

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA  
DO RIO DE JANEIRO



**Marina Burdman da Fontoura**

**Paratextos editoriais na era da convergência de mídias:  
migrações e descentramentos**

**Dissertação de Mestrado**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura, Cultura e Contemporaneidade.

Orientadora: Profa. Vera Lúcia Follain de Figueiredo

Rio de Janeiro  
Abril de 2017



## MARINA BURDMAN DA FONTOURA

### Paratextos editoriais na era da convergência de mídias: migrações e descentramentos

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

**Profa. Vera Lucia Follain de Figueiredo**  
Orientadora  
Departamento de Letras – PUC-Rio

**Prof. Frederico Oliveira Coelho**  
Departamento de Letras – PUC-Rio

**Profa. Giovanna Ferreira Dealtry**  
UERJ

**Profa. Monah Winograd**  
Coordenadora Setorial do Centro de Teologia  
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 07 de abril de 2017.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e da orientadora.

### **Marina Burdman da Fontoura**

Graduou-se em Comunicação Social – Jornalismo na PUC-Rio em 2014. Foi bolsista de iniciação científica e, desde então, apresentou trabalhos em seminários e publicou artigos nas áreas de Comunicação e Letras, com foco nas diversas relações entre elas.

#### Ficha Catalográfica

Fontoura, Marina Burdman da

Paratextos editoriais na era da convergência de mídias : migrações e descentramentos / Marina Burdman da Fontoura ; orientadora: Vera Lúcia Follain de Figueiredo. – 2017.

107 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2017.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Paratextos editoriais. 3. Mercado editorial. 4. Blogs. 5. Sites. 6. E-books. I. Figueiredo, Vera Lúcia Follain de. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

## Agradecimentos

À minha família, que incentivou com amor cada passo que dei até a conclusão deste trabalho.

À Vera, exemplo de professora e orientadora e pessoa admirável; a atenção e a dedicação concedidas a mim desde a época da graduação contribuíram da melhor forma possível para meu processo de amadurecimento profissional e pessoal. Com ela aprendi outras formas de pensar literatura que me fizeram acreditar em sua importância para a transformação e melhora da nossa realidade.

Aos meus ex-professores do Departamento de Comunicação Social. Agradeço com carinho à Giovanna Dealtry, que despertou de forma definitiva meu interesse pela área de Letras e sinalizou a importância de estender o ato da leitura para além dos textos publicados nos livros. Agradeço também à Luísa Chaves, cujas aulas foram essenciais para despertar em mim uma postura mais crítica.

Aos professores do Departamento de Letras, em especial Renato, Fred, Marília e Ana Kiffer, a cujas aulas tive o prazer de assistir e contribuíram para o desenvolvimento de minha pesquisa.

Aos meus amigos, que discutiram ideias comigo e participaram, cada um à sua maneira, da elaboração deste trabalho.

Ao CNPq e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos.

## Resumo

Fontoura, Marina Burdman da; Figueiredo, Vera Lúcia Follain de. **Paratextos editoriais na era da convergência de mídias: migrações e descentramentos.** Rio de Janeiro, 2017. 107p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O texto literário pode hoje ser encontrado em diferentes plataformas, tornando-se acessível no computador, em *tablets* e até em celulares. Os paratextos editoriais, definidos por Gérard Genette como aparatos que giram em torno do texto principal de um livro, têm acompanhado estes deslocamentos. Sem deixar de exercer suas antigas funções, eles assumem outros formatos e proliferam no ambiente virtual, tendo muitas vezes mais acessos do que o texto da própria obra, considerado principal, veiculado frequentemente na plataforma impressa. Nesta dissertação, abordaremos os paratextos não só como um fenômeno de mercado que concede uma importância crescente à figura do autor, mas também à luz das quebras na hierarquização dos discursos provocadas pela tecnologia digital. Com este propósito, discutiremos o trailer do livro *Todos nós adorávamos caubóis*, de Carol Bensimon; a coluna *As 15 coisas que sei sobre meu próximo livro*, de Luisa Geisler, veiculada no *Blog da Companhia*; a hashtag *Vida de escritor* (*#vidadeescritor*), no Instagram da editora Rocco; o folhetim *Delegado Tobias*, de Ricardo Lísias, publicado pela editora *E-galáxia*; e o blog da revista *Peixe-elétrico*.

## Palavras-chave

Paratextos editoriais; mercado editorial; blogs; sites; e-books; literatura eletrônica; textualidade digital.

## Abstract

Fontoura, Marina Burdman da; Figueiredo, Vera Lúcia Follain de (Advisor). **Editorial paratexts in the age of media convergence: migrations and decentralizations.** Rio de Janeiro, 2017. 107p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Nowadays, the literary text can be found in different platforms, including computers, tablets and even mobile phones. Editorial paratexts, defined by Gerard Genette as devices which gravitate around the body text of a book, have followed this shift. Not abandoning their former purposes, they have taken on other formats and have spread around the web. These paratexts are often more accessed than the actual text of the literary work, which is considered the principal part, frequently published and made available in print. This dissertation approaches paratexts not only as a market phenomenon, which grants the image of the author a growing importance, but also as a breach of discourse hierarchy, fueled by digital technology. Bearing that in mind, this study discusses the book trailer for Carol Bensimon's *Todos nós adorávamos caubóis* (We all loved cowboys); Luisa Geisler's column called *As 15 coisas que sei sobre meu próximo livro* (The 15 things I know about my next book), published online on *Blog da Companhia*; the hashtag *Vida de escritor* (#vidadeescritor) (Writer's life) on the Instagram account of the publishing house Rocco; the serial by Ricardo Lisias, *Delegado Tobias* (Tobias, chief of police), published by the e-book publishing house *E-galaxia*; and the *Peixe-elétrico* review's blog.

## Keywords

Editorial paratexts; publishing market; blogs; websites; e-books; electronic literature; digital textuality.

## Sumário

1. Introdução	9
2. Paratextos e descentramentos: a cultura digital e as novas hierarquias	16
2.1. Cultura e tecnologia	16
2.2. Literatura, paratextos e hierarquias	28
3. Links, textos e paratextos: a cultura do arquivo	42
3.1. Literatura eletrônica e textualidade digital	45
3.2. Paratextos, linearidade e tempo	52
4. Autor multimídia: crítica, mercado e novas plataformas de leitura	68
4.1. Paratextos e mercado editorial	68
4.2. O autor, o crítico e as narrativas de si	78
5. Conclusão	92
6. Referências bibliográficas	104

*Disse-me que seu livro se chamava O  
livro de areia, porque nem o livro  
nem a areia têm princípio ou fim.*

Jorge Luis Borges, *O livro de areia.*



# 1 Introdução

O surgimento de outras formas de comunicação decorrentes do advento de novas tecnologias suscitou mudanças também no meio literário. A literatura e o mercado editorial vêm se transformando com o estabelecimento de outras plataformas de leitura e produção de textos, o que acaba por desestabilizar noções como as de crítico, autor e leitor. É notório que essas mutações ocorrem de forma rápida e, principalmente se direcionarmos nosso olhar para o ambiente digital, percebe-se que, hoje, alguns dos pilares que historicamente sustentaram o meio literário não se estruturam da mesma forma. Isso exige que se repense muitas das noções que vigoraram no meio, que, apesar de já virem sendo constantemente questionadas nas últimas décadas, geram ainda mais interrogações devido ao surgimento dessas outras plataformas.

Hoje, é cada vez mais comum observar a presença de agentes do campo literário na internet, e percebe-se inclusive a formação de uma lógica própria que rege esse ambiente. O meio digital, entre outros motivos devido ao seu grande alcance, acaba muitas vezes por evidenciar, escancarar alguns fenômenos que chamam atenção quando se pensa literatura contemporânea. Por isso, quando se estuda a literatura que ultrapassa a fronteira do meio impresso, é possível estender, para o campo literário como um todo, algumas questões levantadas. Tendo isso em mente, a dissertação, apesar de priorizar mudanças na literatura que acompanham transformações na tecnologia digital, pretende também chamar atenção para uma reestruturação mais geral do meio literário e artístico.

Quando se estuda literatura contemporânea<sup>1</sup>, é inevitável que se perceba uma produção cada vez maior de paratextos editoriais veiculados no ambiente digital. É grande a quantidade de blogs de autores e editoras, de trailers e *teasers* de livros, de programas de literatura em canais do YouTube e de páginas em redes sociais que também abordam o tema. A produção incessante de paratextos, antes restritos ao meio impresso e por vezes à televisão e a festas literárias, torna-se uma característica marcante da plataforma digital. Acredita-se que, a partir deles, é possível pensar muitas das mudanças pelas quais a literatura vem passando e, assim, entender algumas das contradições presentes no meio: esses paratextos

---

<sup>1</sup> O termo “literatura contemporânea”, neste trabalho, refere-se à produção atual, indicando mais um período que um movimento artístico com características estéticas próprias.

tanto podem assumir uma função primordialmente comercial como podem servir como um instrumento de renovação do texto literário, o que evidencia a impossibilidade de encaixá-los em apenas um lugar ou de encontrar para eles apenas um tipo de aplicação.

Este trabalho pretende, portanto, observar algumas das mutações no campo literário hoje a partir do estudo dessa nova dinâmica que se forma no ambiente digital, onde os paratextos editoriais se destacam como um fenômeno cada vez mais popular. Em *A ordem dos livros*, Roger Chartier levanta questionamentos que permeiam os três capítulos da dissertação. No livro, ele reflete sobre o ordenamento do mundo escrito e mostra como, com a substituição da hegemonia da escrita à mão pela da impressa, uma nova definição de livro teria surgido a partir da associação entre um objeto, um texto e um autor (Chartier, 1999, p. 1). Assim, o autor teria passado a ser um princípio fundamental de determinação dos textos, que seriam organizados a partir de uma série de constrangimentos e regras – os responsáveis pela publicação do livro teriam passado a controlar a produção de sentido desses textos, fato que nos remete à ideia de paratexto, que indica ao público o modo de leitura ideal de uma obra. Isso, evidentemente, como mostra Chartier, não significa nem nunca significou que o leitor não pudesse criar artifícios para ler os livros à sua maneira, buscando interpretações e leituras diversas nas entrelinhas:

O livro sempre visou instaurar uma ordem; fosse a ordem de sua decifração, a ordem no interior da qual ele deve ser compreendido ou, ainda, a ordem desejada pela autoridade que o encomendou ou permitiu sua publicação. Todavia, essa ordem de múltiplas fisionomias não obteve a onipotência de anular a liberdade dos leitores. Mesmo limitada pelas competências e convenções, essa liberdade sabe como se desviar e reformular as significações que a reduziram. (Chartier, 1999, p. 8)

A partir do pensamento de Chartier, portanto, pode-se refletir sobre a situação dos paratextos, que, com a perpetuação da escrita impressa, tornaram-se parte essencial desse modo de ordenação dos livros, já que buscam ajudar a moldar a leitura de obras literárias. Estudar a situação desses paratextos na literatura contemporânea, no entanto, nos leva também a outros lugares que não se limitam a uma função de controle exercida por esse tipo de texto. Se o leitor sempre pode burlar as ordens estabelecidas pelos responsáveis pela publicação do

texto, hoje, principalmente com as plataformas digitais, ele ganha outros artifícios para fazê-lo. Atualmente, os paratextos, como podem se desvincular do suporte do livro impresso, acabam muitas vezes incentivando um desmembramento do texto – o mesmo livro pode ter partes veiculadas na plataforma impressa, no computador e na televisão. Isso, evidentemente, faz com que haja mais espaço para o leitor entrar nas brechas do texto, circulando com mais facilidade por diferentes plataformas e interpretando os conteúdos sem seguir obrigatoriamente restrições impostas pelo editor ou pelo escritor. Nesse caso, o corpo do texto não é necessariamente um ambiente com um controle e uma ordenação rígidas, e o leitor pode transitar e agir criativamente no espaço deixado pelo espalhamento do conteúdo por esses suportes.

Chartier questiona como, nas sociedades do Antigo Regime, o aumento de circulação do escrito teria transformado as formas de sociabilidade, permitido novos pensamentos e modificando as relações de poder (Chartier, 1999, p. 12). Partindo do princípio de que os textos dependem da forma com que são recebidos, o autor indaga como mudanças na materialidade dos suportes podem interferir na ordem dos discursos. Assim, é possível transferir esta questão para a situação atual e investigar como o suporte digital tem possibilitado novas configurações para o meio literário e, conseqüentemente, contribuído para mudanças na hierarquização dos discursos. Para ele, “os livros são objetos cujas formas comandam, se não a imposição de um sentido ao texto que carregam, ao menos os usos de que podem ser investidos e as apropriações às quais são suscetíveis” (Chartier, 1999, p. 8). Ainda segundo Chartier,

Contra a representação elaborada pela própria literatura e retomada pela mais quantitativa das histórias do livro – segundo a qual o texto existe em si mesmo, isolado de toda a materialidade – deve-se lembrar que não há texto fora do suporte que o dá a ler (ou a ouvir), e sublinhar o fato de que não existe a compreensão de um texto, qualquer que ele seja, que não dependa das formas através das quais ele atinge o seu leitor. Daí a distinção necessária entre dois conjuntos de dispositivos: os que destacam estratégias textuais e intenções do autor, e os que resultam de decisões de editores ou de limitações impostas por oficinas impressoras. (Chartier, 1999, p. 17)

O teórico, portanto, lembra da clivagem que transforma textos em objetos manuscritos, gravados, impressos ou informatizados. Para compreender a ordem dos discursos, seria preciso decifrar princípios que fundamentam os processos de

produção, comunicação e recepção de livros. O estudo dos paratextos editoriais, assim, pode ser um importante modo de entender o estabelecimento de algumas das convenções e hierarquias dos mundos impresso e digital. É importante entender que as formas de edição das obras literárias podem contribuir para transformações no texto e para a constituição de outros públicos e, por isso, sendo os paratextos uma categoria editorial que vem ganhando outros formatos e penetrando outras esferas da produção cultural, pretende-se, neste trabalho, refletir também sobre mudanças no texto literário decorrentes desses outros modos de produção, edição e recepção de textos.

Para discutir essas questões, no primeiro capítulo, pretende-se abordar a questão das novas hierarquias que se formam no ambiente digital e atentar para o fato de que a própria categoria de paratexto pode ser problematizada em meio a tantas mudanças e reconfigurações no meio literário. Quando se observa alguns dos paratextos produzidos e veiculados na plataforma digital, é possível repensar a definição de Gérard Genette (2009), que se refere a eles como conteúdos que seriam auxiliares na leitura de um texto principal. Essa mudança no conceito de paratexto fica evidente a partir do estudo do trailer do livro *Todos nós adorávamos caubóis*, de Carol Bensimon, e da coluna *As quinze coisas que sei sobre meu próximo livro*, de Luisa Geisler, veiculada no *Blog da Companhia*. Esses objetos nos ajudam a refletir sobre a formação de uma nova ordem dos discursos, na qual o leitor pode se utilizar de outros artifícios para montar textos de acordo com seus critérios, estando menos restritos a hierarquizações feitas por autores ou editores, o que não significa, evidentemente, que não haja outras formas de ordenação desses conteúdos. O trailer e a coluna, portanto, foram selecionados com o objetivo de nos ajudar a entender como esses paratextos podem ocupar outros lugares no meio literário, evidenciando a existência de novas formas de produção, hierarquização e relação entre os textos no âmbito digital.

Diante de tantos textos e paratextos produzidos e veiculados online, foi difícil a tarefa de selecionar aqueles que melhor representariam o que se pretende discutir na dissertação. No primeiro capítulo, optou-se por escolher objetos de autoras que, apesar de ainda não ocuparem um lugar já consagrado pela crítica e pelo público, encontram-se entre o grupo de jovens escritores considerados promissores na literatura brasileira. Não por acaso, ambas tiveram contos

publicados na nona edição da Revista Granta, destinada aos melhores jovens autores brasileiros, citada também no terceiro capítulo deste trabalho. Além disso, procurou-se estudar autoras que se mostrem ativas em perfis e páginas em redes sociais e que, por isso, acompanhem as transformações em curso nesse ambiente. Com isso, buscou-se afastar a possibilidade de se trabalhar com autoras cuja produção online seja feita exclusivamente por suas editoras.

Após levantar esses tópicos e destacar a outra lógica que passa a reger a produção literária no computador, tem-se como objetivo, no segundo capítulo, concentrar a discussão na questão da obra: haveria uma estética própria do meio digital? Critérios totalmente novos regem a produção e a recepção da literatura nesse ambiente ou ainda estaríamos presos a exigências do meio impresso? Como, a partir dos recursos oferecidos pelo computador, é possível utilizar as tecnologias de forma criativa e não banal? Para tratar dessas questões, pretende-se recorrer ao folhetim eletrônico *Delegado Tobias*, de Ricardo Lísias. Esse caso, muito caro à dissertação, é essencial para que se entenda como o processo de produção desenvolvido no computador pode sair de um lugar secundário, auxiliar, e passar a ocupar uma posição importante não só para a divulgação de uma obra, mas também para a estruturação de sua trama.

O polêmico caso do trabalho de Lísias repercutiu na imprensa e nas redes sociais quando o autor recebeu um inquérito da polícia federal o acusando de falsificar documentos que, na verdade, faziam parte da história criada por ele. Segundo o próprio autor, sua esposa, advogada, para ajudar na construção da trama de Tobias, teria criado esses documentos, que, além de terem sido veiculados no livro eletrônico, também circularam pelas redes sociais. Depois de ter sido inocentado, Lísias publicou um livro com o título *Inquérito policial – família Tobias*, e criou uma peça teatral intitulada *Vou, com meu advogado, depor sobre o Delegado Tobias*, fazendo, em ambos, piada sobre a situação.

A obra de Lísias, como se verá no segundo capítulo, no entanto, não ficou restrita a essa polêmica e alcançou um lugar de inovação na literatura produzida em plataformas digitais. Apesar do folhetim *Delegado Tobias* e seu desdobramento em *Inquérito policial* terem adquirido maior visibilidade em decorrência dessa cômica história, será possível observar, quando mais adiante se aprofundar a análise, que se está diante de um exemplo de aplicação criativa de ferramentas disponíveis online para a construção de textos literários. Trata-se de

modos de produzir discursos no ambiente digital que permitem identificar algumas características típicas da literatura produzida no computador, que não são pertinentes à plataforma impressa.

