

LITERATURA NO CONTEXTO DA CULTURA DIGITAL: DESAFIOS AO LITERÁRIO

Rejane C. Rocha¹

Existirá cultura impressa depois do impresso? (NUNBERG, 1993, p.15, tradução nossa)².

Os saberes e o imaginário contemporâneos não se organizam, faz pelo menos meio século, em torno de um eixo letrado, nem o livro é o único foco ordenador do conhecimento. (BARBERO apud CANCLINI, 2008, p.33).

As epígrafes com as quais inicio este ensaio ajudam-me a restringir um pouco a discussão, tão complexa e ampla, a respeito da literatura quando discutida na sua relação com a tecnologia e com as mídias digitais. Ambas as epígrafes – a pergunta lançada pelo linguista Geoffrey Nunberg (1993), há mais de quinze anos, e a constatação de Jesús Martín Barbero, retomada por Néstor García Canclini (2008) – explicitam quais são os desafios e, creio, possibilidades que

¹ Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), Centro de Educação e Ciências Humanas, São Carlos – SP – Brasil. Professora de Literatura Brasileira junto ao Departamento de Letras e ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura. rejane@ufscar.br.

² No original em inglês: “*can there be print culture after print?*” (NUNBERG, 1993, p.15),

a emergência da cultura digital traz para a literatura, aqui entendida como as obras-produto das atividades literárias e para o literário, aqui entendido como o sistema³ no interior do qual se produzem as obras que chamamos de literárias.

Divido este ensaio em duas partes: na primeira, coloco em evidência alguns dos pressupostos que dirigem a minha abordagem do que estou chamando de literatura no contexto digital e discuto os desafios de compreender a literatura em tal contexto; um desafio que se relaciona, sobretudo, com a constatação – histórica – de que o que compreendemos como literatura apresenta-se comumente em um suporte, uma tecnologia muito nossa conhecida, que é o livro impresso. Na segunda parte, discuto algumas obras, fenômenos e casos que, surgidos nesse novo contexto, exigem um esforço de descrição e análise, a fim de que se possam compreender as maneiras pelas quais aquele ambiente desafiador e inóspito, de perda da estabilidade do impresso e de proeminência cultural do livro, tem impulsionado uma produção que só pode ser devidamente compreendida ao se levar em conta justamente o contexto aparentemente adverso em que surge. São obras, fenômenos e casos que rasuram os conceitos mais ou menos estáveis da teoria literária e que, por isso, dão testemunho desse momento em que duas culturas – a impressa e a digital – convivem.

Paul Zumthor (1987) identifica, na história da institucionalização do conceito de literatura, uma coincidência temporal que teria ocorrido entre os séculos XVIII e XIX, entre essa institucionalização

³ Compreendemos “sistema” a partir das concepções de Itamar Even-Zohar (2017, p. 30-31): “*el conjunto asumido de observables que se supone gobernados por una red de relaciones (o sea, para los que se pueden hipotetizarse relaciones sistémicas), y que, en vista de la naturaleza de tales relaciones hipotetizadas, llamaremos ‘literarios’*”. E acrescenta que: “*EL sistema literario no “existe” fuera de las relaciones que se sostiene operan parales él*”. Em muitos aspectos a percepção de Even-Zohar vai ao encontro do que defendo a respeito do literário e da literatura: o de que não se pode ter um ponto de vista essencialista a respeito do que seja ou não considerado como objeto literário, sem que se levem em consideração as suas mais diversas condições de produção, circulação e legitimação.

e a democratização dos impressos no seu formato mais popular, o códice, o antepassado do livro tal qual o conhecemos até hoje. Aqui é importante sublinhar que afirmar que o livro é o meio preferencial dos objetos literários produzidos pelas culturas ocidentais significa olhar para o livro não apenas como um objeto, de uma materialidade específica, mas também como o ponto nodular de toda uma complexa rede que possibilita a existência desse objeto tanto quanto é criada por ele: modos de produção e de circulação, práticas de leitura, mecanismos de legitimação, estratégias de comercialização e, claro, opções formais que se evidenciam na materialidade textual. Segundo Chartier (2002, p. 22), é essa “ordem dos discursos” que se altera com a textualidade digital:

É agora um único aparelho, o computador, que faz surgir diante do leitor os diversos tipos de textos tradicionalmente distribuídos entre objetos diferentes. Todos os textos, sejam eles de qualquer gênero, são lidos em um único suporte (a tela do computador) e nas mesmas formas (geralmente as que são decididas pelo leitor). Cria-se assim uma continuidade que não mais diferencia os diversos discursos a partir de sua própria materialidade.

Daí a importância e pertinência da questão lançada por Numberg (1993): uma sociedade que abrisse mão do impresso – ou que o colocasse em segundo plano – e, com isso, deixasse de ter o livro como veículo hegemônico da expressão literária provavelmente veria se alterar toda essa rede, toda essa “ordem do discurso”, bem como veria se alterar a própria configuração formal da literatura.

