece novos sentidos à produção e ao entendimento das obras a partir de seu contexto.

Ela propõe mudar o tom da noção de autoria ao questionar o papel tanto de *gênio original* quanto de *originalidade*. O autor de obras literárias, que antes se debruçava sobre material original, passa a utilizar os já existentes, *despersonalizando-se* em função do gesto de apropriação.

Isso não quer dizer que a proposta de Goldsmith queira decretar o afastamento do *eu criador*, ou aboli-lo, mas reconhecer que sua relação com a originalidade não é mais pacífica, tautológica, dada as novas formas de se produzir, difundir e consumir literatura em tempos digitais.

Terminado o trabalho, julgamos que essa pesquisa suscita outros caminhos a partir de novas práticas surgidas da intercessão entre a internet e a literatura.

Um deles, diz respeito às práticas elencadas aqui e que podem ser criticadas através das ferramentas teóricas já existentes. Isso sugere que as mudanças observadas nesse trabalho dariam um caráter de expansão à literatura.

O outro, fala de uma proposta de modulação quanto às formas de se fazer e, sobretudo, pensar a literatura. Ela aposta que embora boa parte possa ser criticada através das teorias vigentes, essas não mais dariam conta de sua dimensão.

A valorização do gesto, o apagamento e diluição da autoria, a colocação em xeque ao *gênio original*, a necessidade de uma discussão mais abrangente acerca de direitos de propriedade, o cansaço ou esgotamento de formas representativas, a percepção da gama de informações que nos rodeiam a partir do ato da repetição (da cópia), são alguns exemplos daquilo que pode ensejar um novo tempo não só para as formas de produção literária, mas também para a crítica.

Se os materiais estão aí à mancheia, sobretudo na internet, se podemos copiá-los, remanejá-los para produzir obras tão literárias quanto quaisquer outras; se

enquanto leitores desenvolvemos novas posturas para lermos uma *cópia* de uma sessão do Congresso Nacional, perguntamos: estariam sendo estabelecidas ou se firmando bases para um novo momento literário? E quanto à crítica, e seus pressupostos atuais, daria conta desse momento?

Esse trabalho, embora comece a responder essas questões, quer terminar levantando questões. Não só pelo não esgotamento do tema, mas para que sirva de oxigênio a novas pesquisas que queiram se debruçar sobre aquilo que por falta de capacidade, espaço ou tempo, não conseguimos aqui.

REFERÊNCIAS

Corpus de análise

FRANKEL, Roy David. *Sessão*. São Paulo: Luna Parque, 2017. Disponível em: <<http://www.lunaparque.com.br/single-post/2017/10/18/Download-gratuito-do-livro-Sess%C3%A3o-de-Roy-David-Frankel>>. Acesso em: 27 nov. 2018.

GOLDSMITH, Kenneth. *Traffic*. 2007. Disponível em: <<http://eclipsearchive.org/projects/TRAFFIC/text.html>>. Acesso em: 12 set. 2018.

GOLDSMITH, Kenneth. *Trânsito*. Dublado por Leonardo Gandolfi e Marília Garcia. São Paulo: Luna Parque, 2016.

MARCELLE, Cíntia et al. *Sonata dos espectros [2018]*. Disponível em: <http://www.aarea.co/cynthia_marcelle/>. Acesso em: 11 nov. 2018.

MENDONÇA, Carolina. *Como piedra y martillo*. Disponível em: <[aarea.co](http://www.aarea.co)> Acesso em: 16 jun. 2018.

MEQUISTA, Samir. *Dois Palitos*. Disponível em: <<http://www.samirmesquita.com.br/doispalitos.html>>. [2013]. Acesso em: 12 set. 2018

PUCHEU, Alberto; FONSECA, Danielle. *É preciso aprender a ficar submerso*. 2011. (2m43s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jGwY2daOJGs&t=17s>>. Acesso em: 14 jul. 2018.

SPALDING, Marcelo. *Um estudo em vermelho*. 2009. Disponível em: <http://www.artistasgauchos.com.br/_estudovermelho/>. Acesso em 23 nov. 2018.