Além da obra de Lísias, no segundo capítulo, abordaremos também a hashtag *Vida de escritor* (#vidadeescritor), veiculada no Instagram da Editora Rocco. A *tag* é importante porque constitui uma maneira de agrupar discursos ligados ao campo literário, sejam eles ficcionais ou não, de modo que possam chegar a um maior número de leitores, fazendo parte do seu cotidiano por estarem veiculados em redes sociais de grande alcance. A escolha deste objeto também foi feita com o objetivo de introduzir a discussão sobre o aumento de popularidade da figura do autor, tratada mais a fundo no terceiro capítulo. A partir dos objetos analisados nos dois primeiros capítulos e, principalmente, com o estudo dessa hashtag, torna-se evidente a presença cada vez maior de narrativas centradas nas vidas dos escritores. Eles têm sua imagem exibida de forma recorrente em textos e paratextos e se tornam figuras de destaque no campo da cultura das mídias, tendo muitas vezes suas funções confundidas com a do crítico e com a do editor.

É inevitável, portanto, que se discuta as transformações dessa figura e como ela vem ganhando visibilidade a partir da elaboração de narrativas de si e também de discursos em que opina sobre outras produções artísticas. Em meio a alguns exemplos citados no terceiro capítulo que sinalizam a confusão entre as funções do autor e do crítico, destaca-se o programa *Livro de cabeceira*, veiculado no canal do YouTube *Esquina Cultural*. O programa convocou uma grande quantidade de escritores brasileiros com o objetivo de fazê-los comentar seus livros favoritos. O formato adotado deixa entrever os diversos papéis que vêm sendo assumidos pelos autores, que acabam despertando a atenção do público a partir da exibição das próprias imagens.

Já o blog da *Peixe-elétrico* permitirá evidenciar como a lógica de produção de textos e paratextos online alcança também o crítico, que passa a contar com o espaço digital para veicular seus trabalhos. O blog foi escolhido como o objeto do terceiro capítulo justamente porque nos mostra que o crítico hoje pode produzir em outros formatos e porque evidencia que os paratextos podem servir como instrumentos para estender ou complementar pensamentos publicados também em livros e artigos acadêmicos.

É preciso ressaltar que, apesar de a dissertação assinalar e problematizar a crescente exposição da figura do autor na atualidade, não se pretende, de modo algum, desqualificar esses escritores com esse argumento. Tem-se consciência de que os diversos campos da produção cultural vêm cada vez mais se misturando, o que torna obsoleta a tentativa de separar completamente literatura e mercado. Por isso, a dissertação não faz oposições rígidas entre estes campos e pretende entender a dinâmica das interseções sem reprovar a atitude de autores que procuram se adaptar aos novos tempos, assumindo seus interesses comerciais. Em alguns casos, evidentemente, tal deslizamento para o mercado pode prejudicar a qualidade do trabalho do escritor. No entanto, não se tem nisso uma regra e sabe-se que o marketing editorial, feito pelos próprios autores ou não, não exclui a possibilidade de que se produzam trabalhos de qualidade, que podem inclusive apresentar uma postura crítica a essa estrutura.

Por fim, é preciso afirmar que tem-se a consciência de que o meio digital é difícil de ser estudado devido principalmente à grande quantidade de novos conteúdos lá produzidos e veiculados a cada instante. Por isso, em um espaço como o desta dissertação, não se tem a pretensão de dar conta de mapear a produção online nem de avaliar esses conteúdos utilizando critérios da crítica literária. O que se pretende é, a partir desses objetos, refletir sobre a produção no meio digital, que acaba por desencadear também mutações em outras plataformas. Acredita-se que os paratextos editoriais, por serem um fenômeno em expansão no cenário contemporâneo e por poderem servir tanto a interesses comerciais quanto a interesses artísticos, podem ser uma importante chave para impulsionar os estudos sobre o ambiente digital. É importante, desse modo, dirigir-lhes a atenção para que se possa compreender outras transformações em curso que, aceleradas, já começam a mudar nosso olhar sobre a produção contemporânea.

## 2

### **Paratextos e descentramentos: a cultura digital e as novas hierarquias**

#### 2.1.

#### **Cultura e tecnologia**

Diante do cenário contemporâneo cada vez mais povoado por tecnologias digitais, surge uma série de questionamentos relativos ao destino dos textos impressos. Haverá uma migração total das narrativas para o computador? A linguagem sofrerá alterações ainda mais profundas do que as que já estão em curso? Face à hegemonia da comunicação audiovisual, haveria um futuro para a escrita, como indaga Vilém Flusser (2010)?

Apesar de não ser possível prever o curso das mudanças na linguagem e nos costumes dos autores e leitores, percebe-se que a cultura digital já se mostra, em alguns aspectos, diferente da cultura impressa. Textos e paratextos podem se apresentar em formatos variados, estabelecem ligações entre si por meio de hiperlinks, e, assim, veem-se imersos em um processo de remissão infinito entre eles e os vários conteúdos produzidos na rede. Nesse contexto, torna-se difícil distinguir onde começa ou termina uma obra literária, ou até mesmo o que poderia configurar uma. Diferentemente dos textos publicados em livros impressos, organizados e editados para serem lidos como obras acabadas, o texto online muitas vezes continua recebendo informações mesmo depois de publicado e estabelece conexões com outros textos, de diversas naturezas, que circulam no ambiente virtual. Além disso, ele muitas vezes fica disponível para intervenções dos leitores, o que acaba por constituir uma rede interminável de escrituras e reescrituras.

A existência dessa rede tem como uma de suas principais consequências o deslizamento contínuo de um texto para outro, o que, evidentemente, afeta o sentido dos textos visitados: o leitor, utilizando-se desses hiperlinks, monta um outro texto, que será lido de acordo com o caminho que considerar mais apropriado. Levando isso em conta, pode-se indagar se ainda faz sentido trabalhar com o conceito de paratexto em um cenário em que toda escrita pode remeter a outra, não existindo mais um único texto central gerador de outros textos que lhe seriam subordinados. Por outro lado, é possível indagar ainda se, justamente por isso, cada escrito produzido na rede assumiria ao mesmo tempo as funções de



texto e de paratexto, apontando para a coexistência de múltiplos centros na produção literária e estimulando infinitas leituras e reconexões entre os fragmentos disponíveis online. Com essa outra lógica que vigora na internet, teria chegado ao fim a ideia de texto principal de um livro e, portanto, também a de paratexto? Ou a ideia de obra principal estaria sofrendo mutações, cabendo não ao autor ou editor, mas ao leitor hierarquizar os discursos de acordo com seus interesses no momento da leitura? Para refletir sobre isso e compreender melhor a situação dos paratextos na literatura contemporânea, faz-se necessário pensar sobre mudanças em curso referentes à própria concepção de literatura, principalmente devido ao processo de transição entre a cultura impressa e a digital.

Segundo Flusser, o ato de escrever em linhas sobre uma superfície de papel, característico da cultura impressa, teria marcado a passagem de um mundo pautado por representações de imagens, associado ao mágico e ao ritual, para uma organização social em que um pensamento racional e ordenado predomina (Flusser, 2010, p. 31). A instituição da escrita teria feito com que uma concepção de mundo baseada em imagens, própria das sociedades orais, desse lugar a um pensamento histórico conformado em linhas. De acordo com o filósofo, teria havido uma “tradução do código bidimensional das imagens para o código unidimensional das linhas” (Flusser, 2010, p. 31).

Durante esse processo, teria ocorrido uma codificação das imagens em conceitos, dando origem a uma compreensão mais progressiva da história, característica da cultura ocidental moderna, fundamentada também na documentação e na memória. A cultura impressa, para Flusser, seria também a cultura do pensamento discursivo e histórico, e essa característica estaria refletida no próprio ato da escrita, que envolve pausas contemplativas que nos direcionariam para um pensamento crítico e também para a consciência histórica. Segundo ele, o ato de escrever exige interrupções para estimular a reflexão, e a cultura ocidental seria amparada por essa lógica, tendo sua história contada de forma linear, assim como a estrutura de sua escrita.

Mesmo que não se possa afirmar que tecnologias como o computador sejam causadoras de transformações na cultura, é evidente que elas impulsionam mudanças no modo como a sociedade se organiza e, principalmente, se comunica. De acordo com Flusser, “uma consciência em processo de transformação clama

por técnicas inovadoras, e uma técnica inovadora transforma a consciência” (Flusser, 2010, p. 35). A invenção de uma técnica comunicacional, portanto, pode influenciar diversas mudanças no modo de contar e vivenciar a história, além de interferir na produção artística e cultural, como também foi o caso da invenção do códex, no século IV, e da prensa, no século XV, que ajudaram, de formas distintas, a perpetuar a cultura impressa tal como a entendemos hoje.

Em *Os desafios da escrita*, Chartier ressalta que há uma pluralidade de usos possíveis para uma determinada técnica e que o modo como ela é utilizada não pode ser atribuído a uma suposta característica intrínseca a ela. O historiador assinala ainda que a mudança de hábito gerada pelo advento de novas tecnologias não vem imediatamente após sua invenção. Por isso, ao pensar sobre mudanças que podem ocorrer devido à perpetuação do livro eletrônico, ele afirma que “a longa história da leitura mostra com firmeza que as mutações na ordem das práticas são geralmente mais lentas do que as revoluções das técnicas e sempre em defasagem em relação a elas” (Chartier, 2002, p. 112).

As mudanças na cultura incentivadas pelas tecnologias, portanto, acontecem de forma gradual e não fazem surgir imediatamente um novo cenário social. Isso fica evidente quando se reflete sobre a contemporaneidade e sobre as transformações sociais e culturais que acompanham o desenvolvimento de tecnologias digitais, sendo o computador seu principal exemplo. Hoje, tem-se um significativo avanço na tecnologia, mas ainda não há respostas definitivas sobre qual seria seu papel na arte, na economia ou na política, por exemplo. A lentidão das transformações citada por Chartier é perceptível, ainda, quando se reflete sobre a produção artística de hoje e não se percebe de forma clara um padrão estético característico dos trabalhos realizados com o auxílio das tecnologias digitais. Na literatura, por exemplo, o meio digital é ainda pouco explorado se forem levadas em conta suas potencialidades. Tem-se a técnica, porém as mudanças ainda não são claras.

Já é evidente, no entanto, que essas tecnologias não afetam isoladamente setores como a arte, a política ou a economia. O processo de transição entre uma cultura e outra é acompanhado por transformações estruturais mais profundas, sendo as tecnologias coautoras de mudanças sociais amplas capazes de reconfigurar até mesmo o modo de percepção do tempo e da história, como mostrou Flusser. Ao refletir sobre o cenário contemporâneo, Henry Jenkins afirma

que, hoje, vivemos na cultura da convergência, que tem como tendência a interação de velhas e novas mídias, o fluxo de conteúdos entre plataformas e o comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação. Ele observa que “convergência é uma palavra que consegue definir transformações tecnológicas, mercadológicas, culturais e sociais” (Jenkins, 2009, p. 29), o que deixa claro que as tecnologias têm papel importante na configuração e reconfiguração da cultura e protagonizam diversas mudanças, sentidas de forma gradual por aqueles que as utilizam.

Pierre Lévy, em *Cibercultura*, questiona a expressão “impacto” quando se trata da relação entre cultura, sociedade e tecnologia. Para ele, o uso da “metáfora bélica” não é adequado, pois coloca as tecnologias como fatores externos à cultura e não as vê como parte dela. Segundo Lévy, é “impossível separar o humano de seu ambiente material, assim como dos signos e das imagens por meio dos quais ele atribui sentido à vida e ao mundo” (Lévy, 2010, p. 22). Assim, seria preciso entender as tecnologias como produtos da sociedade e da cultura, não sendo adequado trabalhar essas três entidades separadamente, já que a distinção entre elas seria meramente conceitual.

Para tentar explicar o uso da expressão “impacto”, o teórico recorre à velocidade com que as transformações começam a acontecer na vida das pessoas após o advento de novas técnicas, o que muitas vezes acaba por gerar um espanto e dá às tecnologias um aspecto de “outro” ameaçador. Ele defende ainda que, apesar de essas mudanças serem perceptíveis para quem as vive, o processo de transformação é mais complexo do que essa sensação de aceleração e velocidade resultante do contato de uma sociedade com uma tecnologia recém inventada. Segundo Lévy,

Aquilo que identificamos, de forma grosseira, como “novas tecnologias” recobre na verdade a atividade multiforme de grupos humanos, um devir coletivo complexo que se cristaliza sobretudo em volta de objetos materiais, de programas de computador e de dispositivos de comunicação. É o processo social em toda sua opacidade, é a *atividade dos outros*, que retorna para o indivíduo sob a máscara estrangeira, inumana, da técnica. (Lévy, 2010, p. 28)

Como se pode notar, quando vivenciamos a invenção de novas técnicas, encontramos-nos em um processo complexo de mudança na cultura e na sociedade e, por isso, muitas vezes um temor se instala em relação às consequências que

essas transformações podem provocar. Esse sentimento de medo, no entanto, é frequentemente acompanhado por um fascínio por essas novas possibilidades de comunicação. Registros dessa sensação ambígua que ao mesmo tempo teme e anseia por mudanças são vistos não somente nos textos teóricos sobre o assunto, mas também em trabalhos de ficção. A literatura é repleta de exemplos, que já apareciam no início do século XIX, quando E.T.A. Hoffmann levantou essa questão no conto *O homem da areia*. Na história, o fascínio de um homem por um autômato foi tamanho que ele se apaixonou, não se dando conta de que não se tratava de uma mulher real. Esse sentimento levou à sua destruição, e isso teria feito com que, a partir dali, aqueles que souberam do caso passassem a desconfiar de suas namoradas e namorados e a temer a possibilidade de também se apaixonarem por autômatos.

O medo e a ansiedade pelas consequências do advento de novas tecnologias é intenso principalmente porque elas têm a capacidade de desestabilizar um modo de organização cultural e social já instaurado. Uma pergunta frequente quando se está em um processo de adaptação a uma nova tecnologia é o que acontecerá com as mais antigas, consideradas muitas vezes obsoletas. Elas poderão coexistir com as recém inventadas ou haverá a destruição de alguma ou algumas? As técnicas que já existem poderão se adaptar às novas demandas da cultura ou perderão sua utilidade? Hoje, encontramos-nos fazendo essas perguntas e questionando os percursos da escrita nas plataformas impressas e digitais.

Vivemos o devir coletivo complexo citado por Lévy e ainda não há – e talvez não haja também futuramente – um padrão estético para a arte produzida na rede. Pode-se perceber, no entanto, indícios e características que começam a se manifestar de forma recorrente no campo das narrativas online. Por isso, reflexões sobre os rumos da cultura impressa aparecem de forma recorrente e, assim, vê-se um grande número de indagações sobre se, no futuro, ainda haverá possibilidade de produção de conteúdo em plataformas impressas. Nesse caso, questiona-se se as escritas publicadas em livros, revistas e outros meios impressos poderão coexistir com o conteúdo online.

Sobre essa possibilidade de coexistência de diferentes mídias e suportes, pensadores como Chartier e Flusser chegam a conclusões distintas e, portanto, contribuem para a reflexão. Chartier questiona a afirmação recorrente de que

estaríamos vivenciando um declínio do hábito de leitura e indaga se esta seria mesmo a consequência óbvia do que chama de civilização da tela, na qual as imagens e a comunicação eletrônica triunfariam sobre o texto. Para isso, compara as telas características do século XXI com as do século passado, como a tela do cinema e a da televisão, e aponta para uma diferença fundamental entre elas – para Chartier, o computador rompe com a oposição que antes estabelecia que as telas seriam os suportes das imagens e os livros, dos textos. Segundo ele, hoje, essa oposição “é substituída por uma nova situação que propõe um novo suporte para a cultura impressa e uma nova forma para o livro” (Chartier, 2002, p. 106). Sobre a possibilidade de uma total substituição dos antigos suportes pela tela, ele afirma:

Devemos pensar que nos encontramos às vésperas de uma semelhante mutação e que o livro eletrônico irá substituir ou já está substituindo o códex impresso, tal como o conhecemos em suas diversas formas: livro, revista, jornal? Talvez. Porém, o mais provável para as próximas décadas é a coexistência, que não será forçosamente pacífica, entre as duas formas do livro e os três modos de inscrição e de comunicação dos textos: a escrita manuscrita, a publicação impressa, a textualidade eletrônica. (Chartier, 2002, p. 106)

Para ele, portanto, a adaptação dos suportes antigos ao novo contexto será difícil, mas possível. Já Flusser vai além: não questiona apenas a sobrevivência do suporte impresso, mas a possibilidade de manutenção do ato da escrita, principalmente com relação à produção artística veiculada em plataformas digitais. Logo na primeira frase da introdução do livro *A escrita – há futuro para a escrita?*, ele fala que “parece não haver quase ou absolutamente nenhum futuro para a escrita, no sentido de sequência de letras e de outros sinais gráficos” (Flusser, 2010, p. 13). Em seguida, diz que parece haver, hoje, códigos que transmitem melhor a informação do que os sinais gráficos, e que, “no futuro, apenas os historiadores e outros especialistas terão de aprender a ler e a escrever” (Flusser, 2010, p. 14).

Apesar do tom apocalíptico do qual se pode discordar, os questionamentos de Flusser são relevantes para repensar o papel da escrita e, conseqüentemente, também o da literatura veiculada e produzida em plataformas digitais no cenário contemporâneo. Ele reflete sobre o que poderia haver de específico na escrita para diferenciá-la de outros modos de expressão e reflete sobre mudanças que podem

ocorrer na linguagem que gerariam outras maneiras de se comunicar. O filósofo explica que os sinais gráficos característicos da cultura impressa teriam como objetivo alinhar um pensamento lógico, logo o ato de escrever também teria muitas vezes uma finalidade voltada para a organização. Flusser aponta o gesto da escrita como sendo organizado, enfileirado, correto e mecânico (Flusser, 2010, p. 19). Por considera-lo mecânico, ele chega a indagar se as máquinas, isso é, a inteligência artificial, não cumpririam de forma mais eficiente do que os humanos as tarefas de organização de sinais e, portanto, de documentação histórica e de alinhamento do pensamento, tarefas até então realizadas por nós por meio da escrita.