Mas, se de um lado há os que apostam na reorganização da cultura ocidental a partir da emergência das mídias digitais, de outro lado há os que respondem a essa possibilidade, firmando-se em assertivas como as de Umberto Eco e Carrière (2010) e que dá nome ao livro que compila o diálogo entre os dois intelectuais: *Não contem com o fim do livro*. Entre os dois extremos, postura mais produtiva deve ser aquela que prefere abrir mão de exercícios especulativos a respeito do livro, da leitura, da literatura no futuro e que prefere olhar para o momento presente, caracterizado pela **convivência** entre a cultura impressa e a cultura digital, observando de que maneira se

dá a contaminação mútua de ambas, olhando para esses objetos a que não sem certo desconforto ousamos chamar literários, descrevendo de que maneira a digitalidade se impõe na produção, circulação, leitura e legitimação da literatura, bem como a maneira como a tradição literária contribui para “desprogramar a técnica”⁴ (MACHADO, 2007, p.22).

Assim, prefiro observar o que está ocorrendo agora, momento em que a convivência e as acomodações possíveis entre cultura impressa e cultura digital têm produzido objetos e expressões culturais cuja linguagem, às vezes meio desajeitada, sem lugar, inapreensível a partir de nosso instrumental de análise, nos evidencia um retrato da nossa época⁵.

Enuncio, então, alguns pressupostos a partir dos quais desenvolvo este ensaio. Cada um deles mereceria desenvolvimento e todos poderiam ser discutidos em sua pertinência, mas isso seria inviável nos limites impostos a um ensaio:

1. No contexto digital, os modos de produção, circulação, fruição e legitimação da cultura e da literatura se modificam. Isso não significa dar azo a certo determinismo tecnológico que recorrentemente contamina algumas reflexões sobre as relações entre cultura e tecnologia. É possível, outrossim, ponderar que essa perspectiva uma-coisa-leva-a-outra é bastante superficial e insuficiente para o desenvolvimento do debate, o que se evidencia quando deixamos de lado a separação entre cultura e tecnologia e entendemos que a tecnologia faz parte da cultura e que a cultura possibilita a criação de técnicas.

⁴ Arlindo Machado (2007, p. 16), em reflexão a respeito da relação entre arte e técnica, afirma que “a artemídia, como qualquer arte fortemente determinada pela mediação técnica, coloca o artista diante do desafio permanente de, ao mesmo tempo em que se abre às formas de produzir do presente, contrapor-se também ao determinismo tecnológico, recusar o projeto industrial já embutido nas máquinas e aparelhos, evitando assim que sua obra resulte simplesmente num endosso dos objetivos de produtividade da sociedade tecnológica.” Creio que a reflexão do autor seja pertinente para pensar o caso da literatura digital e, sobretudo, para as obras digitais que se apropriam de plataformas originalmente concebidas para outras finalidades, como argumentarei ao longo deste ensaio.

⁵ Na esteira do que propõe Lev Manovich (2005), no seu *El lenguaje de los nuevos médios de comunicación*.

2. A partir da minha abordagem de pesquisa, atenta às materialidades e processos, compreendo que, se há alterações nos modos de produção, circulação e leitura da literatura, ou seja, se os textos são produzidos em dispositivos digitais, por autores que também são leitores de textualidades digitais, se os textos circulam pelas mídias digitais, se são acessados e lidos em dispositivos digitais, há alterações nos textos literários – sejam eles impressos, sejam eles digitais – assim como há alterações no próprio sistema literário.

3. Para apreender e analisar essas alterações, sem que haja uma má disposição prévia para com elas, a teoria e a crítica literárias devem estar atentas ao contexto em que esses textos surgem, um contexto diferente daquele em que a literatura se institucionalizou como disciplina e como campo, em que foram gestadas as metalinguagens que utilizamos para descrevê-la, analisá-la, legitimá-la.

Assim, o que pretendo discutir sob a égide de uma “literatura no contexto da cultura digital” são objetos, mas são também fenômenos e casos que, de alguma forma, por alguns motivos que vou tentar discutir em seguida, causam um curto-circuito nos conceitos-chave que sustentam, há muito tempo, a nossa compreensão da literatura. Alguns poderiam alegar que, se esses objetos, fenômenos e casos não podem ser descritos e analisados de maneira mais ou menos tranquila com as ferramentas teóricas disponíveis, muito provavelmente é porque eles não merecem ser chamados de literários. Eu prefiro um outro caminho, aquele que aceita o desconforto causado por eles e tenta ajustar as lentes para vê-los melhor. Sánchez-Mesa (2004), professor da Universidade de Granada, reivindica a posição de “vigilantes da metamorfose” para quem aceita esse desafio.

Para fins didáticos, proponho retomar uma distinção que já esbocei em outro texto, entre a literatura digital e a literatura no contexto digital (ROCHA, 2014). Como literatura digital compreendo obras experimentais, as quais testam as potencialidades das linguagens informáticas na sua composição. Eu as chamo de experimentais porque elas estão experimentando com a linguagem de código, testando as diferentes maneiras de fazer com que essa linguagem possa contribuir na construção de dado efeito estético. São experimentais também no sentido de que ainda não possuem um campo estabelecido: seus autores raramente se identificam como

escritores de literatura, seus leitores são poucos e, na grande maioria dos casos, especializados, não possuem um mercado e, tampouco, um sistema consolidado de legitimação e uma metalinguagem crítica plenamente estabelecida.