Corpus teórico

AIRA, César. *Pequeno manual de procedimentos*. Trad. Eduard Marquardt. Curitiba: Arte & Letra, 2007, p. 14.

ANDERS, Peter. *Ciberespaço antrópico: definição do espaço eletrônico a partir das leis fundamentais*. Trad. Flávia Gisele Saretta. In: DOMINGUES, Diana (org.). *Arte e vida no século XXI: Tecnologia, ciência e criatividade*. 4. reimp. São Paulo: Editora Unesp, 2003. *E-book*.

AZEVEDO, Luciene; MOLINA, Cristian et. al. Autoria na cultura do presente: apresentação. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 55, set/dez, 2018.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004 (Col. Roland Barthes).

BASTOS, Marcus. *Limiares da rede: escritos sobre arte e cultura contemporânea*. São Paulo: Intermeios/Fapesp, 2014.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aror e Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de S. Paulo, 2009. E-pub.

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós produção – Como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009. (Col. Todas as artes).

BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. *Uma história social da mídia: de Gutemberg à internet*. Trad. Maria Carmelita P. Dias. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil - 1900*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio/Academia Brasileira de Letras, 2004.

CAPAVERDE, Tatiana da Silva. A autoria nas reescritas apropriacionistas. In: AZEVEDO, Luciene; CAPAVERDE, Tatiana da Silva. *Escrita não criativa e autoria – Curadoria nas práticas literárias do século XXI. e-galáxia, 2018. E-book*.

CASTELLS, Manuel. *A galáxia da internet: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

COELHO, Ana Carolina Sampaio. *La literacidad electrónica y el hipertexto: los caminos de la literatura digital*. Logos 32 Comunicação e Audiovisual. Rio de Janeiro, ano 17, n. 01, 1. sem./2010.

COSTA, Cristina. *Ficção, comunicação e mídias*. Coord. Benjamin A. Júnior et. al. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2002.

DE VOLTA para o futuro. Direção: Robert Zemeckis. Produção: Steven Spielberg e Bob Gale. Los Angeles: Universal Pictures, 1985. 116 min.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____. *Ensaio*. Trad. e notas Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 37-48

HOUAISS, A. Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Instituto Houaiss/Objetiva, 2009. CD-ROM.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Org. Manoel B. da Motta. Trad. Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 264-298.

FRANKEL, Roy David. Quem sou eu, o autor? considerações sobre autoralidade como alteridade na poesia brasileira contemporânea. In: AZEVEDO, Luciene; CAPAVERDE, Tatiana da Silva. *Escrita não criativa e autoria – Curadoria nas práticas literárias do século XXI. e-galáxia, 2018. E-book*.

FUMAZ, Rocío Badía. Hacia una teoría de la literatura desde las humanidades

digitales: la problemática en torno al autor literario, 2018. Disponível em: <https://www.academia.edu/37548340/Hacia_una_teor%C3%ADa_de_la_literatura_desde_las_Humanidades_Digitales_la_problema%C3%A1tica_en_torno_al_autor_literario> Acesso em: 09 nov. 2018.

Glamour and glass ceilings – The incredible inventiveness of Hedy Lamarr. *The Economist*, Londres, 23 nov. 2017, p. 113-127. Disponível em: <<https://www.economist.com/blogs/prospero/2017/11/glamour-and-glassceilings?fsrc=scn/tw/te/bl/ed/theincredibleinventivenessofhedylamarrglamourandglassceilings>>. Acessado em: 26 nov. 2017.

GOLDSMITH, Kenneth. *Escritura no-creativa*. Gestionando el lenguaje en la era digital. Trad. Alan Page. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2015.

GROYS, Boris. *Arte em fluxo*. Ensayos sobre la evanescencia del presente. Trad. Paola C. Rocca. 1. ed. Buenos Aires: Caja Negra, 2016, p. 204

HAYLES, N. Katherine. *Literatura eletrônica*. Novos horizontes para o literário. Trad. de Luciana Lhullier et. al. 1. ed. São Paulo: Global/Fundação Univ. de Passo Fundo, 2009.