Ainda segundo ele, estaríamos vivendo um estágio de transição entre um pensamento literal e um outro, característico da cultura digital, que se ampararia em um código numérico binário. Enquanto o primeiro teria como marca a audição, o segundo estimularia o campo visual, o que tornaria possível o que o filósofo chama de agir criativamente. Desse modo, não nos ampararíamos em um pensamento linear e lógico e poderíamos, assim, pensar e agir de forma inventiva:

Agora, uma vez que os numerais começam a se livrar da pressão das letras e o contar torna-se algo mecânico, a força da imaginação pode se desdobrar. Os numerais, que passaram, ao longo dos séculos, por um banho de depuração da disciplina da clareza e da distinção, podem agora ser colocados a serviço de uma força da imaginação criadora, como nunca antes em qualquer lugar eles puderam se realizar. (Flusser, 2010, p. 51)

O teórico afirma ainda que nossa sociedade teria vivido uma experiência semelhante de mudança em sua estrutura comunicacional com a transição entre a cultura oral e a impressa, isso é, do falar mítico para o lógico. Para o filósofo, essa transição teria sido tão intensa e radical que, hoje, não se disporia de “quase nenhuma experiência com o falar característico da época anterior à invenção da escrita” (Flusser, 2010, p. 57). Desse modo, é pertinente questionar se o processo pelo qual estamos passando será tão intenso quanto o que ocorreu durante a transição entre cultura oral e a impressa, e também se ele resultará na desaparecimento da escrita tal como estamos acostumados. Como dito anteriormente, Flusser chega a questionar se essa escrita linear e documental poderia ser elaborada por máquinas. Além disso, segundo ele, ela não seria necessária para a existência de uma leitura crítica, já que, desde antes do ato de escrever, já se lia e pensava

criticamente. O ato de leitura e de interpretação, portanto, não dependeria das letras, e poderia ser feito baseado em um outro tipo de consciência. Ele explica:

A consciência totalmente esclarecida não vê mais necessidade em ser “inteligente”, em querer ler algo. Pode-se concentrar na leitura criativa do quebra-cabeça. Trata-se, nessa passagem dos antigos modos de leitura para os novos, do salto da consciência política, valorativa, histórica para uma consciência divertida, de atribuição de sentidos, cibernética. E é com essa consciência que vamos ler no futuro. (Flusser, 2010, p. 131)

Tal mudança, no entanto, para o próprio filósofo, não se concluiria de forma rápida. Não se pode afirmar, inclusive, que ela seria necessariamente concretizada, apesar de, segundo Flusser, ela ser possível devido à tecnologia disponível para isso. Nesse ponto, cabe discordar do pensamento de Flusser, principalmente porque hoje se percebe ainda uma presença forte da escrita tanto nas plataformas digitais, com uma enorme quantidade de textos publicados em e-books e páginas em redes sociais, quanto nas plataformas impressas, além da comunicação por escrito viabilizada por dispositivos de envio de mensagens de texto, que substituem frequentemente a comunicação oral do telefone. Logo, vê-se também a formação de novas linguagens e meios de se comunicar, o que não significa que elas deverão causar a extinção dos meios mais antigos. Mesmo que se saiba que o alcance e a quantidade de textos e paratextos de diversos formatos publicados online torna difícil a tarefa de estabelecer definições e de fazer previsões que deem conta de tudo o que é produzido, já é evidente que, quanto à escrita, não parece haver um caminho em direção à sua destruição. O que se vê, hoje, nas plataformas digitais, é uma transformação do uso da linguagem escrita, que se torna, muitas vezes, mais rápida, curta e dialoga de forma cada vez mais intensa com imagens e áudios, por exemplo.

Isso não significa que a escrita linear e narrativa, característica da cultura impressa, tenha que desaparecer para dar lugar a esse outro modo de expressão presente nas plataformas digitais. Nesse caso, parecem mais adequadas as possibilidades apontadas por Chartier, que nos direcionam para uma coexistência de linguagens em diversas plataformas. Não se pode descartar a possibilidade de concretização dos novos modos de consciência e de leitura citados por Flusser, porém não há indícios de que a escrita desapareceria e seria, futuramente, dominada apenas por historiadores e especialistas. A tarefa mais desafiadora dos

estudiosos da cultura digital, desse modo, não é pensar sobre uma possível destruição da escrita, mas, sim, tentar compreender as mudanças que ela sofre e as relações que cria com outras formas de comunicação, estejam elas já sob nosso domínio ou ainda em formação.

Além disso, é preciso considerar que, como vivemos em um cenário de migração de narrativas entre diferentes suportes, textos podem se encontrar presentes simultaneamente em plataformas diversas. Como migram entre os meios, eles podem estar ao mesmo tempo presentes em livros, celulares, tablets ou computadores. A cultura digital tem como característica o estabelecimento de relações complexas entre os textos e as plataformas às quais estão veiculados, e, por isso, torna-se ainda mais difícil prever um desaparecimento total da escrita em favor de outra linguagem. A tarefa de pensar a literatura produzida e veiculada nas plataformas digitais se torna muito difícil se não se compreende esse movimento de migração das narrativas presente na cultura digital, que torna possível uma outra maneira de produção, leitura e circulação de textos. Para Lévy, vivemos a abertura de um novo espaço de comunicação e, por isso, devemos explorar suas potencialidades mais positivas (Lévy, 2010 p. 11). Para se referir a este novo espaço, ele utiliza o termo “ciberespaço”. Ele define:

O ciberespaço (que também chamarei de “rede”) é o novo meio de comunicação que surge da interconexão mundial dos computadores. O termo especifica não apenas a infraestrutura material da comunicação digital, mas também o universo oceânico de informações que ela abriga, assim como os seres humanos que navegam e alimentam esse universo. Quanto ao neologismo “cibercultura”, especifica aqui o conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço. (Lévy, 2010, p.17)

Com o surgimento desse novo espaço, ele aponta para uma mudança na ecologia dos signos e para o que chama de “segundo dilúvio” – o das informações. A imensa quantidade de textos produzida a cada instante na internet e a velocidade de transmissão das informações, portanto, seriam características que já poderiam ser entendidas como típicas da cultura digital. Como se sabe, hoje, textos publicados em blogs, sites e redes sociais, além de poderem alcançar um número cada vez maior de pessoas, propagam-se de forma quase instantânea na rede. Por isso, Lévy aproxima o cenário atual ao das sociedades orais, em que a simultaneidade era marca da comunicação e as mensagens eram recebidas no



mesmo contexto em que eram produzidas. Com o advento da escrita, isso teria se alterado e os textos teriam começado a se separar do contexto vivo em que foram produzidos. Assim, segundo ele, a leitura teria passado a ser possível mesmo se o leitor estivesse distante espacialmente e temporalmente do que foi produzido. A contextualização, porém, teria se tornado mais difícil.

Com a internet, sabe-se que é novamente possível trocar mensagens de forma instantânea – essa comunicação, no entanto, é mediada pela tela, e acontece sem a presença corporal como ocorria nas sociedades orais. Na cibercultura, portanto, retoma-se a facilidade de contextualização presente na cultura oral, porém, como mostra Lévy, em escala e órbita totalmente diferentes (Lévy, 2010, p.15). É preciso ressaltar que, mesmo que seja possível trocar mensagens de forma instantânea no ciberespaço, ele também permite, assim como ocorria na cultura impressa, que se tenha acesso a textos produzidos em épocas distintas por meio de conexões feitas por hiperlinks, que remetem a produções distantes não só no espaço, mas também no tempo. Dessa forma, nota-se que, nesse ambiente, tem-se a possibilidade de explorar os recursos da temporalidade e da distância geográfica, que podem ser próximas ou afastadas, tanto para a comunicação entre pessoas quanto para o estudo e para a produção de diferentes tipos de textos, inclusive acadêmicos e artísticos.

Sobre esse grande número de discursos produzidos hoje e as possíveis interações entre eles, Lévy afirma que “quanto mais o ciberespaço se amplia, mais ele se torna ‘universal’, e menos o mundo informacional se torna totalizável” (Lévy, 2010, p. 113). O teórico afirma que, quando se separa a mensagem de seu contexto, uma totalização dos significados pode acompanhar seu caráter universal. Segundo ele, quando se tem como objetivo alcançar pessoas em tempos e espaços distintos, procura-se características comuns em seus possíveis leitores, e isso evidenciaria, por vezes, uma pretensão de perdurar no tempo e de falar para um todo, correndo o risco de produzir um discurso totalizante.

A escrita teria aberto um espaço de comunicação desconhecido pelas sociedades orais e tornado possível a universalidade dos discursos, já que os ritos e mitos característicos da cultura oral seriam locais e contextuais. A universalidade que marca a cibercultura, ainda segundo Lévy, assumiria também outras características. Com a retomada da maior facilidade de contextualização, seria perceptível a presença de um universal que possibilitaria a elaboração outros

tipos de conexão entre discursos, levando em conta outras possibilidades de integração que exploram o recurso da simultaneidade. Para o teórico, a cibercultura apresentaria um universal sem totalidade, o que constituiria sua essência paradoxal (Lévy, 2010, p. 113). Ele explica que “o universal da cibercultura não possui nem centro nem linha diretriz. É vazio, sem conteúdo particular” (Lévy, 2010, idem). Trata-se, aqui, de um universo indeterminado e complexo, tornando mais improvável a presença de uma centralidade que organize os discursos. Para Lévy, quanto mais universal uma mídia for, menos totalizável ela será.

Um outro fator que pode contribuir para o caráter não totalizante do conteúdo produzido nas mídias digitais é a possibilidade de intervenção dos leitores nos textos. Na rede, surgem outras formas de comentar publicações e acrescentar conteúdo a elas. Além disso, é possível compartilhar discursos com facilidade e responder de forma quase imediata a quem os escreveu, o que acaba por diluir um possível efeito totalizante. É preciso destacar, portanto, que a escrita não tem intrinsecamente um caráter totalizante, podendo adquiri-lo ou não dependendo do modo como circula e chega aos leitores. Tanto na cultura impressa quanto na digital, quando há possibilidade de intervenção ou de contextualização dos discursos, esse caráter não se manifesta.

Para refletir sobre as novas maneiras de expressão da linguagem com a passagem da cultura impressa para a digital, Chartier recorre ao conto *O congresso*, de Jorge Luis Borges, que narra a tentativa de um grupo de pessoas de estabelecer um Congresso do Mundo, “que representaria todos os homens de todas as nações” (Borges, 2012, p. 26). Para isso, traçou-se como objetivo reunir todo o conhecimento e encontrar um idioma que desse conta da tarefa de representar a todos, “que fosse digno do Congresso do Mundo” (Borges, 2012, p. 32). A tarefa, no entanto, teria sido em vão, já que o personagem não conseguiu encontrar essa língua. Ao citar como exemplo essa história, Chartier mostra que a existência de uma unidade linguística constituiria em uma perda das identidades, da memória e da história, e que “o mundo do futuro, em que não existe mais de uma única língua, é também o mundo do esquecimento, sem museus, sem bibliotecas, sem livros” (Chartier, 2002, p.14). O historiador assinala que, com a comunicação eletrônica, a existência de uma língua universal, decifrável por todos, se faz possível. No entanto, esta não seria uma linguagem como a do conto

de Borges, já que seria uma linguagem simbólica, capaz de representar procedimentos do pensamento, sendo traduzível também em cada língua particular:

É o caso da invenção dos símbolos, os *emoticons*, como se diz em inglês, que utilizam de maneira pictográfica alguns caracteres do teclado (parênteses, vírgula, ponto e vírgula, dois pontos) para indicar o registro de significado das palavras: alegria :- ) tristeza :- ( ironia ;- ) ira :-@ ... ilustram a procura de uma linguagem não verbal e que, por essa mesma razão, possa permitir a comunicação universal das emoções e o sentido do discurso. (Chartier, 2002, p. 17)

Chartier aponta ainda para a grande quantidade de textos produzidos na cultura digital e indaga sobre o modo como o ato da leitura deve ser pensado diante dessa grande oferta textual. Ele afirma que, com a textualidade eletrônica, a ordem dos discursos se transforma profundamente. Segundo ele, “é agora um único aparelho, o computador, que faz surgir diante do leitor os diversos tipos de textos tradicionalmente distribuídos entre objetos diferentes” (Chartier, 2002, p. 23). O leitor, nesse caso, tem a possibilidade de intervir no conteúdo desses textos e de “deslocar, recortar, estender, recompor as unidades textuais das quais se apodera” (Chartier, 2002, p. 25). Para Chartier, na cultura digital, essa linguagem maleável e aberta pode coexistir com a ainda grande quantidade de textos que são finalizados por um trabalho editorial. Ele levanta ainda a possibilidade de o computador ser o suporte ideal para a primeira linguagem, e o formato do e-book, que não permite cópias ou modificações nos textos, para a segunda, apontando, mais uma vez, para uma coexistência entre mídias e linguagens.

Como se pode perceber, as transformações no campo da comunicação que acompanham o advento de novas tecnologias têm efeito também no meio da arte. Torna-se cada vez mais difícil refletir sobre literatura hoje sem levar em consideração essa mudança de cenário que envolve diferentes modos de comunicação e de produção de textos. Para Steven Johnson, não faz nem nunca fez sentido pensar o mundo da tecnologia e o da arte de forma separada. Segundo ele, temos o hábito de imaginá-los dessa forma, como dois “afluentes correndo incessantemente para o mar da modernidade e dividindo, em seu curso, o mundo em dois campos: os que habitam nas margens da tecnologia e os que habitam nas margens da cultura” (Johnson, 2001, p. 7). Johnson defende que hoje se começa a afirmar mais frequentemente que esses dois mundos se misturam porque, com a

velocidade das transformações na tecnologia, essas trocas ficam evidentes. No entanto, para ele, a fusão fez parte de nossa experiência desde o primeiro pintor de cavernas.

O teórico, em *Cultura da interface*, pensa os elementos do design de interface como possíveis elementos artísticos e afirma que nosso fascínio pelos computadores gráficos vem do fato de eles não se amarrarem à representação do mundo dos objetos tal como o conhecemos. Apesar de poderem imitar esse sistema, tem-se a possibilidade de “adotar novas identidades e desempenhar novas tarefas que não têm absolutamente nenhum equivalente no mundo real” (Johnson, 2001, p. 49). Ainda segundo ele, o uso de uma nova tecnologia pode alterar nosso modo de escrever. Quando utilizamos o processador de textos, para Johnson, conceberíamos nossas frases de maneira diferente, não só por causa das ferramentas disponíveis, mas também porque o computador transformaria o processo de pensamento que se desenrola durante o ato da escrita (Johnson, 2001, p.105). Essa outra relação com os textos teria dado início a um estilo de escrita diferente, mais descontraído e coloquial, que estaria hoje sendo incorporado em nossa comunicação.

A constatação de algumas mudanças no campo da comunicação nos leva, finalmente, à possibilidade de esboçar pensamentos sobre transformações no meio literário. Pode-se questionar até que ponto alguns dos modelos que regiam a literatura produzida na cultura impressa ainda são pertinentes se aplicados à nova cultura que vem se formando, e, assim, pensar o lugar dos paratextos que migram do livro para o computador. Eles se encontram presentes em um ambiente ainda pouco explorado e que no entanto já indica uma outra lógica de interação entre textos, imagens e áudios, que se relacionam de forma menos hierarquizada e não se encontram necessariamente restritos a divisões entre áreas do saber.

## **2.2. Literatura, paratextos e hierarquias**

A busca pelo novo e pela criação de outras formas de representar o mundo através da escrita exige transformações no campo da linguagem que podem suscitar mudanças no conceito tradicional de literatura. Nas plataformas digitais, como se viu, percebe-se uma certa quebra na hierarquização dos

discursos, já que diferentes tipos de textos e imagens interagem e remetem uns aos outros de modo que cabe cada vez mais ao leitor, e não ao autor ou editor, escolher a ordem e a importância do que será lido. Como esses textos estão distribuídos na mesma superfície, a tela do computador, e encontram-se veiculados, muitas vezes, nos mesmos blogs, sites e canais de vídeos, a ideia de que haveria um único texto principal a partir do qual seriam gerados outros secundários se enfraquece. Isso acaba subvertendo alguns dos modelos hierárquicos de classificação de textos presentes na cultura impressa, em que o conteúdo lá veiculado seria, na maioria das vezes, soberano.

Hoje, no computador, vê-se um número cada vez maior de textos online e offline dialogando com outras obras impressas e digitais, e torna-se cada vez mais difícil escolher um deles para ser lido como o principal. Nesse cenário, tende a tornar-se obsoleta a definição de paratexto de Gérard Genette no livro *Paratextos editoriais*, no qual classificou os paratextos como textos que acompanham o texto principal de um livro, influenciando, assim, o modo de leitura da obra. Título, prefácio, posfácio, notas e entrevistas com o autores seriam exemplos de paratextos, que poderiam ser encontrados dentro ou fora do livro. A ação do autor ou do editor no momento de elaboração e escolha dos paratextos, segundo Genette, contribuiria para o modo de leitura do texto considerado principal e ajudaria o leitor a atribuir sentido ao livro de acordo com a vontade dos responsáveis pela sua publicação. O autor defende que existem diversos tipos de paratextos e que cada trabalho se classifica e se organiza de maneira diferente, não apontando para uma regra ou para uma única forma de análise desse tipo de texto. Ele mesmo observa, inclusive, que as mudanças tecnológicas podem fazer surgir outros tipos de paratextos, seja no próprio livro impresso ou em outros dispositivos midiáticos.

Tal observação de Genette, além de nos ajudar a pensar sobre algumas quebras na hierarquização dos discursos produzidos na cultura digital, contribui também para a reflexão sobre outras mudanças na configuração do meio literário e do mercado editorial, inclusive referentes ao aumento de produção de paratextos na literatura contemporânea. Como se sabe, o texto, hoje, é acessível no computador, em tablets e até em celulares, e aquilo que estamos chamando de paratextos também se encontra cada vez mais presente nesses dispositivos. Eles acompanham a migração do texto considerado principal de um livro para as

plataformas digitais e, além disso, multiplicam-se e assumem novos formatos, chegando ao leitor de outras maneiras: isto é, os paratextos não deixam de exercer, nas novas plataformas de leitura, suas antigas funções, manifestando-se na forma de, por exemplo, prefácio e notas, mas o que se modifica de forma mais intensa com essas migrações e alterações no campo literário são os paratextos que se encontram fora do suporte em que circula o texto principal. Se antes eles eram restritos a entrevistas com escritores, críticas de rodapé dos jornais e algumas ações das editoras, hoje ganham novos formatos e configurações, expandindo-se na internet e apresentando-se ao leitor de maneiras variadas.