Muito embora a literatura digital faça parte do que chamei, aqui, de contexto digital, este abarca outros tipos de obras, menos ou nada preocupadas com a experimentação com a linguagem de códigos, podendo, mesmo, ser inscritas em suporte impresso. Em outros casos, embora não experimentem com a linguagem informática, propriamente dita, fazem uso das mídias e plataformas digitais de uso massivo – por exemplo as redes sociais – para estabelecer contato com os seus potenciais leitores e pedir a sua colaboração, para se apropriar de conteúdos pré-existentes e colocá-los em circulação a partir de uma outra perspectiva e/ou significação, para testar os limites dos gêneros literários estabelecidos, etc. Não raro é que essas obras alcancem grande popularidade e construam, paralelamente aos circuitos de legitimação estabelecidos institucionalmente, outras formas de valor e de reconhecimento entre seus leitores.

As obras e casos que discutirei brevemente a seguir foram selecionados a partir de um universo de expressões textuais que, inseridas no contexto da cultura digital, com ela estabelece os mais variados tipos de relação, das quais, acima, apresentei um brevíssimo esboço. O olhar do analista literário para esses fenômenos só é possível a partir de algumas premissas que são, enfim, posicionamentos metodológicos; tais premissas as tomo emprestadas de Néstor García Canclini (2012), que propõe, no seu *A sociedade sem relato* que, na contemporaneidade, nesse momento de relatos múltiplos, inúmeros e cambiantes, interessa não só saber **o que é** arte, mas também **quando é** arte. Nesse sentido, ele está valorizando, alinhado a autores como Reinaldo Laddaga (2002) e Josefina Ludmer (2010), uma perspectiva atenta aos complexos processos e negociações que fazem com que um objeto receba o atributo de artístico e de literário. Penso que não há outra abordagem possível no caso de uma literatura que se acomoda mal, como veremos, a uma metalinguagem crítica que foi produzida antes mesmo da sua possibilidade de existência.

*Os famosos e os duendes da morte*⁶ é um romance de Ismael Caneppele, publicado em 2010 pela editora Iluminuras e é, também, o título de um filme dirigido por Esmir Filho. De acordo com o próprio escritor, Esmir teria lido os manuscritos inacabados do romance e convidado Caneppele para escrever o roteiro de um filme baseado nele. Depois de rodado o filme, Caneppele teria voltado ao romance e o finalizado, tendo-o lançado quando do lançamento do filme em um festival de cinema, com uma capa que traz um fotograma do filme, que teve Caneppele como um dos atores. O processo de criação e de autoria do romance renderiam discussões interessantes, mas eu gostaria de chamar atenção para um outro aspecto, aqui. Vejamos o que diz o autor: “Se quiser que toda minha força esteja unicamente no filme, vai ser muito mais difícil disso acontecer. Tá (sic) no livro, tá no filme, tá na internet, tá nas músicas, nas fotos da Tuáni. Tudo isso é diálogo, faz parte” (CANEPPELE, 2013, s/p).

É para as estratégias transmídia, típicas de uma cultura da convergência (JENKINS, 2009), utilizadas na construção dessa narrativa, que eu gostaria de chamar a atenção. Para Henry Jenkins (2009, p. 29), a convergência está relacionada ao “fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídias, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação” e, desde que inseridas nesse contexto, as narrativas que se valem das estratégias transmídias caracterizam-se por apostar na dispersão de conteúdos em diferentes plataformas. Note-se que não se está discutindo adaptação, por exemplo, em que um produto cultural é transferido de uma mídia a outra; no caso das narrativas transmídias, conteúdos diferentes de um mesmo produto cultural são veiculados em diferentes mídias e, muito embora o leitor/espectador/internauta (CANCLINI, 2008) possa fruir do conteúdo de uma única mídia, pressupõe-se que, ao vagar pelas diferentes plataformas, ele pode ter uma melhor compreensão do conteúdo em seu conjunto.

⁶ Remeto o leitor interessado à Dissertação de Mestrado de Natália Cristina Estevão (2017), intitulada *Escritas em movimento: o entrecruzamento de meios nos textos de Ismael Caneppele* que, sob minha orientação, analisou o romance em questão a partir de uma abordagem próxima à que assumo aqui.

É assim que romance, filme, vídeos no youtube e fotografias se somam – desde que o leitor consinta –, para que o leitor/espectador/internauta de *Os famosos e os duendes da morte* tenha acesso a diferentes significados que compõem o todo desse objeto; um objeto que insta o seu leitor a deixar o livro e buscar outros conteúdos, em outros lugares. Um recurso formal que redonda o próprio tema do romance.