HERNÁNDEZ, Ascensión Rivas. Una teoría literaria para el siglo XXI: aplicaciones de Internet a la metodología docente de la asignatura de “Teoría de la Literatura”. In: *Primeras jornadas de innovación docente en la Universidad de Salamanca, 2013*, p. 275-280.

KIRCHOF, Edgar R. Como ler os textos na era da cultura digital? In: *Estudos de Literatura Brasileira*, n. 47, p. 203-228, jan./jun. 2016.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética de laboratório*: estratégias das artes do presente. Trad. Magda Lopes. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2013.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética da emergência*: A formação de outra cultura das artes. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2012.

LEVY, Pierre. *Cibercultura*. Trad. Carlos I. da Costa. 1. ed. 5a. reimp. São Paulo: Ed. 34, 2005.

LOVELUCK, Benjamin. *Redes, liberdades e controle* – Uma genealogia política da internet. Trad. Guilherme João de F. Teixeira. Petrópolis/RJ: Vozes, 2018.

LUHMANN, Niklas. *Art as a social system*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2000, p. 153.

MANIFESTO Antropófago, digitofagia remix. In: BASTOS, Marcus. *Limiares da rede*: escritos sobre arte e cultura contemporânea. São Paulo: Intermeios/Fapesp, 2014, p. 33-39.

MANZONI, Filipe. *Como produzir um enlatado americano*: Traffic dublado. In: AZEVEDO, Luciene; CAPAVERDE, Tatiana da Silva. *Escrita não criativa e autoria* –

Curadoria nas práticas literárias do século XXI. e-galáxia, 2018. *E-book*.

MAYORDOMO, Tomás Albaladejo. *Literatura y tecnología digital*: producción, mediación, interpretación, p. 1-9. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/literatura-y-tecnologia-digital-produccionmediacin-interpretacin-0/html/02485b9e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html>. Acesso em: 28 fev. 2018.

MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrevente*: uma história de Wall Street. Trad. e notas Tomaz Tadeu. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 37-41

MURRAY, Janet H. *Hamlet no holodeck* - O futuro da narrativa no ciberespaço. Trad. Elissa K. Daher, Marcelo F. Cuzziol. São Paulo: Itaú Cultural/Unesp, 2003.

PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original*: poesia por outros meios no novo século. Trad. Adriano Scandolara. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

PLAZA, Julio; TAVARES, Monica. *Processos criativos com os meios eletrônicos*: poéticas digitais. São Paulo: FAEP-Unicamp/Ed. Hucitec, 1998.

PLAZA, Julio. Arte e interatividade: autor-obra-recepção. In: *Brassilpaissssdoofu turoborosss*, 1990, p. 9-29.

RANCIÈRE, Jacques. *Le partage du sensible*: esthétique et politique. Paris: La Fabrique-éditions, 2000, p. 26-27.

RYAN, Marie-Laure. *Inmersión o interacción*: realidade virtual y teoría literaria. In: VEGA, María José. *Literatura hipertextual y teoría literaria*. 1a. ed. Madrid: Mare Nostrum Comunicación, 2003, p. 107-119.

RYAN, Marie-Laure. *Narrative as virtual reality* - immersion and interactivity in literature and electronic media. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2001.

SANSÃO e Dalila. Direção: Cecil B. DeMille. Produção: Cecil B. DeMille. Los Angeles: Paramount Pictures, 1949. 134 min.

SANTAELLA, Lúcia. Para compreender a ciberliteratura. In: *Texto digital*, v. 8, n. 2, p. 229-240, jul./dez., 2012.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras* - literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras. 1987.

VALÉRY, Paul. A conquista da ubiquidade. In: PLAZA, Julio; TAVARES, Monica. *Processos criativos com os meios eletrônicos*: poéticas digitais. São Paulo: FAEP-Unicamp/Ed. Hucitec, 1998, p. 13.