É mais fácil entender essa onipresença do texto literário, distribuído entre diversas plataformas, e sua interação cada vez maior com outros meios de expressão artística quando se entende o fenômeno de migração de narrativas em curso e se percebe uma indefinição cada vez maior das fronteiras entre campos da arte. Vera Figueiredo, em *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*, ressalta que a tendência de interseção entre áreas da produção cultural não é recente e já era vista, por exemplo, na relação entre literatura e jornalismo estabelecida no século XIX, que abriu espaço para mudanças como a publicação dos romances em capítulos sob a forma de folhetins e para o surgimento do conto policial e da crônica moderna (Figueiredo, 2010, p. 12). Não se pode afirmar, portanto, que a migração e a expansão do texto literário são características próprias da contemporaneidade – o que se percebe é que, diante das novas possibilidades que os dispositivos midiáticos oferecem, esses deslocamentos e interseções assumem novos matizes.

No artigo *Entre o texto e a imagem: a literatura equilibrista*, Figueiredo aponta ainda para mudanças na relação entre texto e imagem quando se trata do entrelaçamento entre os campos da literatura e do cinema, e sinaliza uma perda da supremacia do primeiro, que funcionaria, por vezes, como “repositório de histórias a serem retrabalhadas para exibição nas telas” (Figueiredo, 2012, p. 142). Hoje, estaríamos vivendo uma perda de hegemonia da cultura impressa, pois os textos tendem, crescentemente, a servir de base para obras audiovisuais. Seguindo essa linha de pensamento, é possível também identificar esse processo na produção online. Na tela do computador, o texto também perde sua centralidade e estabelece outros tipos de relação com a imagem, possibilitando conexões entre diferentes campos e canais. É mais fácil, assim, entender a mudança pela qual os

paratextos editoriais passam hoje: o elemento paratextual, antes mais concentrado no meio impresso, manifesta-se de formas variadas, acompanhando esse fenômeno mais amplo de migração de narrativas entre plataformas e contribuindo, assim, para uma descentralização de discursos ligados ao campo artístico.

Se tomarmos como exemplo a produção brasileira contemporânea, essa característica fica evidente e nota-se que o fenômeno dos paratextos ganha força e se expande cada vez mais. Como se sabe, é grande o número de blogs e sites institucionais, além de perfis de autores e editoras em redes sociais. O movimento de levar o leitor a migrar entre textos disponíveis na internet visando a divulgação de livros já podia ser percebido, em 2007, com o *Projeto Amores Expressos*. Como parte dele, autores brasileiros ficaram um mês em alguma cidade fora do Brasil para escreverem romances ambientados nestes lugares. Mesmo que o ponto de partida do projeto fosse a produção de livros pelos escritores, ele não ficou restrito à plataforma impressa, tendo se expandido para o cinema, para a televisão, na qual ganhou formato de série, e para a internet. Cada autor, durante a viagem, atualizou um blog com a intenção de fazer dele uma espécie de diário com as experiências vividas fora do Brasil. Eles mantiveram os leitores informados sobre as impressões que tiveram das cidades e alguns relataram etapas do processo de escrita dos livros. A repercussão do projeto no ano em que foi lançado já evidenciava que a interação do leitor com a obra por meio da internet poderia ser um fenômeno bem sucedido no mercado editorial brasileiro.

Com a presença constante dos paratextos em outros dispositivos, é possível refletir também sobre os possíveis novos modos de interação do leitor com a obra, frequentemente incentivados pelo escritor e pelo mercado editorial. A atitude de produzir conteúdo para outras mídias parte muitas vezes de suas editoras, mas também pode partir do próprio autor, sendo, ao mesmo tempo, bem recebida pelos leitores, que encontram outras possibilidades de leitura e de interação com a obra. Desse modo, fica claro que o mercado editorial, assim como o campo artístico em geral, passa por transformações e que esses paratextos têm papel importante para sua estruturação, contribuindo para alcançar um maior número de leitores.

Um dos exemplos de paratextos que ganham espaço na literatura contemporânea, estes declaradamente comerciais, são os trailers de livros. No blog da Companhia das Letras (*Blog da Companhia*), é possível ver uma grande

quantidade de vídeos que promovem obras impressas, como é o caso de *Todos nós adorávamos caubóis*, de Carol Bensimon, cujo trailer tem mais de seis mil visualizações no YouTube. O vídeo mostra flashes de um avião, um carro, uma estrada, hotéis e outros elementos presentes na obra, que é definida como uma *road novel*, e exibe também trechos do livro escritos e narrados em *off*. A mesma autora participa de um outro vídeo, postado pela Companhia das Letras no canal da editora no YouTube, que tem por volta de quatro mil visualizações. Nele, Bensimon conta a história de mais um romance de sua autoria, *Sinuca embaixo d'água*, em um cenário composto por mesas de sinuca, fazendo referência ao título do livro, e relata como surgiu a ideia da obra, da criação dos personagens, além de ler trechos do romance. Assim, percebe-se mais uma vez a presença forte da imagem em diálogo com a literatura, e isso torna possível a existência de outras maneiras de fruição do leitor.

Se refletirmos sobre o trailer de *Todos nós adorávamos caubóis* e sua relação com o livro impresso, será possível notar mudanças no formato dos paratextos e na maneira com que eles se apresentam e dialogam com a obra considerada principal. Na orelha do livro, lê-se que

Cora e Julia não se falam há alguns anos. A intensa relação dos tempos da faculdade acabou de maneira estranha, com a partida repentina de Julia para Montreal. Cora, pouco depois, matricula-se em um curso de moda em Paris. Em uma noite de inverno do hemisfério norte, as duas retomam contato e decidem se reencontrar em sua terra natal, o extremo sul do Brasil, para enfim realizarem uma viagem de carro há muito planejada.

A orelha do livro impresso, também um paratexto, portanto, costuma resumir para o leitor que circula pelas livrarias e bibliotecas o que pode ser encontrado na obra com o objetivo de atrai-lo para ela. O trailer do livro também cumpre muitas vezes a função de chamar a atenção do leitor por meio de um resumo da obra, porém o faz a partir de sua representação por imagens. Levando isso em conta, pode-se dizer que ambos, apesar de veiculados em plataformas diferentes, podem ser criados com o objetivo de despertar o interesse do leitor pelo conteúdo do livro. No entanto, enquanto a orelha do livro não se separa fisicamente dele, o trailer só pode ser fruído em plataformas digitais.

Apesar de não ser possível medir exatamente o número de leitores de orelhas de livros, contracapas e outros paratextos tradicionalmente veiculados na



plataforma impressa, sabe-se que as mídias presentes na internet, como os trailers, têm a capacidade de ultrapassar o alcance de seu conteúdo. Os compartilhamentos e links que levam os leitores a esses vídeos chegam a um grande número de pessoas, o que acaba por torná-los muitas vezes virais e populares entre elas. Os paratextos presentes nas plataformas digitais, portanto, além de se manifestarem de formas variadas, podem ultrapassar a função de textos auxiliares descrita por Genette e dialogar de forma não hierárquica com a produção impressa. É evidente que os paratextos veiculados no objeto livro, como a orelha e a contracapa, também podem ser construídos de maneira que ganhem força e se tornem objeto de fruição do leitor, podendo ser lidos como uma obra independente do texto principal. No entanto, como estão fisicamente ligados ao livro, estão mais suscetíveis a serem diretamente associados a ele.

Já o número de visualizações de vídeos, textos ou imagens no computador pode ser completamente independente da quantidade de pessoas que de fato leram ou lerão o livro impresso. Há trailers que se tornam virais na internet e chegam a pessoas que não têm necessariamente interesse de ter contato com a obra para além daquele vídeo e que, por estarem conectadas às plataformas em que o trailer circula, o tomam como um trabalho separado, podendo desenvolver ou não posteriormente um interesse maior pelo conteúdo do livro. O trailer, portanto, exerce, muitas vezes, a mesma função de orelha ou contracapa de um livro, mas, como se encontra veiculado em outra plataforma e apresenta um conteúdo audiovisual, pode ser lido como um produto independente, não tendo como único objetivo apenas auxiliar a leitura de uma obra principal.

Para tratar do possível entendimento de produtos audiovisuais ligados a livros impressos como obras independentes, pode-se recorrer ao conceito de literatura expandida. Figueiredo, no texto *Mercado de bens simbólicos e interseção dos campos artísticos na cultura multimídia*, aponta para uma nova lógica do campo literário no contexto hipermidiático. Ela ressalta que

Na era da tecnologia digital, filmes, fotografias, textos, músicas, traduzidos em dados numéricos, inserem-se numa rede não hierárquica de circulação. Torna-se importante lembrar, então, que, face a essa contínua torrente de transformação intertextual, num processo incessante de reciclagem, textos literários vêm cada vez mais assumindo o lugar de intermídia, para usar a expressão de Youngblood, servindo de prototexto no campo da produção cinematográfica, televisiva e digital. (Figueiredo, 2015, p. 6)

Ainda que não seja o objetivo da pesquisa se aprofundar no conceito de literatura expandida, é importante ter consciência de que, na cultura digital, vídeos, fotografias e áudios, por exemplo, também cumprem o papel de unir e estabelecer diálogos com textos, fazendo parte do campo literário e formando, antes de tudo e paradoxalmente, uma cultura predominantemente visual em meio a um número cada vez maior de textos, que, devido ao modo como estão dispostos na tela, acabam por criar também um apelo visual diante dela. Desse modo, torna-se mais fácil refletir também sobre a proliferação dos paratextos na internet, onde ganham outros formatos e estabelecem diferentes ligações entre si.

Ainda no livro *cibercultura*, Lévy esboça alguns traços gerais da arte na cultura digital. Ele aponta como características típicas da produção na rede a maior participação do leitor, que o tornaria uma espécie de coprodutor das obras, e a tendência para um crescente número de criações coletivas e contínuas. Para Lévy, na cibercultura, o evento da criação não estaria limitado ao processo de concepção ou realização da obra pelo autor e, desse modo, estaríamos presenciando a criação do que chama de obras abertas, que podem sofrer mudanças a qualquer momento. Seria preciso, portanto, que fossem estabelecidos novos critérios para a apreciação e a conservação da ciberarte, que, segundo o teórico, reencontraria a tradição do jogo e do ritual, entrando em contradição com alguns dos hábitos do meio artístico e requerendo, portanto, “a invenção de novas formas de colaboração entre os artistas, os engenheiros e os mecenas, tanto públicos como privados” (Lévy, 2010, p. 139).

Um outro traço citado por Lévy da arte produzida nessas plataformas é a facilidade com que procedimentos como os de montagem e recombinação de fragmentos textuais, imagéticos ou sonoros podem ser feitos no âmbito digital. A questão vanguardista da colagem, por exemplo, é recolocada aqui de outra forma. Não se tem necessariamente o viés subversivo de movimentos que se utilizavam desses procedimentos, como o dadaísmo e o surrealismo, mas, em relação à questão formal, percebe-se que o ambiente digital é fértil para a construção de obras de montagem. A dificuldade de se definir limites claros para a obra de arte na internet aparece aqui de forma clara, já que eles podem ser expandidos a todo momento por leitores e produtores.

Nesse caso, muitas vezes os próprios conceitos de leitor e produtor perdem força, já que a mesma obra pode sofrer incontáveis interferências de pessoas

diferentes. Para falar dessa questão na música, em que a recombinação de fragmentos é característica do *tecno*, Lévy afirma que “cada um é, portanto, ao mesmo tempo produtor de matéria-prima, transformador, autor, intérprete e ouvinte em um circuito instável e auto-organizado de criação cooperativa, e de apreciação concorrente” (Lévy, 2010, p. 145). Viveríamos, portanto, uma reorganização na economia da comunicação e do meio artístico, em que as obras-fluxo, obras-processo e obras-acontecimento se tornariam cada vez menos adequadas à conservação de dados. Lévy afirma que elementos como a gravação, o arquivo e as peças exibidas em museus são mensagens acabadas, o que as difere das obras-processo. Segundo ele,

Um quadro, por exemplo, objeto de conservação, é ao mesmo tempo a obra em si e o arquivo da obra. Mas a obra-acontecimento, a obra-processo, a obra interativa, a obra metamórfica, conectada, atravessada, indefinidamente construída da cibercultura dificilmente pode ser gravada enquanto tal, mesmo se fotografarmos um momento de seu processo ou se captarmos algum traço parcial de sua expressão. (Lévy, 2010, p. 150)

Nesse caso, os paratextos novamente se mostram importantes, já que representam muitas vezes uma continuidade ou antecipação da obra considerada principal, sendo produzidos também por editores e outros profissionais da arte. Também no *Blog da Companhia*, autores publicam artigos, entrevistas, diários e outros textos que podem estabelecer diálogo com outras obras. Alguns escritores, como Carol Bensimon, Paulo Scott, Michel Laub e Luisa Geisler, têm colunas no site e, nelas, escrevem sobre assuntos diversos. Geisler, em 26 de maio de 2015, publicou uma coluna com o título “As 15 coisas que sei sobre meu próximo livro”, e listou alguns elementos do romance que ela ainda estava escrevendo, como o nome da protagonista e uma previsão de quantas partes ou páginas ele terá. Isso mostra, assim como ocorre com os blogs relacionados ao *Projeto Amores Expressos* e também com os trailers de livros, que os paratextos podem chamar a atenção também para uma obra que ainda não foi publicada, isso é, eles muitas vezes existem antes da obra considerada principal.

No caso da coluna de Geisler, as informações passadas por ela nos quinze tópicos criados para dar possíveis detalhes sobre o livro fazem com que o leitor já comece a refletir sobre a obra antes mesmo de sua finalização e, assim, crie intimidade com ela e sinta vontade de lê-la quando for lançada. No entanto, o

paratexto não exerce a única função de despertar o interesse do leitor para a futura publicação, já que sua presença, anterior à da obra, independe de sua existência. Mesmo se Geisler não terminasse de escrever o livro ou se decidisse alterar quase tudo com relação ao que relatou na coluna, aquele texto continuaria existindo e, possivelmente, levaria parte dos leitores a questionar o motivo das mudanças e a fazer ligações do texto da coluna com o do livro, o que aproxima o ato de leitura a um processo, um fluxo.

É evidente que qualquer texto escrito por um autor pode servir como chave para leitura de outros, porém o que se percebe aqui é que os paratextos, que originalmente seriam apenas aparatos que auxiliariam na organização e leitura de um texto principal, hoje fazem parte de uma outra lógica de produção e de leitura que vigora na internet. Eles são parte de um fluxo e muitas vezes integram obras-processo, formando também ligações com outros textos. O que se vê hoje não é mais necessariamente um texto central circundado por outros auxiliares que teriam uma importância reduzida, mas, sim, diferentes produções estabelecendo múltiplas conexões e subvertendo alguns padrões hierárquicos que definiriam qual seria o texto central.

Assim, mais uma vez é possível recorrer ao pensamento de Lévy quando fala sobre as características da obra na cibercultura. Para ele, quanto mais ela explorar esse fluxo, essa continuidade, mais típica ela será da cibercultura e menos semelhante será à obra no sentido clássico. O ato da criação, segundo Lévy, consistiria em criar um acontecimento, um aqui e agora para uma comunidade, não buscando um fechamento na forma nem no sentido, o que encobriria a ideia de totalidade por intenção do autor (Lévy, 2010, p. 150). Dessa forma, qualquer fragmento seria potencial matéria prima para outro, o que nos leva novamente à pergunta sobre a relação dos paratextos com o texto de um livro. Hoje, seriam esses fragmentos que organizam outras leituras ainda secundários? Nesse cenário, faz sentido falar de textos auxiliares girando em torno de um único outro ou, em vez disso, qualquer fragmento poderia servir ao mesmo tempo como texto e paratexto, respeitando a conveniência da hierarquização feita pelo leitor? Estaríamos diante do fim da ideia de paratexto ou, pelo contrário, de sua proliferação no âmbito virtual?

Lévy associa o modo de disposição textual na internet à ideia de rizoma, desenvolvida por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil platôs*. Dessa forma,

estaríamos lidando, entre outras coisas, com a proliferação de conexões, a heterogeneidade do material disposto nas plataformas digitais, a multiplicidade de centros e de singularidades e, portanto, também com o esfacelamento de algumas das hierarquias presentes no meio artístico. Aqui, “o texto dobra-se, redobra-se, divide-se e volta a colar-se pelas pontas e fragmentos: transmuta-se em hipertexto, e os hipertextos conectam-se para formar o plano hipertextual indefinidamente aberto e móvel da Web” (Lévy, 2010, p. 152).

Se levarmos em conta a ideia de rizoma e a possível existência e coexistência de vários centros em um mesmo ambiente, poderíamos afirmar, então, que o que se percebe é a possibilidade de o mesmo conteúdo ser lido como texto e paratexto, variando de acordo com o interesse do leitor. A coluna de Geisler, por exemplo, assim como os trailers dos livros, podem ser ao mesmo tempo texto e paratexto, apresentando-se ora como auxiliar na leitura de uma outra obra, ora como prioridade para o leitor. O que se enfraquece, portanto, é a ideia de que um único texto, geralmente veiculado na plataforma impressa, serviria como centro para outros, produzidos com o objetivo de servirem como auxiliares na leitura. Em vez disso, a mesma obra disporia de múltiplos centros, estimulando diversas leituras e conexões entre os conteúdos online. Na internet, com a cultura digital, portanto, algumas das hierarquias presentes na cultura impressa vão se desfazendo, o que não significa, evidentemente, que elas tenham desaparecido por completo ou que não possa haver outros modos de hierarquização dos discursos.

Também para Chartier, vivemos a extinção de antigos critérios que classificavam os discursos. Ele aponta para o fato de que, na cultura impressa, a hierarquização dos textos se baseava em diferenças imediatamente visíveis. Nesse caso, era fácil diferenciar cartas de livros, diários, revistas e outros documentos, por exemplo. Por causa da materialidade do suporte, o leitor percebia imediatamente o que lia, não tendo dificuldades para classificar os textos. Com a textualidade eletrônica, no entanto, isso teria mudado, já que se torna cada vez mais difícil distingui-los pelo seu formato. Hoje, as telas de computadores, tablets e celulares veiculam textos antes distribuídos entre objetos diferentes, o que faz com que a materialidade deixe de ser um critério de classificação e hierarquização.