Faz parte do enredo do romance uma tensão entre entrar e sair, entre dentro e fora. Isso porque o personagem vive em uma cidade pequena, sem grandes perspectivas e nela se sente acuado e limitado. As únicas maneiras de sair da cidade são atravessando uma ponte – local em que várias pessoas já cometeram suicídio – ou, metaforicamente, navegando pela internet, em vídeos do youtube, blogs e conversas por aplicativos de mensagens com pessoas de fora da cidade. E a narrativa inclui, assim, ao longo de sua construção, não apenas a transcrição dessas mensagens, como também os links para os vídeos, fotografias e blogs pelos quais o personagem estaria navegando naquele momento da narrativa. Vejamos exemplos:

As cicatrizes expostas no computador. No site. No diálogo com o desconhecido. Na mensagem que chega para contar a novidade sobre os lugares onde não. Onde nunca. Como aceitar ao reconhecer o inimigo, arrastei a seta sobre o terreno e avancei sinais compreendendo o que não entendia.

Entreí na tela sem ser convidado:

<http://www.youtube.com/JJingleJangle>

Dentro do computador vocês.

<http://www.youtube.com/watch?v=PmJS2LYZdfE>.

De vez em quando a câmera iluminava um.

http://www.youtube.com/watch?v=zVCa2j-fiHc_.

Falavam uma língua que eu não. (CANEPPELE, 2010, p. 53).

Ao instar o leitor a sair do livro e entrar na internet, ou seja, ao convidar o leitor para transitar entre diferentes plataformas – o livro, o blog, o youtube – o autor replica em termos estruturais o que ocorre no enredo; fazendo isso, corre risco de que seu leitor não

volte mais para as páginas do livro. Isso é um fato. No entanto, deslizar das páginas do livro, para as telas do cinema e do computador e janelas dos aplicativos é uma escolha que, no caso do romance de Ismael Caneppele, é facultada ao leitor. Ler o livro sem assistir ao filme e aos vídeos do youtube – ou vice versa – não impedirá que o leitor compreenda o enredo; mas a literatura nunca foi feita só de enredos e o deslizamento entre diferentes materialidades e mídias, nesse caso, é um tipo de recurso formal, a transmidialidade, que acarreta importantes efeitos de sentido, relacionados, sobretudo, com a caracterização desse personagem protagonista jovem e acometido por uma espécie de claustrofobia contra a qual a conexão à internet poderia vir a ser um antídoto.

Mesmo que o leitor do romance se recuse a sair das páginas do livro para entrar na internet, é inegável que é esse o movimento cotidiano da maioria dos leitores atuais – pelo menos aqueles que ainda leem em livros e interrompem a leitura inúmeras vezes ao dia para checar suas mensagens no celular, buscar uma informação ou palavra desconhecida no Google, compartilhar suas impressões de leitura com outros leitores nas redes sociais, etc... No momento em que somos “Leitores, espectadores e internautas” (CANCLINI, 2008), somos isso tudo **ao mesmo tempo**, e isso, de acordo com Laddaga (2002, p.25), é uma questão importante a ser colocada à literatura:

[...] a literatura agora aparece na mesma tela que se usa tanto para uma mais íntima mensagem como para o trabalho mais alienante” (Wittig, Observation, from here). Portanto, nenhum texto em rede pode solicitar um espaço próprio para si. A literatura não se distancia das “tarefas cotidianas”, não há lugar para um “espaço literário”. Não há lugar senão para a diferenciação em zonas, com transições incertas entre si.

Um segundo caso⁷ a ser abordado começa com a publicação, em 2009, do livro *El Aleph engordado*, do escritor argentino Pablo Katchadjian. O livro foi publicado pelo próprio autor, com uma

⁷ Análise esse caso com mais profundidade no artigo “Textos que dão voltas por aí: Borges, Katchadjian, obra e autoria na literatura contemporânea” (ROCHA, 2018).

tiragem de 300 exemplares para serem distribuídos entre amigos. Nas palavras do autor:

E foi muito trabalhoso, porque eu queria permanecer em uma posição intermediária ao engordar: não ser eu nem ser Borges, isto é, não perdê-lo nem me perder. Sim, eu poderia deslizar às vezes mais para um ou outro lado, mas sem chegar a ser paródico - porque eu não queria isso - nem, digamos, hostil e agressivo - uma vez que o texto estava me recebendo, eu tinha de ser gentil (KATCHADJIAN, 2017, tradução nossa)⁸.

O depoimento do autor faz ecoar o conto “Pierre Menard, autor de Quixote”, de Borges, que poderia ser lido como o direcionamento metodológico de Katchadjian nesse experimento literário, enquanto o conto engordado, “O Aleph”, daria a sua justificativa conceitual, uma vez que, no conto de 1945, trata-se, entre outras muitas possibilidades de interpretação, de problematizar a possibilidade de expansão infinita do universo, a partir de um único ponto.

O autor, por causa de seu experimento literário, foi processado por Maria Kodama, viúva de Borges e detentora de seus direitos autorais e, a partir disso, sucedeu-se uma intensa mobilização nos meios literários argentino e internacional, que teve em uma página do Facebook nomeada “Apoyo a Pablo Katchajian” o seu principal ponto de articulação.

Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S2316-40182018000300073&lng=en&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 30 set. 2020.