O desaparecimento desses critérios materiais para distinguir os textos nos leva também a uma dificuldade da percepção de uma obra como obra, dotada de uma identidade singular. Para Chartier, com a textualidade digital, não há coerência ou totalidade na relação entre os textos, já que a leitura diante da tela pode ser descontínua (Chartier, 2002, p. 23). Desse modo, no âmbito virtual, os textos seriam como bancos de dados que não suportariam uma identidade única para a obra, causando uma série de rupturas:

Quanto à ordem dos discursos, o mundo eletrônico provoca uma tríplice ruptura: propõe uma nova técnica de difusão da escrita, incita uma nova relação com os textos, impõe-lhes uma nova forma de inscrição. A originalidade e a importância da revolução digital apoiam-se no fato de obrigar o leitor contemporâneo a abandonar todas as heranças que plasmaram, já que o mundo eletrônico não mais utiliza a imprensa, ignora o “livro unitário” e está alheio à materialidade do códex. (Chartier, 2002, p. 24)

Desse modo, como afirma o historiador francês, pode-se perceber um desfazimento do elo visível entre texto e objeto, e, além disso, notar que cabe cada vez mais ao leitor o domínio da composição da obra que será lida. Os textos se equivalem em autoridade e isso nos leva a um abalo da intenção estética da obra de arte. Se o leitor assume papel de protagonista em sua elaboração, noções como a de autoria e até mesmo a de livro como texto fechado e acabado se enfraquecem. É evidente que, nos dispositivos digitais, ainda é enorme a presença de livros produzidos de acordo com o modelo tradicional, como é o caso dos e-books. Eles seguem a mesma lógica do livro impresso, com a diferença de poderem ser lidos em dispositivos eletrônicos. No entanto, pretende-se, aqui, chamar atenção para uma outra lógica também possível no ambiente digital, que possibilita diferentes modos de leitura e incentiva a coexistência de diferentes centros da obra, abalando inclusive a relação entre texto e paratexto tal como descrita por Genette.

Esse novo modo de relação entre conteúdos que afeta o ato de criação de trabalhos artísticos também é discutido por Lev Manovich em *O banco de dados*. No texto, ele opõe a narrativa tradicional, linear e estruturada, ao que chama de lógica do banco de dados, que, segundo o teórico, seria característica da cultura digital e, principalmente, das novas mídias. Com a web e a quantidade cada vez maior de ligações entre elementos lá dispostos, Manovich enxerga como possibilidade de produção e leitura muito mais a montagem feita a partir de

fragmentos anteriormente armazenados do que uma narrativa pensada e estruturada por um autor.

O crítico russo se utiliza de palavras como coleção, armazenamento e lista para indicar o perfil da produção na rede, em que a narrativa seria apenas um dos métodos de produção de pensamento. Ele aponta para o incessante número de dados armazenados na web e mostra que, nesse contexto, é impossível um site ou página se considerar completo ou acabado. Pode-se, então, associar esse pensamento à ideia de obra aberta levantada por alguns teóricos, e, assim, perceber uma tendência de pensadores da cultura digital que aponta para o abalo da ideia de obra prima fechada e acabada. Em comparação a esses outros teóricos, no entanto, o pensamento de Manovich parece se mostrar mais avesso à manutenção dos métodos narrativos tradicionais, já que pensa o banco de dados justamente como uma lógica antinarrativa.

Ele analisa, no texto, o acúmulo de informações no computador e a capacidade quase infinita de armazenamento de dados devido aos recursos oferecidos pelas tecnologias digitais. Para Manovich, o arquivo presente na internet é tão significativo que faria com que a própria cultura digital tivesse sua lógica regida por esse banco de dados. O resultado disso, portanto, seria mais próximo da produção de uma grande coleção do que de uma grande narrativa ou história. Além disso, também quando fala sobre a produção artística na era do computador, o pensador assinala o papel central que o banco de dados teria no processo criativo, no qual o método narrativo poderia ser utilizado, mas sem qualquer protagonismo.

Ainda que se possa questionar algumas afirmações sobre o enfraquecimento das narrativas na era do computador e sobre a queda de sua hegemonia como forma de representação do mundo, o pensamento de Manovich é importante, entre outras coisas, para nos fazer notar, mais uma vez, um movimento de teóricos do território das novas mídias em direção à percepção de uma lógica, antes de tudo, menos hierarquizada. O próprio conceito de aleatoriedade intrínseco à ideia de banco de dados, assim como as ideias de acúmulo e armazenamento, apontam para um meio em que os discursos não são valorados e organizados de acordo com sua importância. Como não se pretende, neste capítulo, pensar a fundo a questão das possibilidades narrativas na era digital, o pensamento de Manovich nos serve principalmente para destacar seus

apontamentos em direção a uma quebra na hierarquização dos discursos veiculados nessa plataforma. Nesse cenário, textos e paratextos se relacionariam em outra lógica e, portanto, não poderiam ser pensados ainda no contexto em que foram descritos por Genette. Na cultura digital, é necessário pensar a produção e consumo das obras de arte considerando essas outras lógicas que não são necessariamente as mesmas que regiam a cultura impressa.

Por isso, algumas das noções levantadas durante o capítulo como, por exemplo, as de obra aberta, banco de dados, cibercultura e literatura expandida, são fundamentais para que se pense arte nessa lógica em formação, ainda pouco consolidada se pensada em comparação à da cultura impressa. Outro questionamento interessante feito por Manovich aponta justamente para essa dificuldade que ainda encontramos para a definição de características próprias da produção artística online. Hoje, há inúmeras possibilidades de experimentação devido ao avanço das tecnologias digitais, e, no entanto, ainda não houve a criação de uma estética marcante nesse ambiente. A revolução informática, portanto, apesar de fornecer meios para isso, ainda não foi acionada em favor de uma revolução estética.

Diante desse cenário, o que nos cabe, aqui, é elaborar pensamentos que reconheçam as dificuldades presentes devido a ainda pouca exploração das potencialidades da arte no âmbito digital e que, no entanto, levem em consideração alguns traços que já podem ser apontados como característicos da cibercultura. Assim, podemos produzir reflexões sobre a arte nela produzida e finalmente responder algumas das inquietações sobre a situação dos paratextos hoje. Como se viu, hoje, eles proliferam e assumem formas variadas, migrando e sendo produzidos em diferentes meios e dispositivos. Eles seguem a lógica da cultura digital que torna cada vez mais comum o diálogo entre conteúdos veiculados online e, portanto, estabelecem ligações tanto com a obra considerada principal quanto com os inúmeros outros conteúdos presentes na rede.

Levando em conta o texto de Genette, sabe-se que os paratextos são uma categoria editorial, que faz parte da organização de uma obra e possibilita a existência de um livro como tal. Mesmo que o francês já tenha apontado para a possibilidade de existência de paratextos fora da materialidade do livro, como é o caso de entrevistas com autores, o que se percebe hoje é um aumento significativo de sua produção, que, devido às possibilidades de exploração de imagens e áudios



como parte do meio literário, faz com que os paratextos estejam cada vez mais presentes no cenário artístico contemporâneo. Desse modo, pode-se inclusive dizer que eles deixam de ser uma categoria exclusivamente editorial e podem fazer parte da esfera de produção de conteúdo artístico, podendo ser entendidos inclusive como obras de arte independentes do texto considerado principal. Eles são produzidos também sob forma de imagens e áudios, são publicados em blogs e sites e muitas vezes alcançam um grande número de leitores, que não necessariamente terão contato com o livro impresso ou com o e-book.

Assim, sendo eles veiculados em meios menos hierarquizados, pode-se considerar a possibilidade de existência de diversos centros para uma obra, que se manifestariam de acordo com o interesse de quem lê. Não se pode dizer, portanto, que a ideia de paratexto estaria chegando ao fim na cultura digital, já que o que se percebe é o contrário disso. Além disso, é preciso afirmar que o fato de, com a lógica de produção e consumo de arte nas plataformas digitais, qualquer fragmento poder servir como texto ou como paratexto para outros, também não quer dizer que os paratextos como categoria editorial tenham desaparecido ou se enfraquecido. Seja em livros impressos ou em outros suportes, eles continuam sendo um importante meio para orientação da leitura de um texto. Hoje, no entanto, encontram-se veiculados também em ambientes em que frequentemente desenvolvem outras funções e assumem diferentes formatos, o que abre espaço para diversas outras possibilidades e enriquece tanto o processo de criação quanto o de fruição de trabalhos artísticos.

### 3

## Links, textos e paratextos: a cultura do arquivo

Ao refletir sobre algumas das questões abordadas no primeiro capítulo, nota-se que as possibilidades de inovação da narrativa literária no meio digital é um tema levantado de forma recorrente por teóricos que estudam o ciberespaço. Especula-se sobre quais seriam as formas típicas das narrativas produzidas online, o que elas herdariam do meio impresso e o que, nesse contexto, se modificaria ou se criaria de novo. Para entender a configuração do meio literário na internet, é preciso notar que algumas das características que marcam o ambiente digital não são exclusivas dele, mas acompanham transformações no cenário cultural como um todo, sendo o deslizamento de narrativas entre suportes e o diálogo entre áreas da produção cultural fatores cada vez mais presentes na arte contemporânea. Como se viu no capítulo anterior, o meio artístico se caracteriza cada vez mais pela interseção entre campos da produção cultural, pela migração de narrativas entre suportes e pela hibridização dos gêneros artísticos.

Com a internet, sabe-se que algumas das características desse cenário se potencializam, apontando para um maior diálogo entre diferentes linguagens e, assim, para outras formas de elaboração de narrativas. Com o papel de destaque que o computador e a internet assumem no cenário cultural contemporâneo, vê-se cada vez mais uma série de relações, combinações e recombinações de textos que permitem novos olhares sobre a produção literária. O trânsito do leitor entre páginas online, incentivado pelo uso de links, além de promover a possibilidade de quebra da linearidade narrativa, pode também chegar a unir tempos distintos em um mesmo espaço. No âmbito online, tem-se diversas ferramentas para facilitar a exploração desses recursos narrativos, que acabam promovendo outras maneiras de elaborar discursos. É preciso ressaltar que também há a possibilidade de exploração dos conceitos de tempo e espaço em outros meios, como no impresso e no audiovisual, porém o que se percebe aqui é que se torna cada vez mais simples fazê-lo, devido principalmente a essas ferramentas oferecidas pelo computador.

Na internet, há um crescente número de textos e de paratextos editoriais que dialogam entre si e também com obras veiculadas em outras plataformas. Seja sob a forma de textos escritos, fotografias, áudios ou vídeos, nota-se uma relação

cada vez mais complexa entre os conteúdos produzidos incessantemente na rede. Para citar apenas exemplos relacionados ao meio literário, veem-se diversos textos fazendo referência uns aos outros em blogs e sites, autores e leitores comentando livros impressos, elaborando críticas e resenhas em vídeo no YouTube e também gravando áudios no formato de *podcasts* para falar sobre obras. Nas redes sociais, leitores e autores compartilham links e comentam leituras de textos antigos ou recentes, chegando a falar sobre livros que ainda estão em produção. Nesse cenário, o leitor desliza entre diversos textos e tem acesso a inúmeras possibilidades de discurso, que se ampliam a cada segundo. As leituras se misturam de acordo com o interesse de quem produz e de quem navega na rede, formando conexões infinitas entre textos, vídeos e imagens produzidas por autores, leitores ou editores.

Nesse quadro, torna-se importante pensar como têm sido explorados criativamente, no campo das narrativas, os recursos disponíveis nas plataformas online. É preciso, então, distinguir o percurso da pessoa que navega aleatoriamente pelas páginas online, que pode ou não formar uma narrativa, do conteúdo que, de forma consciente, é produzido explorando tais recursos. O primeiro é não intencional, já o segundo é um caminho percorrido tanto pelo autor quanto pelo leitor com o objetivo de construir ou fruir uma narrativa literária a partir de conexões entre os vários conteúdos presentes na rede. Aqui, as noções de autor e de leitor se embaralham, sendo muitas vezes possível que qualquer pessoa que navegue online interfira na criação do texto.

A facilidade para elaborar essas conexões, com conteúdos que podem ser recortados e inseridos em diferentes contextos e espaços, portanto, torna possível novas experiências para quem produz e para quem consome literatura no âmbito virtual. Nessa lógica que organiza a produção artística armazenada na rede, além da questão espacial, em que textos e paratextos têm na quebra de linearidade uma possível ferramenta de exploração literária, compartilhamentos e postagens também podem retomar e unir textos antigos a outros mais recentes, misturando inclusive as noções de passado, presente e futuro.

Analisando a produção literária online, surge novamente a questão da tentativa de elaboração de uma estética própria dessas obras. Como se falou no capítulo anterior, autores como Lev Manovich manifestam uma preocupação em refletir sobre a existência de características estéticas comuns a trabalhos

produzidos nas plataformas digitais. Isso nos leva à tarefa de analisar parte desse conteúdo levando em conta elementos como hiperlinks, *hashtags* e obras publicadas em redes sociais, que, dependendo de como forem utilizados, podem começar a sinalizar uma estética da produção literária veiculada nessas plataformas.

Para analisar essa outra lógica, ainda pensando na disposição muitas vezes não linear dos textos na internet, é preciso discutir também algumas noções como as de arquivo e de armazenamento. Considerando o acúmulo cada vez maior de textos na internet, consequência de ferramentas de armazenamento online, pode-se aproximar o meio digital a um grande arquivo, o que contribui para pensar diversas formas de combinação e reutilização de textos visando a produção de conteúdo literário. Ao comparar a internet a um arquivo ou biblioteca, que recebe a todo instante mais informações e encontra espaço para armazená-las, fica mais fácil compreender o fenômeno atual de apropriação de textos para elaborar outras narrativas, que confere novos usos para procedimentos como o de montagem e colagem, já presentes no meio artístico antes mesmo da invenção de computadores.

Além disso, como a produção de textos online fica geralmente armazenada e o acesso a ela se torna mais simples, novamente se percebe a importância da utilização desses links para formar relações entre conteúdos. Desse modo, ao ter acesso a esse arquivo por meio de ferramentas de indexação e mecanismos de busca, o produtor também vê a possibilidade de unir, de forma criativa, textos produzidos e armazenados em diferentes épocas. O leitor, além de seguir o caminho idealizado pelo criador da narrativa, também pode, dependendo da plataforma em que navega, acrescentar novos dados à obra e, assim, contribuir ainda mais tanto para sua ampliação quanto para o crescimento desse arquivo virtual.

Uma forma já conhecida e estudada de produção literária feita exclusivamente para ser veiculada em computadores é a chamada literatura eletrônica, que é frequentemente associada a videogames e outros meios de entretenimento virtuais. Apesar de apresentar características próprias e de já ter sido ensaiada a elaboração de teorias inclusive sobre gêneros narrativos dentro dessa categoria, ainda é difícil caracterizar o que seria ou não um texto de literatura eletrônica. No entanto, é importante notar que, mesmo que muitas dessas

teorias tenham sido elaboradas quando os computadores ainda eram uma novidade a ser explorada pelo público, a literatura produzida e veiculada no meio digital até hoje mantém muitas características citadas na época. Isto é, ela aponta em direção a uma quebra da linearidade narrativa e também explora de forma frequente a questão do tempo em rede, fatores que já podiam ser sentidos nos primeiros trabalhos de literatura eletrônica.

Desse modo, ainda que não seja o objetivo do trabalho dar conta de trabalhar minuciosamente esse conceito, é preciso recorrer a ele para que se possa investigar características das narrativas online hoje, que, embora por meio de outros caminhos, conservam parte da estética identificada por teóricos e autores de literatura eletrônica. O estudo da literatura produzida no meio digital passa inevitavelmente por ela, que é responsável também por alguns dos primeiros trabalhos literários veiculados no computador e, assim, contribui para a discussão sobre a produção de conteúdo no espaço virtual e também nos ajuda a entender as diferentes formas de disposição desses textos nas plataformas digitais.

### **3.1. Literatura eletrônica e textualidade digital**

A ampliação crescente dos limites do literário, decorrente da produção e leitura de textos em diferentes formatos, torna-se ainda mais clara quando se observa a presença de textos e paratextos em plataformas digitais. O texto digital tem como uma de suas principais características a possibilidade de se apresentar de maneiras variadas, o que dificulta a elaboração de definições rígidas sobre ele. Por isso, uma boa maneira de entender melhor algumas dessas características vem do estudo dos textos de literatura eletrônica, que, diferentemente de alguns textos literários que migram ou são adaptados para outros suportes, são produzidos exclusivamente para o computador e feitos para serem lidos apenas nessa plataforma. Dessa maneira, ao estudá-los, compreende-se também algumas propriedades do meio digital e, assim, entende-se melhor a dinâmica do texto nessas plataformas.

Segundo Katherine Hayles, o texto de literatura eletrônica é um objeto digital de primeira geração criado pelo uso de um computador. Isso é, não se trata, aqui, apenas de um texto veiculado na plataforma digital, mas, sim, de um

conteúdo cuja produção só é possível nesses meios. A literatura eletrônica tem como objetivo utilizar recursos próprios do computador como potências de criação literária e, por isso, tem seus limites tensionados com o campo da programação digital. Hayles aponta inclusive que alguns gêneros de literatura eletrônica são conhecidos pelos *softwares* utilizados para desenvolvê-los. O código da programação, portanto, faria parte da obra assim como o código da linguagem, sendo essa uma produção ao mesmo tempo técnica e literária.

Ainda segundo ela, para compreender as estratégias de expressão da literatura eletrônica, é preciso ter em mente que seu texto é um objeto híbrido, que herda características de diversas áreas e desenvolve também procedimentos próprios. Hayles afirma:

Ao mesmo tempo, e porque a literatura eletrônica é normalmente criada e executada em um contexto de rede e meios de comunicação digital programáveis, ela também é movida pelos motores da cultura contemporânea, especialmente jogos de computador, filmes, animações, artes digitais, desenho gráfico e cultura visual eletrônica. Nesse sentido, a literatura eletrônica é um “monstro esperançoso” (como os geneticistas chamam as mutações adaptativas) composto por partes extraídas de diversas tradições e que nem sempre se posicionam juntas e de forma organizada. (Hayles, 2009, p. 21)

Considerando tais características, surgem para o autor, para o crítico e para o leitor dúvidas e inquietações sobre como explorar e avaliar a produção eletrônica, não estando definido se ela constitui um campo regido por regras próprias ou se deveria ser levada em conta ainda de acordo com critérios do meio impresso. Para Hayles, os leitores chegam à obra digital com expectativas formadas no impresso e com um conhecimento extenso sobre suas convenções. A literatura eletrônica, nesse cenário, ainda segundo ela, deveria preencher essas expectativas ao mesmo tempo em que as transformaria de acordo com outros motores da literatura contemporânea citados acima, como jogos e desenhos gráficos. Seria preciso, portanto, reconhecer os novos aspectos que o meio literário adquire no ambiente digital sem que fosse necessário abandonar recursos dos modos tradicionais de entendimento da linguagem.

Sendo o texto de literatura eletrônica um objeto híbrido, nota-se uma clara semelhança entre alguns de seus gêneros e o videogame ou os jogos de computador. Hayles, citando a ficção interativa, em que o jogador/personagem é chamado pelo termo “interator”, ressalta que “a demarcação entre literatura

eletrônica e jogos de computador não é clara; muitos jogos têm componentes de narrativa, ao passo que muitas obras de literatura eletrônica têm elementos de jogo” (Hayles, 2009, p. 25). A diferença, no entanto, estaria no foco de cada um, sendo o trabalho com a narrativa o foco do objeto de literatura eletrônica. Assim, mesmo contendo elementos de jogos em que o leitor participa de forma interativa da obra, os textos de literatura eletrônica priorizariam a exploração dos recursos narrativos disponíveis devido a sua veiculação no computador.

As trocas e misturas com diferentes áreas são, portanto, uma das características mais marcantes das obras de literatura veiculadas no meio digital e, conseqüentemente, também da literatura eletrônica. Diante disso, não se pode deixar de ressaltar que a literatura produzida nessa plataforma também troca frequentemente influências com a que é produzida no meio impresso, evidenciando a dificuldade de apontar características narrativas que só possam estar presentes em um único gênero ou dispositivo.

Levando em conta que a literatura eletrônica é ainda recente se comparada à impressa, questiona-se sobre como manter alguns dos elementos dramáticos presentes nesse tipo de narrativa na construção do texto em plataformas digitais. Pergunta-se como é possível construir trabalhos com tensões, desfechos e clímax se muitas vezes é o próprio leitor que traça os rumos da história por meio de interações com a obra, que pode acabar empobrecida em termos de construção narrativa dependendo de como a montagem de seus elementos for articulada. É preciso destacar que, apesar da liberdade do leitor de literatura eletrônica para ajudar a construir a história, ele só pode formar caminhos anteriormente previstos de certa forma pelo autor, já que só é possível seguir links previamente elaborados por quem produz a obra. Para Janet Murray, em ambientes eletrônicos, o *iterator* não é autor, mas agente. Segundo ela, “as ações dos jogadores geram efeitos, mas tais ações não são escolhidas por eles e seus efeitos não estão relacionados às intenções dos jogadores” (Murray, 2003, p. 128).

Hoje, com a internet, existem diversos gêneros de literatura eletrônica, tendo esse conceito se expandido consideravelmente desde a época em que foi criado, quando suas obras somente podiam ser lidas offline, em CDs. No entanto, também é possível perceber alguns elementos que permanecem presentes em diversas produções literárias online, e que se tornaram característicos de grande parte desses textos. Assim, é preciso ressaltar que as práticas de composição

online continuam a se modificar à medida que a tecnologia digital avança, porém, para compreender parte do amplo espectro de estratégias estéticas possível nessas obras, é importante ter em mente os primeiros textos de literatura eletrônica, que já sinalizavam algumas das marcas do meio digital hoje.

Um exemplo de estratégia que está presente até hoje na produção de trabalhos literários em rede é o uso de hiperlinks como elementos narrativos, como mostra Murray em *Hamlet no Holodeck*. A ficção de hipertexto, que tem como característica fazer uso desses hiperlinks, é um gênero marcante na arte produzida na cultura digital e já podia ser vista nos primeiros trabalhos de literatura eletrônica. Murray, assim como Hayles, também reflete sobre possíveis rumos da literatura eletrônica e observa sua interação e trocas com o meio impresso. Ela refuta a oposição rígida muitas vezes feita entre prazeres sensoriais, que seriam ligados ao entretenimento, e prazeres reflexivos, supostamente ligados à literatura impressa, e lança questões sobre como produzir obras em que ambos não sejam excludentes. Isso é, considerando a aproximação entre a arte produzida com o auxílio de tecnologias digitais e os jogos de entretenimento, ela se pergunta sobre as possibilidades que as narrativas eletrônicas têm de transcenderem o campo do entretenimento e alcançarem também um domínio das técnicas narrativas.

Para isso, ela cita algumas obras de literatura eletrônica como as já consideradas clássicas *Afternoon*, de Michael Joyce, e *Victory Garden*, de Stuart Moulthrop, e cita inclusive a editora *Eastgate Systems*, criada exclusivamente para editar ficções eletrônicas de hipertexto. É interessante notar que a fronteira entre literatura eletrônica e jogo é tão tênue e o objetivo de demarcar o campo como um ambiente de produção de qualidade é tão forte que mesmo essa editora, responsável por publicar obras pioneiras, tem como marca a tentativa de sinalizar seriedade em seus trabalhos. Não é à toa que, em seu site, o nome da editora vem acompanhado de uma ressalva – apresenta-se como *Eastgate: serious hypertext*. Na página, veem-se declarações como “At Eastgate, we create new hypertext technologies and publish serious hypertext, fiction and non-fiction: serious, interactive writing”<sup>2</sup>. Sobre essa fronteira com o campo do entretenimento, Murray indaga:

---

<sup>2</sup> Na Eastgate, nós criamos novas tecnologias hipertextuais e publicamos, com seriedade, hipertextos de ficção e de não ficção: escritas sérias e interativas.



Portanto, quando se transfere a narrativa para o computador, ela é inserida num domínio já moldado pelas estruturas dos jogos. Somos capazes de imaginar uma narrativa literária envolvente que se baseie nessa estrutura de jogos sem ser diminuída por ela? Ou estamos apenas falando sobre um modo dispendioso de reescrever *Hamlet* para a máquina de Fliperama? (Murray, 2003, p. 129)

Com esses questionamentos, fica evidente que há uma preocupação de teóricos e produtores de literatura eletrônica em estimular trabalhos que não se limitem exclusivamente ao entretenimento e incorporem também elementos que tenham como foco a construção de tramas mais elaboradas. No livro, Murray analisa alguns gêneros de literatura eletrônica e aponta maneiras de explorar recursos técnicos do computador visando a elaboração de narrativas. Entre os gêneros citados, estão a já mencionada ficção de hipertexto e a narrativa caleidoscópica. Sobre a última, ela afirma:

O computador presenteia-nos com o mosaico espacial das páginas dos jornais, o mosaico temporal dos filmes e o mosaico participativo do controle remoto da televisão. Mas mesmo quando combina a perturbadora multiplicidade desses meios mosaicos, o computador oferece-nos novas maneiras de dominar a fragmentação. Ele nos dá “mecanismos de busca” e modos de “etiquetar” fragmentos, de forma que podemos localizar coisas que se relacionam umas às outras. (Murray, 2003, p. 155)

Na narrativa caleidoscópica, o leitor pode ver na tela ações simultâneas permeadas por diversos pontos de vista. Devido às ferramentas da tecnologia digital, a narrativa também pode se bifurcar rapidamente, criando várias direções possíveis para um enredo. Como dito anteriormente, a apresentação de diferentes pontos de vista narrativos e a bifurcação das histórias já estão há muito presentes na literatura impressa, que também pode questionar a linearidade narrativa e permite a exploração de múltiplos acontecimentos em diferentes temporalidades; a diferença, aqui, é a velocidade com que isso pode ser feito no digital e, principalmente, os vários modos com que se pode trabalhar a disposição dos elementos na tela, muitas vezes de forma não linear ou sequencial.

Nos livros impressos, como mostra Murray, autores como Jorge Luis Borges e Italo Calvino, no conto *O jardim das veredas que se bifurcam* e no livro *Se um viajante numa noite de inverno*, já construía histórias chamadas por ela de multiformes. Enquanto Borges apresenta os diferentes rumos e caminhos para

uma história oriundos das diversas possíveis ramificações temporais, Calvino faz com que o leitor, ao mesmo tempo em que acompanha a história do livro, percorra também outras narrativas que, inacabadas, deixam o leitor com a responsabilidade de imaginar ou não desfechos para elas. Segundo Murray, para entender melhor a narrativa eletrônica, é preciso observar algumas das “narrativas lineares que forçam as fronteiras de um meio predigital como uma figura bidimensional tentando escapar de sua moldura” (Murray, 2003, p. 43), sendo essas duas histórias alguns dos exemplos vindos da literatura impressa.

Assim, fica evidente mais uma vez que, apesar de saber que o trabalho do autor no texto visando criar narrativas não lineares é anterior ao meio digital, hoje há recursos técnicos que permitem que se trabalhe essas narrativas de outras formas. No entanto, volta-se constantemente à pergunta de como ir além de uma simples estrutura de ramificações nos trabalhos de literatura eletrônica, criando narrativas feitas para o computador que não sejam meramente escritas não-lineares interconectadas por links.

Gisele Beiguelman, em *O livro depois do livro*, propõe que o centro da discussão seja “a competência do texto em desvestir-se da malha de sua superfície para se impor como interface de leitura” (Beiguelman, 2003, p. 29). Desse modo, a discussão deveria ir além da materialidade dos suportes de leitura e se direcionaria para a questão do formato e do diálogo entre os textos. Seguindo essa lógica, o texto de literatura eletrônica se utilizaria das ferramentas oferecidas pelo computador para inovar na produção de narrativas e buscar outros modos de narrar ao mesmo tempo em que estabelece relações com outros meios. Beiguelman ressalta a interpenetração entre a produção online e offline e as zonas de fricção entre o digital e o impresso, sendo cada vez mais difícil a tarefa de classificar as narrativas de acordo com o suporte em que são veiculadas.

Portanto, ao se pensar a literatura no âmbito digital, torna-se necessário fazer uma reflexão também sobre a relação entre o meio e a obra. Tanto para pensar a narrativa produzida exclusivamente para o ambiente digital quanto para tratar da narrativa que migra ou é adaptada para outras mídias, diversas questões surgem: ao deslocar o texto da mídia impressa para outra, ele se modificaria completamente ou preservaria suas características estéticas, estando somente veiculado em outra plataforma? Existiria uma propriedade específica de cada meio à qual a obra acabaria por se moldar ou o que importa de fato é o trabalho

feito pelo artista no texto ou na imagem, sem levar em conta as possíveis especificidades de cada veículo?

Jacques Rancière não vê uma distinção rigorosa entre os meios e defende que a imagem, independentemente da plataforma em que se encontra, é composta da relação lógica e paradoxal entre as “operações da arte, os modos de circulação da imageria e o discurso crítico” (Rancière, 2012, p. 27). Logo, para o filósofo, o que define a arte é a relação entre o trabalho do artista, as imagens comuns, do cotidiano, e também o distanciamento crítico de quem produz. Segundo ele,

É esse entrelaçamento da arte e da não-arte, da arte, da mercadoria e do discurso, que o discurso midialógico contemporâneo busca apagar, compreendendo sob essa denominação, para além da disciplina declarada como tal, o conjunto de discursos que pretendem deduzir das propriedades dos aparelhos de produção e de transmissão as formas de identidade e de alteridade próprias das imagens. (Rancière, 2012, p. 27)

O trabalho feito com as imagens e o texto, para Rancière, seria o definidor para a classificação das obras como objetos artísticos, e o meio na qual elas se encontram não as influenciaria diretamente, argumento que se aproxima do pensamento de Beiguelman. Quando se fala em textualidade digital, portanto, é preciso ter em mente os diferentes questionamentos que ela desperta e as possibilidades que engloba, sendo a literatura eletrônica apenas uma delas. Não se pode deixar de falar também das outras narrativas que são produzidas ou apenas veiculadas nessa plataforma e que também estabelecem ligações com outras mídias. O advento das tecnologias digitais, como se sabe, não só possibilita a criação de obras literárias nessas plataformas, mas também estimula sua relação com os trabalhos artísticos das mídias anteriores a ela. Criam-se, portanto, como aponta Beiguelman, “outras possibilidades estéticas e outras formas de memorização” (Beiguelman, 2003, p. 37), e, assim, novas possibilidades artísticas. Nesse contexto, insere-se no meio literário a possibilidade de produção de diversos tipos de obras em ambientes variados, e nesse cenário os paratextos editoriais se destacam: embora nem sempre sejam peças artísticas, sabe-se que, dependendo de como forem trabalhados, podem ser classificados como tal. Além disso, mesmo sendo diferentes em diversos aspectos das obras de literatura eletrônica, compartilham de algumas de suas propriedades, típicas da produção pensada para o ambiente digital.

Aqui, também vale ressaltar as colocações de Beiguelman sobre um possível abalo na noção de arquivo devido a essa outra lógica que rege o meio digital. Ela mostra que a palavra deriva da grega “Arkhé” e remete a uma ideia de “origem” e “ordem”. No entanto, nota-se que, no ambiente virtual, com a necessidade de dar conta da distribuição e armazenamento de uma enorme quantidade de elementos, ele deixaria de ser uma composição estável. No livro, Beiguelman aponta inclusive para uma possível destruição da ideia de arquivo e afirma que a multiplicação dos suportes documentais e as novas formas de comunicação digital redefinem as fronteiras entre os espaços público e privado (Beiguelman, 2003, p. 37).

Apesar de notar que essa redefinição está de fato acontecendo e que a noção de arquivo está mesmo sofrendo inúmeras modificações no ambiente virtual, não se pode afirmar que ele teria chegado a seu fim. Pelo contrário: cada vez mais armazenam-se textos, vídeos, fotos e outros elementos em uma velocidade antes impensável. Se pensarmos apenas nos arquivos das grandes empresas de comunicação e tecnologia, como Apple, Amazon, Facebook e Google, entre tantas outras, chega-se a um volume quase infinito. É preciso, portanto, entender as formas de armazenamento e distribuição do conteúdo digital para refletir sobre os modos de apropriação e reapropriação de discursos para a produção de conteúdo artístico. Além disso, pensar a noção de arquivo também é fundamental para refletir sobre as modificações na concepção de tempo e de espaço no âmbito virtual, que influenciam na leitura e na elaboração de narrativas literárias e audiovisuais.

### **3.2. Paratextos, linearidade e tempo**

Para pensar a disposição dos textos na internet considerando a construção de diferentes modos de exploração do espaço virtual, faz-se necessário retomar algumas das concepções de temporalidade que vigoram na sociedade ocidental desde o início do período moderno, seja reforçando seu paradigma ou buscando outras perspectivas. Para refletir sobre a produção e a leitura das narrativas literárias online, é indispensável entender um pouco sobre essa nova dinâmica que vem se formando, que promove significativas alterações no modo de percepção e

vivência do tempo e do espaço e confunde algumas das noções estabelecidas durante os últimos séculos. Octávio Paz, em *Os filhos do barro*, indica que o tempo da modernidade é marcado pela linearidade e segue uma lógica baseada em causa e efeito. Na sociedade ocidental, durante a alta modernidade, a negatividade foi uma das principais características dos movimentos artísticos. A chamada paixão crítica levava a uma eterna busca por rupturas e renovações reforçadas pela ideia de que vivenciávamos um tempo linear que caminhava em direção a um determinado lugar, variável de acordo com diferentes crenças.

Já Georges Didi-Huberman, em *A imagem sobrevivente*, chama a atenção para o modo de percepção temporal que Aby Warburg defendeu no início do século XX. O historiador francês assinala que Warburg tinha como objetivo propor um outro tipo de percepção do tempo para o estudo das imagens. Didi-Huberman destaca, então, que cada imagem teria uma trajetória histórica, antropológica, psicológica, que “parte de longe e continua além dela” (Didi-Huberman, 2013, p. 34), acrescentando que o tempo da imagem seria um tempo complexo e deveria ser estudado levando em conta diversas influências. Por isso, mostra que Warburg teria começado a trabalhar com o que Didi-Huberman chama de “o mundo sem hierarquia do arquivo” (Didi-Huberman, 2013, p. 35), que misturaria em um mesmo local múltiplas temporalidades e saberes.

No arquivo, como ressalta o francês, uma notificação de pagamento de um voto do século XV, um testamento de um burguês e um livro canônico estão armazenados no mesmo local, influenciando-se mutuamente e assumindo importância para o estudo dos objetos. Com uma biblioteca que abrigava 65 mil volumes, Warburg buscou multiplicar as possibilidades de análise dos acontecimentos e defendeu uma grande variedade de abordagens e pontos de vista sobre um mesmo tópico. Ele, então, teria levado em conta para o estudo das imagens tudo aquilo que sobrevive, não importa se um livro canônico ou pequenos documentos antigos. Como afirma Didi-Huberman, Warburg passou a trabalhar, a partir dessa nova organização espacial dos objetos, com um tempo fantasmático, em que não seria possível decretar o fim ou a destruição de algum objeto, ideia ou costume, que permaneceria sempre vivo na forma de espectro, influenciando, mesmo que de forma indireta ou inconsciente, os acontecimentos do presente.

Dessa forma, o estudo de objetos recusaria noções como a de “fim” e “começo” e buscaria o anacrônico, o sintoma. Eneida Maria de Souza assinala que o arquivo faz um movimento de acender e apagar certezas e redimensiona a noção moderna de tempo. Ela trabalha com o pensamento de teóricos como Jacques Derrida, Gilles Deleuze e Félix Guattari e relaciona o arquivo à noção de devir, apontando para uma diluição da divisão temporal entre passado, presente e futuro (Souza, 2014, p.112). De acordo com a pesquisadora, o arquivo é situado entre vida e morte, real e ficcional, e, portanto, trabalharia com um tempo espectral, tornando a leitura um gesto em constante transformação. É possível, nessa perspectiva, segundo ela, associar essa concepção de tempo à ideia de rastro, já que os elementos estariam em constante devir e deixariam uma marca que poderia ser percebida e reinterpretada no presente. Com isso, fica evidente mais uma vez que o arquivo de Warburg não seguiria um modelo baseado no princípio da causalidade e estaria de acordo com uma outra lógica de disposição dos objetos no espaço e de organização temporal.