⁸ “*Y fue bastante trabajoso, porque quería permanecer en una posición intermedia al engordar: no ser yo ni tratar de ser Borges, es decir, no perderlo a él ni perderme a mí. Sí deslizarme a veces más para uno y otro lado, pero sin llegar a ser paródico –porque no quería eso– ni tampoco, digamos, hostil y agresivo –ya que el texto me estaba recibiendo, había que ser amable.*” (KATCHADJIAN, 2017).

Figura 1 – Captura da página inicial de Apoio a Pablo Katchadjian



Fonte: Facebook⁹.

É nessa página, como resposta a uma postagem em que se convidavam os seguidores a citar Borges em experimentos de até 1000 palavras (o máximo permitido pela legislação argentina sem que se configure plágio), que surge o link para o site #YoBorges.

Figura 2 – Captura de tela da página inicial de #YoBorges



Fonte: Arquivo da autora.

Criado em 2014 por Diego de La Fuente, e atualmente indisponível, o experimento consiste na mobilização de um programa de geração automática de textos que tem como banco de dados a poesia completa de Borges, e que, a princípio, não tinha relação com o caso

⁹ Disponível em: <https://www.facebook.com/Apoio-a-Pablo-Katchadjian-1599418800322990/> Acesso em 05 de março de 2020.

Pablo Katchadjian. O experimento foi apropriado pelo movimento de apoio e viu a sua popularidade aumentar exponencialmente. Em 2014, em postagem em que Diego apresenta o seu experimento em sua página pessoal do Facebook, a postagem alcança apenas 11 compartilhamentos. Em contrapartida, a postagem publicada na página “Apoyo”, teve 396 compartilhamentos.

A relação que se estabeleceu, assim, entre a obra de Borges, *El aleph engordado*, de Pablo Katchadjian, a página do Facebook “Apoyo a Pablo Katchadjian” e a página idealizada por Diego de la Fuente, #YoBorges, pode ser compreendida como circuitos de circulação do literário que só se tornaram possíveis graças ao contexto digital e, mais especificamente, à Web 2.0. Tal circuito faz com que cada um desses elementos que o compõem tenha seus significados primeiros alterados no momento em que passam a existir em rede.

Fica patente, nesse exemplo, a dificuldade em se empregar as categorias críticas que convencionalmente são usadas para analisar as complexas redes de apropriações e diálogos entre textos, tão recorrentes na literatura. Isso porque, se o pós-estruturalismo questionou a origem e a originalidade, rasurando a autoridade do autor e do texto “primeiro” - algo que a ficção pós-modernista explorou e explora como um dos seus traços recorrentes -, o contexto digital e a cibercultura levam ao paroxismo tais questionamentos e rasuras, já que artistas plásticos, músicos, escritores e leitores adquirem, cada vez mais, possibilidades técnicas e posturas ideológicas que fazem com que o compartilhamento, os recortes, as montagens não sejam mais - talvez não apenas - procedimentos de rebeldia estética, mas o ramerrão da produção cultural da atualidade.

Para compreender o fenômeno – e não desvalorizá-lo de antemão – há que se refletir acerca de como a **originalidade** foi tomada como um valor positivo, na cultura ocidental, tendo sido construída, em um dado momento histórico, pela confluência de condições socioculturais e técnicas que, na atualidade, há que se admitir, já não são as mesmas.

Klucinskas e Moser (2007) atentam para o fato de que o paradigma cultural vigente há tempos e dominante desde a popularização das mídias digitais – com os seus princípios de representação numéri-

ca, modularidade, automatização, variabilidade, e transcodificação¹⁰ - é o da reciclagem e da cópia. Compreender como tal paradigma cultural pode vir a se converter em valor artístico, se é que o será, um dia, só é possível a partir da análise de como artistas estão colocando em cena tal paradigma, promovendo, talvez, um novo sentido para o conceito de originalidade.

O conjunto de exemplos a seguir responde a uma constatação proveniente das atividades de pesquisa do projeto CNPq (405609/2018-3) “Repositório da Literatura Digital Brasileira”, cujos objetivos são mapear, disponibilizar e estudar a literatura digital produzida no Brasil e escrita em Língua Portuguesa¹¹. Na revisão da bibliografia que ampara a pesquisa, constatou-se que as definições que têm se construído em torno do que seria a literatura digital partem de um corpus literário que, em sua grande maioria, provém do contexto anglófono, para não dizer norte-americano. O pioneirismo dos EUA no que diz respeito à tecnologia digital rapidamente se desdobrou, também, em um pioneirismo da produção artística e literária que se constrói pela utilização dessa tecnologia. Não é de se estranhar, assim, que as produções que mais circulam, que são mais lidas e analisadas criticamente são as produções norte-americanas. Também não é de se estranhar que a produção teórica e os conceitos que se constroem acerca da literatura digital estejam atentos às especificidades dessa produção, o que significa dizer que muito do que produzimos, no Brasil, nessa seara, não cabe nas definições que estão se consolidando paulatinamente.