Quando um blog faz referência a outros que não têm ligação intencional com ele, ou no momento em que um leitor deixa um comentário em um site ou rede social, ele, de certa forma, também muda a organização primeira daquele texto e acrescenta outros saberes a ele. Além disso, quando autores de textos literários, acadêmicos ou jornalísticos, sejam eles profissionais ou amadores, utilizam o recurso do hiperlink e levam o leitor a ter contato com outras produções que não foram necessariamente feitas com a consciência desse futuro diálogo, acabam criando relações ainda mais complexas entre os textos online e offline. Nesse caso, o hiperlink faz com que o texto possa ser lido de diferentes formas e se aproxima inclusive da noção de tempo presente no arquivo, em que nada desaparece por completo e pode, a qualquer momento, ser retomado, incitando múltiplas formas de leituras e relações entre os elementos armazenados. Quando um produto veiculado online faz referência a outro elemento presente na rede, ele retoma um saber e o conecta a outros, sem que essa tenha sido obrigatoriamente a intenção do autor do primeiro texto.

É evidente que essas questões estão também presentes fora da internet e que, fora do mundo virtual, é possível fazer associações entre textos, vídeos e imagens por meio da fala, da performance e da escrita, por exemplo. O que ocorre com a internet é que o fluxo de informações é muito grande e fica salvo nesses

arquivos virtuais, podendo ser retomado pelo leitor a qualquer momento. Além disso, na internet, pessoas geograficamente distantes podem comentar obras e interagir por meio de textos e paratextos em uma velocidade antes impensável. Essa aproximação intermediada por um novo ambiente virtual ultrapassa diversas barreiras espaciais e temporais que antes dificultavam esse movimento de retomada de textos e outros elementos arquivados. No âmbito digital, é possível dialogar instantaneamente com obras, comentários e postagens feitas em outros meses ou anos.

Esses fatos criam outras possibilidades de relacionar conteúdos produzidos, agora armazenados em um arquivo com capacidade quase infinita, complexificando ainda mais suas relações. É importante notar que a formação de novos modos de produção e circulação de conteúdo redimensionam a noção de arquivo, mas não apontam para seu esgotamento. Na internet, essa dinâmica acelerada e acumulativa dialoga com outras concepções de tempo e espaço ao mesmo tempo em que fomenta novas relações entre conteúdos, o que influencia também o meio artístico.

Essa capacidade de armazenamento também estimula a criação de outros modos de lidar com a compra e o empréstimo de livros. A memória de tablets, por exemplo, permite que uma pessoa guarde milhares de obras em um pequeno aparelho, formando uma biblioteca pessoal que, se estivesse presente em forma física, exigiria uma grande quantidade de espaço. Esse ambiente virtual, portanto, além de tornar mais rápida a realização de conexões entre diversos textos, também possibilita que o leitor amplie consideravelmente sua biblioteca. Um exemplo dessa facilidade de acesso a uma grande quantidade de livros em *tablets* ou no computador envolve a empresa Amazon, que lançou em 2014 um serviço chamado *Kindle unlimited*. Com ele, pagando pouco menos de vinte reais por mês, o assinante tem acesso livre a parte das obras do catálogo digital da empresa. O leitor, desse modo, com um pagamento mensal, pode escolher entre dezenas de milhares de livros que estarão disponíveis sem custo adicional para ele.

A possibilidade de acesso a um saber que beira o ilimitado, que pode envolver o diálogo entre diferentes áreas do saber e misturar a produção de escritores com objetivos variados, aproxima-se da tarefa utópica de reunir o conhecimento produzido em um único espaço, pensamento que se encontra também presente no conto *A biblioteca de Babel*, de Borges. O texto narra a

existência de uma biblioteca que abriga todos os livros possíveis de serem escritos, em todas as línguas e épocas, incluindo aqueles que não fazem sentido aparente. A combinação de letras e símbolos ortográficos faz com que qualquer livro que possa ser imaginado esteja presente naquele espaço, desde a narração da história do futuro até as autobiografias dos arcanjos.

É evidente que a internet não pode ter o alcance da biblioteca descrita por Borges e abrigar qualquer obra que possa ser um dia pensada, em qualquer época, por qualquer pessoa. O que se assemelha ao conto do escritor argentino é que, dentro das possibilidades que se tem hoje, a internet é o espaço que mais consegue dar conta da tarefa de arquivar e relacionar o que é ou foi produzido em diferentes países e épocas, desde pequenos comentários em blogs até livros e dicionários digitais. Assim como a concepção de arquivo de Warburg pretendia armazenar e levar em conta também pequenos papéis ou documentos, isto é, considerar também uma produção feita pelo anônimo, como se pode perceber, na internet isto também pode acontecer. As incessantes postagens em páginas online, que fazem referência umas às outras e também dialogam com livros já legitimados pelo mercado ou pela academia, conferem visibilidade ao anônimo presente nas redes, que pode participar das obras e expressar-se de formas variadas.

Jacques Rancière, quando fala do regime estético das artes, aponta para uma organização do campo cultural em que o anônimo também pode ser tema de obras artísticas e gerar conhecimento, o que se aproxima da dinâmica dos textos e imagens presente na internet. Não se trata de afirmar que tudo o que é produzido no âmbito digital é necessariamente uma obra de arte, já que, como defende o próprio filósofo francês, isso depende do que é entendido como tal pelo regime sensível de cada época; o que se pode perceber é que a internet proporciona a visibilidade do anônimo de modo que o que é produzido fora de circuitos hegemônicos também possa ser objeto de estudo ou de fruição artística, dialogar com outros textos e ganhar maior visibilidade do público.

Assim, sendo caracterizado pelos fluxos e navegações, sabe-se que o ciberespaço é ilimitado, já que, em vez de ser um espaço substantivo, ele se baseia em “um princípio de conectividade e de *linkagem* generalizado, por meio do qual se acede à própria informação” (Cruz, 2008, p. 133). Maria Teresa Cruz lembra que, na contemporaneidade, o conceito de tempo tem uma relação intrínseca com



o espaço, que pode ser contraído e expandido mais facilmente com o auxílio das tecnologias digitais. Segundo ela,

*O tempo real* pertence pois a uma temporalidade especializada, não a uma temporalidade histórica, e proporciona uma radical disponibilidade das coisas para a manipulação ou para a interação, conforme é propagandeado. A era do *espaço virtual* e do *tempo real* é a era em que tudo parece estar ao alcance dos nossos gestos, o tempo em que se tornar *presente* é tornar-se disponível para as nossas intervenções. (Cruz, 2008, p. 136)

Assim, nota-se mais uma vez que, apesar das semelhanças entre as concepções de tempo e espaço online e aquelas concebidas por Warburg, há diferenças fundamentais que nos levam a uma reconfiguração da ideia de arquivo do pensador alemão. Aqui, esse processo de *linkagem* citado por Cruz só é possível devido a algumas características específicas desse grande arquivo online. Tendo isso em mente, ao entender algumas das particularidades do ambiente digital, pode-se finalmente chegar ao estudo das narrativas literárias produzidas dentro desses arquivos digitais, que são utilizados para criar trabalhos que ajudam inclusive a reformular o conceito de obra literária, que adquire novos formatos dentro desse ambiente.

Nesse cenário, os paratextos surgem como uma maneira de produzir literatura que leva em conta características do meio digital sem deixar de dialogar com as mídias anteriores a ele, como a impressa. Um exemplo de paratexto que faz uso da interação e intervenção em tempo real no âmbito online é o folheto no formato de e-book *Delegado Tobias*, de Ricardo Lísias, publicado pela editora e-galáxia. Na história, que conta com cinco volumes, o delegado é encarregado de investigar a morte de Lísias, que também é personagem da obra, e teria sido assassinado. A trama, além de brincar com os dados biográficos do autor, misturando características suas e do personagem, típico do gênero de autoficção, criou diversos jogos com os leitores com o objetivo de confundi-los. Já no primeiro volume, o texto mostrou-se cortado e fragmentado, como se a tela, o dispositivo de leitura ou o próprio livro estivessem com defeito.

Nesse volume, além das frases cortadas ao meio, veem-se falsas cópias de notícias de jornal, diálogos e outros trechos misturados e interrompidos sem que se estabeleça uma sequência para a narrativa. Essa estrutura, no entanto, não é em momento algum sinalizada como um recurso narrativo, dando a entender que há

um defeito no e-book. À época da publicação do livro, em 2014, o suposto problema foi logo sinalizado pelos leitores, que se manifestaram nas redes sociais para comentar e especular sobre o ocorrido. Lísias, então, incorporou esses comentários no segundo volume da trama, que inclui também a cópia de documentos criados por ele para fazer piada com os mal entendidos sobre o livro. No e-book, é possível ver inclusive um documento falso do Tribunal Regional Federal acusando pessoas do meio literário, como Leyla Perrone-Moisés e Fábio de Souza Andrade, que teriam sido encarcerados por desacato “depois de alegadamente terem zombado de uma pergunta da autoridade policial sobre literatura policial e em seguida terem uma crise de gargalhadas dentro do interior da delegacia policial”.

O documento também simula uma confusão dos funcionários do tribunal ao serem apresentados ao termo “autoficção”, não entendendo o que ele significa e especulando se o crime teria acontecido no âmbito ficcional ou na vida real. O *print screen* de comentários em redes sociais de leitores confusos com a história também foi incorporado ao segundo volume do livro. Em um deles, leem-se frases como “hã?! No mínimo bizarro” e “Que coisa maluca!!! Não estou acreditando, não tem como acreditar em uma coisa dessas”. Além disso, notícias de jornal criadas por ele e outras verdadeiras copiadas de sites dividiam a tela, levando ao extremo a mistura das fronteiras entre real e ficcional.

Sabe-se que a produção de Lísias é marcada por confusões a respeito da publicação de histórias autoficcionais. Em dois dos últimos romances que publicou, *O céu dos suicidas* e *Divórcio*, ele se utilizou de narrativas do gênero. No último, a história trata da separação do personagem Ricardo da então esposa, uma jornalista, após encontrar um diário escrito por ela que continha diversas críticas a ele. No livro, Lísias deixa dúvidas sobre a identidade da ex-mulher e sobre detalhes de sua intimidade, como um possível caso que ela teria tido fora do casamento com uma fonte de trabalho, jurado de um festival de cinema. Uma pequena busca na internet torna possível descobrir que o autor foi, de fato, casado com uma jornalista que fez a cobertura desse festival.

A publicação do livro rendeu a Lísias críticas e acusações de ter tornado pública a intimidade de sua ex-mulher, e o autor deu diversas declarações enfatizando que se tratava de uma narrativa ficcional que não deveria ser confundida com a realidade. Nota-se, portanto, em *Delegado Tobias*, uma vontade

do autor de enfatizar, de caricaturar as confusões típicas do gênero de autoficção, que tem como característica deixar o leitor na dúvida sobre se os fatos narrados aconteceram na realidade ou não. Apesar de notar a vontade de Lísias de, a partir da série de e-books, esclarecer a impossibilidade de separar claramente o real e o ficcional dentro de uma narrativa, o que mais interessa, aqui, não é a exploração do gênero feita por ele na série, mas, sim, o uso que o autor fez das redes sociais para a criação de um texto literário.

Nos e-books da série *Delegado Tobias*, o autor criou diversos jogos com o leitor a partir de sua participação online, evidenciando que a mistura de textos de diferentes formatos, inclusive comentários em redes sociais, pode contribuir para a elaboração de uma obra literária. O livro também nos mostra um dos diversos usos possíveis que elementos armazenados nesse arquivo digital podem ter para a criação artística. Sobre a inclusão de opiniões dos leitores em obras, Murray afirma:

No início da segunda parte de *Don Quixote*, publicada dez anos depois da primeira, Cervantes faz Dom Quixote e Sancho Pança conversarem sobre a recepção dada à primeira parte e discutirem sobre a representação de algumas de suas aventuras. Cervantes mostra os dois encontrando algumas pessoas que leram sobre eles, misturando assim leitores e personagens ficcionais no mesmo espaço ilusório. Da mesma forma, personagens dos seriados da web respondem publicamente às mensagens dos fãs e convidam-nos a enviar suas próprias opiniões e experiências para um quadro de avisos comum. Sentimos o mesmo arrepio com essas mensagens, hoje, que os leitores de Cervantes sentiram em sua época. Assim como nos acostumamos com esses recursos na ficção, também nos habituaremos a eles no ciberespaço. (Murray, 2003, p. 106)

Da citação a Murray, é possível destacar duas coisas. A primeira mostra novamente que não se pode atribuir esses recursos citados apenas à contemporaneidade e às tecnologias digitais, já que desde Dom Quixote, no século XVII, incorpora-se comentários de leitores e críticos às obras. Já a segunda vai em direção aos diferentes usos que se pode fazer, no ambiente digital, da participação massiva dos leitores nas obras. O exemplo de Lísias é importante para mostrar que essa participação não é feita somente com o fim de divulgar e vender livros, nem se trata unicamente de “mensagens de fãs” que formam um “quadro de avisos comum”, como Murray coloca. Nesse caso, os comentários online foram incorporados na obra de forma criativa, estimulando diferentes leituras e interpretações para a narrativa.

Assim, nota-se que a exploração de recursos técnicos do computador e do próprio arquivo digital que lhe é característico podem resultar em obras que estimulam de forma criativa conexões e reconexões entre textos e paratextos. Desse modo, vê-se a produção e leitura de obras em constante movimento, que se aproximam da ideia “obra aberta” citada por Umberto Eco (2015). Para entender melhor essa afirmação a partir dos e-books da série de Lísias, vale observar a exploração que o autor fez de seus paratextos, indispensáveis tanto para o enredo e a construção da narrativa quanto para sua divulgação online.

Para explorar o assunto fora do livro, Lísias criou, no Facebook, um perfil com o nome “Delegado Tobias”, e adicionou leitores que seguiam sua conta oficial no próprio Facebook. O *fake*, que fez mais de trezentos “amigos”, passou a atuar como Tobias e a se comunicar com a página do próprio autor, criando tramas fora do texto considerado principal. O perfil do personagem, nesse caso, ultrapassou o diálogo com a história e ganhou personalidade e independência ao compartilhar matérias sobre assuntos cotidianos.

Em uma postagem de 5 de setembro de 2014, Tobias compartilhou a foto de um carro acompanhada por várias exclamações, como se fosse um desejo seu adquiri-lo. Em outra, feita no mesmo dia, compartilhou uma imagem com a frase “As mãos que ajudam são mais sagradas que os lábios que rezam”, atribuída na foto à Madre Teresa de Calcutá. Além disso, curtiu filmes como *Máquina mortífera*, *Tropa de Elite 2*, *Shrek* e *O patriota*, e também programas como *UFC* e *Linha Direta*. No dia 23, o personagem fez a seguinte postagem:

#### DESABAFO DE UM DELEGADO

Desde que tudo isso começou (que pessoas começaram a dizer que eu não existo) fiz o que qualquer delegado na minha posição faria, conhecer com quem estou lidando. Estou envolvido com as literaturas e posso dizer que não indico os livros desse Ricardo Luisias, vide que ele escreve por motivos escusos, vide seu romance *Divórcio*. Eu concordo com o que algumas pessoas me disseram sobre isso.

Mas gostei de *O caminho de ida*, de Ricardo Puglia. Também agradeço o contato de Tiago Ferro e acho que nem todo mundo das literaturas não são como esse Luisias.

Quero dizer apenas que não quero dar entrevistas, pois me sinto muito exposto nas mídias, apesar de agora elas estarem me ouvindo. Mas como eu conversei com o Tiago Ferro, isso é só por agora.

Cordialmente.

O leitor, então, passou a acompanhar diariamente a trama do personagem, que podia ou não estar relacionada com a história presente no livro digital. Isso mostra que, no caso da obra *Delegado Tobias*, o paratexto do livro contribui, inclusive, para a construção do próprio personagem Tobias, acrescentando mais possibilidades de leitura para a obra e dialogando diretamente com o texto considerado principal. Nas postagens, como se pode notar, Lísias simula diversas confusões de Tobias, que troca letras de nomes e comete erros de digitação típicos da linguagem das redes sociais. O escritor também simulou em seu perfil oficial trocas de cartas e de e-mails com o personagem de Tobias e chegou a falar que estava sendo processado pelo personagem, que o acusava de “fazer autoficção com o seu nome”. O perfil *fake* recebeu diversas manifestações de leitores, que comentavam e postavam coisas como “eu não acredito em você!”. Murray ressalta:

Quando entramos num mundo ficcional, fazemos mais do que apenas “suspender” uma faculdade crítica; também exercemos uma faculdade criativa. Não suspendemos nossas dúvidas tanto quanto criamos ativamente uma crença. Por causa de nosso desejo de vivenciar a imersão, concentramos nossa atenção no mundo que nos envolve e usamos nossa inteligência mais para reforçar do que para questionar a veracidade da experiência. (Murray, 2003, p. 111)

Os leitores, na obra de Lísias, acompanharam em tempo real os paratextos que excediam os limites do texto do livro, presenciando seus desdobramentos e podendo, assim, “curtir”, compartilhar e acrescentar opiniões ao que era produzido. Eles, portanto, vivenciaram a imersão citada por Murray e puderam participar criativamente da obra. A pesquisadora, quando fala de imersão, usa como exemplo um programa de vídeo interativo projetado por um grupo de pesquisa em Paris, na década de 1980, que simulou a existência de um telefone na tela. Nesse caso, as pessoas encontraram números e podiam ligar para eles, ouvindo a secretária eletrônica dos personagens da trama. Segundo ela, o telefone tornou-se o elemento mais popular da narrativa, fazendo-se real através do uso (Murray, 2003, p. 112).

Esse tornar-se real através do uso, como destacou Murray, é cada vez mais possível nos ambientes digitais, principalmente em redes sociais, em que grande parte dos leitores já se encontra presente e pode ter acesso a obras lá veiculadas.