A literatura digital brasileira é variada e, pode-se até afirmar que profícua, desde que se leve em consideração o que foi mencionado no início deste ensaio, a respeito da ausência de um campo que a comporte. Em um ano de mapeamento, em que foram realizadas 2 das 3 etapas previstas no projeto, foram reunidas um pouco mais de

¹⁰ Esses são, segundo, Lev Manovich (2005), os princípios que tornam os meios, novos meios. Relacionados com a realidade digital, cada um deles, em um nível distinto, torna perceptível a maneira como a qual a tecnologia digital facilita as ações de reciclagem.

¹¹ Embora o Repositório, propriamente dito, ainda não esteja disponível, pode-se acessar os resultados parciais da pesquisa e uma seleção das obras mapeadas no site: <http://www.atlasldigital.ufscar.br>.

100 obras literárias digitais. Obras que não apenas dialogam com a nossa tradição literária impressa, como estão submetidas aos contornos (isso significa dizer possibilidades e, sobretudo, limites) da nossa realidade tecnológica. Assim é que, se a bibliografia já clássica no assunto elenca como exemplos de literatura digital aquelas obras que experimentam com a linguagem de código, construídas em programas idealizados ou reconfigurados para tal fim, um traço que sobrepõe da literatura digital que, mais recentemente, se faz no Brasil, é o uso das plataformas digitais já existentes. Tais obras que, muito embora possam ser identificadas a gêneros literários consolidados, como o romance, o conto e a novela, aproveitam-se das ferramentas do meio para contar histórias, reconfigurando esses gêneros a partir de seu interior.

Vejamos:

A novela @re_vira_volta foi publicada no Twitter, semanalmente, entre 27 de junho de 2009 e 27 de junho de 2010, por André Lemos.

Figura 3 – Captura de tela da página inicial de Reviravolta



Fonte: Twitter¹².

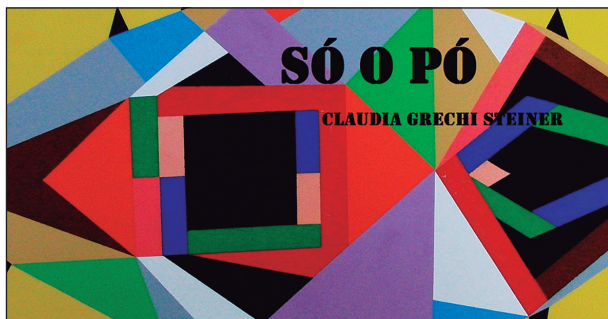
Uma versão em livro digital também foi publicada em 2010 e pode ser baixada gratuitamente no site da Amazon. O que chama a atenção é que as especificidades da mídia interferem, evidentemente,

¹² Disponível em: https://twitter.com/re_vira_volta. Acesso em 05 mar. 2020.

na maneira como a obra é recebida pelo público, nos espaços em que ela circula e nos processos de legitimação (ou não) e de consagração (ou não), no interior do campo literário, como já mencionei antes; e isso, de modo dramático, diferencia a experiência de leitura na plataforma daquela feita no e-book publicado pela Amazon. No entanto, para além disso, não é ocioso dizer que as especificidades da mídia carregam alterações na maneira como esse texto, que o autor designa como novela, se organiza estruturalmente. A concisão, talvez a principal característica do meio, impele à serialização da novela que, segundo o autor, foi escrita e postada *tweet a tweet*, semanalmente; a possibilidade de vincular a conta principal (@re_vira_volta) a uma conta secundária (@re_viravolta) possibilitou o estabelecimento de um diálogo entre vozes distintas cuja produtividade narrativa deverá ser analisada em outra ocasião. O que nos interessa sublinhar, aqui, é a maneira como, no caso da obra de André Lemos, o Twitter não é usado *apenas* como meio de divulgação/publicação facilitado, mas se constitui como formalização material de uma experiência literária específica, caracterizada pela articulação entre o que se narra, o como se narra (em termos narratológicos) e as possibilidades e limitações impostos a ambos pelo meio.

O próximo exemplo é o romance *Só o pó*, de Claudia Steiner, publicado no Facebook entre julho de 2012 e março de 2013 e, posteriormente, publicado em e-book.

Figura 4 – Captura da tela inicial da página *Só o pó*



Fonte: Facebook¹³.

¹³ Disponível em: <https://www.facebook.com/livrosoopo/> Acesso em 05 mar. 2020.

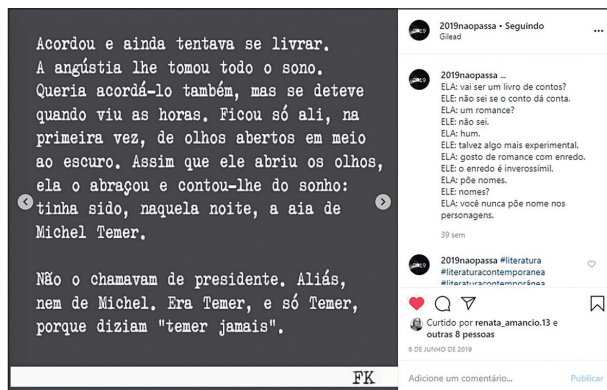
Acompanhar a página do romance é acompanhar não só os 62 capítulos seriados que ali se foram publicando, diariamente, pela autora, mas também postagens realizadas pelos personagens do romance, seus álbuns de fotos, as músicas e filmes que compõem o desenho da época em que se passa a história, que é o final dos anos 90. Além disso, há os comentários dos leitores que acompanham a publicação seriada e a interação da autora com esses comentários que, a despeito de não fazerem parte do universo ficcional do romance, contribuem com o seu andamento e as suas soluções formais. É interessante notar como, antes mesmo da publicação do primeiro capítulo, inicia-se a composição dos personagens do romance, por meio da publicação de seus álbuns de fotos, por exemplo, e por meio das postagens que cada um deles faz de suas músicas, clipes etc; vale a pena sublinhar que esse tipo de composição dos personagens altera os mecanismos romanescos “tradicionais” de construção da personagem: parágrafos e talvez páginas de descrição e outras estratégias narrativas podem ser deixadas de lado ao se lançar mão de recursos da rede social – e esse é apenas um dos aspectos da construção narrativa que se veem alterados graças às especificidades da mídia em que o romance foi elaborado.

O último exemplo é o experimento *2019 não passa*, de Flavio Komatsu, publicado no Instagram durante o ano de 2019 e ainda não finalizado. As características da plataforma dificultam a decisão de chamá-lo de romance seriado, identificando cada uma das vinte e duas (até o momento) postagens como um capítulo ou, ainda, como um conjunto de contos enfiados sob um mesmo tema¹⁴. A apresentação do experimento, que se localiza na página inicial e, também, no espaço dedicado aos destaques, não facilita a tarefa do analista: “Projeto, processo, obra por vir e já sendo, autoficção, autodistopia, arquivo pessoal e possesso, instadesagravo de dias sombrios e noites mal dormidas”.

¹⁴ O romance *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, causou o mesmo tipo de dúvida na crítica especializada. Em grande parte, ela foi sanada pelo fato de que, no livro, havia uma identificação de gênero expressa: tratava-se de um romance. Coube à crítica compreender porque motivo o autor resolveu chamá-lo de romance e muitas análises excelentes discutiram o problema.

a conjuntura política brasileira a acontecimentos cotidianos e a dados subjetivos dos personagens – como faz os melhores romances políticos. São dois personagens principais, Dri e o personagem não nomeado que é também o narrador de todos os capítulos. No espaço que a plataforma dedica à legenda da imagem, constrói-se um metacommentário, feito por “Ele” e “Ela” – “Ele”, o escritor; “Ela” a sua primeira e privilegiada leitora - a respeito da elaboração ficcional daquele capítulo. Veja, na figura 6, o primeiro quadro do primeiro capítulo, intitulado “Primeiro sonho”:

Figura 6 – Captura de tela do primeiro quadro do primeiro capítulo de *2019 não passa*



Fonte: Instagram¹⁹.

Reviravolta, *Só o pó* e *2019 não passa* são experimentos pioneiros e importantes para que possamos compreender de que maneira se configura a literatura digital em um contexto tecnologicamente periférico. Em um país em que o déficit educacional inviabiliza o conhecimento mesmo que rudimentar da linguagem de programação e empurra a sua população para a condição de usuário passivo dos aplicativos, plataformas e redes sociais, os três experimentos evidenciam as possibilidades de produção cultural e literária em ambiente digital a partir do aproveitamento e incontornável reconfiguração

¹⁹ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/ByWr6RjnVdJ/>. Acesso em 05 mar. 2020.

dos usos, finalidades e funcionalidades das plataformas que, em seu desenho original, não previam nem pressupunham tal uso.

As questões sobre a propriedade intelectual das obras, sua efemeridade ou permanência, a depender da configuração das plataformas e de seus termos de uso, a circulação entre os leitores e a legitimação enquanto objetos de valor literário merecem discussão, mas seriam tema para outro ensaio. Também são tema para outro ensaio as questões relativas à reconfiguração dos gêneros literários consolidados, promovida por tais experimentos: de que forma a materialidade digital, aqui organizada em três plataformas bastante distintas entre si (em termos de *design*, de lógica algorítmica, de público usuário, etc) articula-se ao impulso ficcional e resulta em novos ou renovados gêneros narrativos?

Retomemos, para problematizar e finalizar este ensaio, a distinção inicial entre a literatura digital e a literatura no contexto digital. Diferentemente da literatura digital, que claramente se constrói a partir da experimentação com os códigos informáticos, ou seja, uma literatura que é resultado da articulação entre a matéria verbal e a linguagem de programação ou a utilização de softwares específicos para criação literária, a literatura no contexto digital seria aquela que faz uso dos meios digitais como mídia, como espaço para publicação, interação com os leitores, etc. O blog, entre os anos 90 e o início do anos 2000, foi uma mídia importante para a publicação de textos de jovens autores que, dessa forma, conseguiam driblar as restrições do mercado editorial e publicar seus textos – muitos desses autores foram descobertos dessa maneira pelas editoras e, ao publicarem seus livros, abandonaram seus projetos de publicação online. Desde a popularização das redes sociais e seus protocolos de interação, na primeira década dos anos 2000, essas redes também se transformaram e mídias para a divulgação de textos literários, sejam eles de autores consagrados, por meio dos memes literários, por exemplo, sejam eles de autores e obras inéditos que usam esse espaço, mais uma vez, para dar à público os seus textos e, graças ao perfil dessas redes, engajar os seus leitores.

Os três últimos casos que nos propusemos a discutir, mesmo que brevemente, embaralham, no entanto, essa separação entre a literatura que experimenta com os códigos e aquela que utiliza a mídia digital como meio de publicação, além de colocar em xeque, inclusive, muitas das definições já canônicas de literatura digital. Isso porque *Reviravolta*, *Só o pó* e *2019 não passa* fazem uso de mídias digitais de uso massivo não apenas como meio alternativo de publicação; elas não apenas usam o Twitter, o Facebook ou o Instagram como meios de publicação como estão, fundamentalmente, testando as possibilidades e ampliando os limites comunicativos dessas plataformas, reconfigurando seu uso e finalidade primeiros, ao mesmo tempo em que reconfiguram os contornos dos gêneros com os quais dialogam, o romance, nos três casos analisados. Não por outro motivo, as versões de *Reviravolta* e *Só o pó* em livros digitais são objetos muito diferentes das versões nas plataformas, não só em termos de apresentação material mas também – o que mais nos interessa discutir – em termos de organização narrativa.

Nesse sentido é que se pode pensar tais obras como literatura digital: apesar de não experimentarem com o código digital, elas experimentam com o meio digital e representam, no Brasil e também em outros países latino-americanos, importante parcela da produção literária que tem encontrado, na digitalidade, outras possibilidades narrativas e poéticas.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance. In: BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução Aurora Bernadini et al. 4. ed. São Paulo: Ed. Da UNESP, 1998. p. 397-428.

CANCLINI, N. G. **A sociedade sem relato**: antropologia e estética da iminência. São Paulo: EDUSP, 2012.

CANCLINI, N. G. **Leitores, espectadores e internautas**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CANEPPELE, I. Entrevista concedida a Chris Ribeiro e Henrique Rodrigues Marques. **Revista Universitária do audiovisual**, São Carlos,

out. 2013. Disponível em: <http://www.rua.ufscar.br/arquivo/entrevistas/>. Acesso em: 6 out. 2020.

CANEPPELE, I. **Os famosos e os duendes da morte**. São Paulo: Iluminuras, 2010.

CHARTIER, R. **Os desafios da escrita**. Tradução de Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Ed. da Unesp, 2002.

ECO, U.; CARRIÈRE, J.-C. **Não contem com o fim do livro**. Rio de Janeiro: São Paulo: Record, 2010.

ESTEVÃO, N. C. **Escritas em movimento**: o entrecruzamento de meios nos textos de Ismael Caneppele. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) - Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/9674>. Acesso em: 30 set. 2020.

EVEN-ZOHAR, I. **Polisistemas de cultura**. Tel-Aviv: Universidad de Tel-Aviv, 2017.

JENKINS, H. **Cultura da convergência**. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

KATCHADJIAN, P. Entrevista a Juan Terranova. **La tercera opinión**, [S.l.], n. 4. Disponível em: <https://goo.gl/ZpZ6GC>. Acesso em: 4 ago. 2017.

KLUCINSKAS, J.; MOSER, W. A estética à prova da reciclagem cultural. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 11, n. 20, p. 17-42, 1. sem. 2007.

LADDAGA, R. Uma fronteira do texto público: literatura e meios eletrônicos. *In*:

OLINTO, H. K.; SCHØLLHAMMER, K. E. **Literatura e mídia**. Rio de Janeiro: PUC/Edições Loyola, 2002. p.17-31.

LUDMER, J. Literaturas pós-autônomas. SOPRO 20: panfleto político-cultural, 2010. Disponível em: <http://culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>. Acessado em 06/10/2020.

MACHADO, A. **Arte e mídia**. São Paulo: Zahar, 2007.

MANOVICH, L. **El lenguaje de los nuevos medios de comunicación**. Barcelona: Paidós, 2005.

NUNBERG, G. The places of books in the age of electronic reproduction. **Representations**, Berkeley, n. 42, 1993.

ROCHA, R. C. Textos que dão voltas por aí: Borges, Katchadjian, obra e autoria na literatura contemporânea. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n.55, p.73-93, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/10.1590/2316-4018555>. Acesso em: 30 set. 2020.

ROCHA, R. C. Contribuições para uma reflexão sobre a literatura em contexto digital. **Revista da Anpoll**, Florianópolis, n.36, p. 160-186, jan./jun. 2014.

SÁNCHEZ-MESA, D. Los vigilantes de la metamorfosis: el reto de los estudios literarios ante las nuevas formas y medios de comunicación digital. In: SÁNCHEZ-MESA, D. (org.). **Literatura y cibercultura**. Madrid: Arco Libros, 2004. p.11-36.

ZUMTHOR, P. **La letra y la voz**. Trad. Julián Presa. Madri: Cátedra, 1987.