Ainda segundo Murray, “a grande vantagem de ambientes participativos na criação da imersão é sua capacidade de induzir comportamentos que dão vida a objetos imaginários” (Murray, 2003, p.113). Ela afirma ainda que

À medida que o meio artístico digital ganha maturidade, os escritores terão cada vez mais experiência em inventar esses objetos virtuais verossímeis e em inseri-los dentro de momentos dramáticos específicos que intensifiquem nossa sensação de participação imersiva, dando-nos algo muito prazeroso de fazer. (Murray, 2003, p. 113)

A partir da utilização feita por Lísias das redes sociais com o objetivo de montar um espaço criativo para o desenvolvimento de seu personagem que não ficasse restrito às páginas do livro, observa-se claramente o papel do leitor e o incentivo dado a ele a interagir com a obra. No caso de *Delegado Tobias*, as intervenções e manifestações dos leitores foram incorporadas à trama e adquiriram grande importância dentro dela, possibilitando outros rumos para o livro. Além disso, por causa dos desdobramentos dos e-books e do perfil na rede social, a obra continua em movimento, ganhando cada vez mais formatos. Essa observação nos leva novamente a pensar o conceito de obra aberta, de Umberto Eco, com o qual se pode dialogar quando se trata de algumas obras produzidas no ambiente virtual.

No livro, o teórico destaca, dentro das possibilidades de abertura da obra, a categoria de “obra em movimento”, que, a cada fruição, se apresentaria diferente de si mesma. Para Eco, nesse caso, o fruidor não se veria condicionado por um centro absoluto, sendo possível a coexistência de perspectivas diferentes e igualmente válidas (Eco, 2015, p. 90). O intérprete, portanto, teria liberdade para criar livremente em cima da obra, assim como se faz na música instrumental, em que cada execução pode explicar a obra mas não esgotá-la. Para ele,

A *obra em movimento*, em suma, é possibilidade de uma multiplicidade de intervenções pessoais, mas não é convite amorfo à intervenção indiscriminada: é o convite, não necessário nem unívoco, à intervenção orientada, a nos inserirmos livremente num mundo que, contudo, é sempre aquele desejado pelo autor. (Eco, 2015, p.92)

O ambiente digital, portanto, é propício para o desenvolvimento de obras literárias que se aproximam das obras em movimento citadas por Eco. É hoje um

desafio do escritor criar um universo que não peça uma intervenção indiscriminada do leitor mas incentive sua participação e possa incorporá-la ao texto, estimulando a atribuição de diversos sentidos ao trabalho. É importante destacar que a abertura da obra no meio digital ainda é diferente do que se faz na música instrumental, por exemplo, em que se pode executar uma obra atribuindo sua interpretação a ela. O que ocorre no ambiente virtual e que ficou claro com *Delegado Tobias* é que o leitor, a partir de sua participação, pode impedir que essa obra se feche, deixando-a inacabada. Eco aponta para um novo tipo de relação entre artista e público instaurado pela poética das “obras em movimento”, com uma nova mecânica da percepção estética. Ele assinala que esse tipo de obra “levanta novos problemas práticos, criando situações comunicativas, instaura uma nova relação entre *contemplação e uso* da obra de arte”. (Eco, 2015, p. 96).

Mesmo que o livro de Eco seja anterior à popularização da internet, é possível, a partir dele, refletir sobre o cenário artístico contemporâneo nesse ambiente. Hoje, a criação de perfis em redes sociais é apenas um dos tantos modelos de obras que podem ser pensadas com o objetivo de trabalhar algumas das características citadas por Eco. Nesse contexto, o meio virtual torna-se um ambiente fértil para aproximar as obras de arte à esfera do uso de forma criativa. Esse deslocamento de trabalhos artísticos para a esfera utilitária também não é uma vontade recente – já com os movimentos históricos de vanguarda se falava de uma aproximação da arte ao mundo prosaico. Com as tecnologias digitais, essa tarefa torna-se mais fácil, porém o que se percebe é que a aproximação dessas esferas perde em parte a bandeira emancipatória característica dos movimentos de vanguarda e é mediada, muitas vezes, pelo mercado de bens culturais.

Quando se observa algumas das transformações em curso no meio literário, nota-se que esse movimento em direção a uma nova relação entre contemplação e uso das obras vem sendo realizado, grande parte das vezes, pelo mercado editorial, que contribui para as mudanças, mas o faz visando um maior número de consumidores, afirmando-se como um grande mediador da esfera cultural. Isso fica claro quando se observa o projeto *Vida de escritor*, da Editora Rocco, lançado em agosto de 2014. Nele, a editora convida periodicamente um escritor para ser, durante uma semana, o responsável por sua conta no Instagram.

Cada autor escolhido tem a função de postar fotos e pequenos textos sobre a sua rotina com a *hashtag* “vida de escritor” (#vidadeescritor). O projeto permite

que os leitores conheçam melhor os escritores e compartilhem dados sobre eles, o que funciona como uma maneira de chamar a atenção para suas obras e também de fazer com que os leitores que seguem a editora na rede social conheçam mais escritores de seu catálogo. Desse modo, é possível perceber nesse projeto a ambiguidade citada acima – ao mesmo tempo em que estimula o caráter mercadológico da arte, utiliza-se de ferramentas típicas do meio digital que podem servir, entre outras coisas, para incentivar uma quebra na hierarquização dos discursos e também para aproximar a arte da esfera utilitária.

Apesar de reconhecer a face mercadológica do projeto, o que interessa neste capítulo não é observar a construção da figura do autor como um produto vendável, mas, sim, focar nas estratégias de que o projeto faz uso para estimular a criação de outras formas de se trabalhar textos e paratextos no ambiente digital. No caso de *Vida de escritor*, pode-se pensar nas *hashtags* como uma possível ferramenta de construção literária e observar que elas podem representar uma maneira de organizar e criar narrativas a partir da apropriação de parte do acervo do arquivo digital citado acima. Dentro dessa lógica guiada por conexões e reconexões, é possível a elaboração de projetos e textos que utilizam esses recursos propositalmente para renovar e inovar na produção literária veiculada no âmbito digital, formando obras em constante movimento. Dessa forma, o leitor poderia contribuir para a construção das obras e, assim, também para uma descentralização dos discursos nesse ambiente.

No entanto, pode-se também acabar tendo como resultado a formação de grupos de textos conectados de forma quase aleatória por essas *hashtags*. Nesse caso, a técnica serviria como mais um instrumento de reunião e conexão entre conteúdos sem que haja necessariamente pretensão de criar textos literários ou que dialoguem com o meio. Murray, quando fala das narrativas hipertextuais da web, aponta para o perigo de formação de narrativas que demandam uma grande quantidade de cliques supérfluos. Para ela, “os parâmetros de segmentação e de navegação ainda não foram suficientemente bem definidos para o hipertexto em geral, quanto mais para a narrativa” (Murray, 2003, p. 91). Ela aponta que a natureza enciclopédica do meio digital pode ser um obstáculo e acabar incentivando “narrativas de grande fôlego e sem formato definido” (Murray, 2003, p. 91), sendo preciso, portanto, encontrar meios de explorar o ambiente digital sem ser esmagado por ele. Aqui, vale ressaltar que, apesar de o livro de



Murray, publicado em 1997, ser antigo se considerarmos o tempo acelerado de evolução das tecnologias digitais, algumas questões nele presentes ainda permanecem e são pertinentes quando se estuda esse meio.

No caso do projeto da Editora Rocco, não se viu a formação narrativas ficcionais, mas, sim, de discursos sobre as vidas de alguns dos escritores de seu catálogo, que tiveram suas imagens e pequenos textos postados na rede social agrupados por meio da *hashtag* criada para o projeto. Se o leitor procurar pela *hashtag* “vida de escritor”, em instantes acha diversas postagens feitas no Instagram da editora por vários desses escritores, assim como pode encontrar comentários de leitores que também publicaram textos e imagens com a *tag*. Desse modo, percebe-se que, apesar de poder fazê-lo, a *hashtag* não é necessariamente utilizada para a criação de narrativas ficcionais e agrupa dados que podem também servir para a elaboração de outros tipos de narrativa. No caso do projeto da Editora Rocco, por exemplo, serviu para criar textos e imagens sobre a vida dos escritores.

Em *Vida de escritor*, é possível perceber, além da intenção de aumentar o número de vendas a partir do estímulo do aumento de popularidade dos autores do catálogo, um esforço para contribuir diretamente para vender os livros desses escritores – a maior parte dos integrantes do projeto foi escolhida para gerenciar a conta do Instagram da editora pouco antes ou durante lançamentos de seus trabalhos. As *hashtags*, que não necessariamente servem como paratextos de outras obras, nesse caso acabaram cumprindo essa função, tendo sido utilizadas como instrumento de divulgação de livros. O projeto, portanto, acabou se restringindo a postagens que reforçaram sua face puramente mercadológica. Isso mostra que os paratextos, ao mesmo tempo em que podem estar no campo narrativo e contribuir para a formação de diferentes maneiras de produção e leitura de textos literários, servem constantemente como instrumento de vendas.

Em consonância com o que se falou no capítulo, Beiguelman mostra que, no ambiente digital, a narrativa perde seus limites e tem um começo e um fim que não necessariamente se ligam de forma linear. Além disso, sinaliza que, nesse sistema, a utopia de uma obra aberta e infinita se torna factível, estimulando modelos inéditos de criação em que o leitor pode acompanhar o desenvolvimento da narrativa e participar de projetos descentralizados (Beiguelman, 2003, p. 49). Ela aponta que

Não se trata apenas de conferir ao leitor um papel participativo na construção da narrativa. Inúmeros exemplos desse tipo podem ser encontrados na literatura impressa. Trata-se de analisar a situação inédita que a estrutura da Internet permite usufruir, pelos processos de compartilhamento de arquivos, anunciando o redimensionamento de certos valores capitais para a história da literatura como o nome do autor, essa espécie de logomarca que assegura uma rota de sentido aos intérpretes. (Beiguelman, 2003, p. 48)

Quando Beiguelman chama a atenção para a existência de um meio infinito, ela aponta para uma característica da produção online que, embora ainda em formação, já é perceptível se observarmos tanto o funcionamento do mercado editorial quanto a produção independente. O caso do projeto *Vida de escritor* ao mesmo tempo em que reforça o que Beiguelman chamou de logomarca com o nome do autor, ilustra também a possibilidade de expansão de um texto ou de seus paratextos no âmbito digital por meio da utilização de *hashtags*, sejam elas criadas por autores ou por leitores. Os diversos textos produzidos online, portanto, conectados por uma *tag* acessível a um clique por quem navega na rede, formam uma unidade ao mesmo tempo em que podem preservar suas particularidades.

Mesmo reconhecendo algumas mudanças significativas na produção literária online, é preciso ter cuidado para não ter uma visão distorcida sobre o funcionamento do meio digital, principalmente quando se fala da utopia de uma obra aberta e de uma descentralização total dos discursos. É evidente que, nesse âmbito, há um movimento em direção a isso, porém, como dito acima, sabe-se que ainda há mediadores que continuam organizando e hierarquizando esses discursos, mesmo que de outras formas. Na literatura presente nas redes, o mercado de bens culturais ainda é o principal responsável por essa tarefa e tem o domínio de grande parte dos acessos e compartilhamentos do público, podendo fazer uso de postagens patrocinadas e de outros recursos que fazem com que suas publicações apareçam com destaque para quem circula pela rede. Só a Editora Rocco e a Companhia das Letras, por exemplo, têm, respectivamente, 192 mil e 127 mil seguidores no Instagram, o que as coloca em uma posição privilegiada nas buscas em redes e sites em relação a escritores e editoras independentes.

Além disso, quando se fala sobre um suposto acesso livre a elementos armazenados em arquivos digitais e sobre a possibilidade de apropriação desse conteúdo para a criação de trabalhos artísticos, é preciso ter em mente que parte

considerável deles encontra-se sob a responsabilidade de grandes empresas de comunicação, o que nos leva a fazer algumas ressalvas quando se reflete sobre algumas características do meio digital. Isso, no entanto, não nos impede de perceber nesse ambiente um meio fértil para a produção literária, que permite que outros tipos de produção sejam pensados e elaborados sob outras normas e exigências, rompendo com alguns dos critérios que dominam e organizam parte dos discursos produzidos e veiculados em outras plataformas. Um dos desafios do artista que produz em rede é justamente reconhecer na ambiguidade desse cenário também uma potência de criação, explorando os recursos oferecidos pelo meio sem ceder acriticamente a regras impostas por ele.

Dessa forma, percebe-se que a discussão da relação entre o mercado e a produção literária online vai além de uma simples oposição, e que o autor contemporâneo encontra-se imerso nessa lógica. Assim, é preciso discutir mais a fundo a formação da figura do autor multimídia, cada vez mais forte no mercado editorial brasileiro, e notar algumas de suas nuances. Hoje, com a enorme quantidade de textos e paratextos presentes na rede, a figura do autor ganha outras funções e passa muitas vezes a reforçar a lógica do mercado editorial. Isso, porém, não impede o escritor de se utilizar das ferramentas oferecidas a ele para criar obras literárias que rompam também com alguns paradigmas, como foi o caso de Lísias em *Delegado Tobias*.

Desse modo, nota-se que obras como a de Lísias e projetos como o da Editora Rocco, cada um com suas particularidades, nos sinalizam algumas das ambiguidades e tensões do ambiente digital baseadas na relação do autor com o mercado, deixando clara a importância da figura do autor multimídia para a produção contemporânea. Eles mostram diferentes usos para as ferramentas oferecidas pelo meio digital e evidenciam o papel dos paratextos nesse cenário, que, mesmo que inseridos no campo da busca por inovações no modo de construir narrativas, podem contribuir também para a reforçar a lógica mercadológica do campo, baseada principalmente na construção da figura do autor celebridade. Esses paratextos, portanto, nos ajudam a entender melhor parte da dinâmica do meio artístico no ambiente digital e nos levam a pensar sobre outras modificações na literatura como um todo, tornando-se peças fundamentais no cenário artístico contemporâneo.

## 4

### **Autor multimídia: crítica, mercado e novas plataformas de leitura**

#### 4.1.

#### **Paratextos e mercado editorial**

Com o aumento de participação de escritores em redes sociais, sites, blogs e programas de televisão, nota-se, como já observamos, que a figura do autor ganha centralidade e passa a exercer também outras funções no meio editorial. Além disso, sabe-se que a mediação entre obra e leitor cabe menos a avaliações de críticos ou a matérias na imprensa e passa a ser papel do próprio escritor, que, por meio de diferentes dispositivos, alcança a atenção do público. Assim como o texto literário hoje circula entre suportes, portanto, também o autor se encontra presente simultaneamente em diversas mídias.

A iniciativa de produzir textos e paratextos em outras plataformas além da imprensa cabe ao escritor e também ao mercado, e essa dinâmica que muitas vezes confere maior visibilidade ao autor contribui, entre outras coisas, para aumentar a quantidade de livros vendidos. Como se sabe, o computador, nesse cenário, toma espaço como um meio de convergência de narrativas e se torna um importante meio para o escritor divulgar sua obra. No entanto, como a tendência é que haja interações cada vez mais complexas entre os meios, o autor se torna uma figura multimídia, estando presente não só nos livros, mas também em jornais, na televisão, em feiras literárias e principalmente em páginas online. Assim, expõe constantemente suas opiniões, gostos e rotina, tornando-se uma figura de destaque, que muitas vezes constrói narrativas baseadas na própria experiência. Pode-se perceber, na literatura contemporânea, um grande número de discursos voltados para a vida pessoal do autor, fato que não é consequência do caráter multimídia da literatura, mas é impulsionado e ganha mais espaço por causa dele.

Nesse cenário, os paratextos surgem como um importante meio de comunicação entre autor e leitor, tornando-se fundamental no processo de divulgação de livros. O escritor, incentivado ou não pelo mercado editorial, exerce mais funções e passa a ser um dos principais responsáveis por fazer a mediação entre leitor e obra. Além de promover o próprio trabalho e falar sobre sua vida pessoal, ele opina sobre outras produções, como livros e filmes, e acaba

exercendo um papel que antes cabia preferencialmente aos críticos. Na literatura contemporânea, não são só os campos da produção cultural que vem se fundindo, mas também as funções do autor, do crítico e do editor estão cada vez menos claras e bem definidas. As fronteiras entre a esfera da produção e a da criação artística também se misturam, e o autor se vê ainda mais imerso no mercado de editoração, participando de projetos em que escreve por encomenda, colunas, trailers e outros vídeos institucionais. Nesse cenário, o leitor se desloca entre textos e paratextos online e offline e acompanha produtos feitos para serem lidos em diversas mídias.

O leitor, então, passa a conhecer mais sobre a vida e o trabalho do autor a partir de informações que chegam a ele com mais facilidade por causa da internet. Isso, como mostra Philippe Lejeune, pode acontecer antes mesmo que se tenha tido contato com as obras do escritor. Segundo ele, se antes conhecíamos a obra e imaginávamos o autor, hoje a tendência é conhecermos o autor para imaginarmos a obra, que muitas vezes não leremos. Tanto em obras impressas, com o aumento de popularidade de narrativas autobiográficas e autoficcionais, quanto na divulgação feita nas redes sociais e na televisão, a imagem e os pensamentos dos autores aparecem como um meio de atrair o público, o que gera um interesse crescente por sua figura. Ao analisar a presença do autor em mídias como rádio e televisão, Lejeune questiona:

Será que, ao tornarem o autor contemporâneo acessível a todos, o rádio e a televisão exercem uma função salutar, dissipando o efeito de mistério engendrado pela escrita? Só na aparência. Pois, na realidade, a mídia incentiva fatalmente a ilusão biográfica que leva a buscar a solução do mistério no próprio autor. (Lejeune, 2008, p.195)

Ainda segundo ele,

Na televisão, enfim, voz e imagem se reuniram. Nada mais a ser imaginado: o autor do livro que lemos ou, com mais frequência, do livro que não lemos e que não leremos está ali, em carne e osso e ao vivo. Se ainda restar algo a ser imaginado, será, paradoxalmente, o que ele terá escrito. (Lejeune, 2008, p.194)

Desse modo, é possível perceber que a migração de alguns leitores entre plataformas é feita, muitas vezes, devido a um esforço do mercado editorial para fazê-lo acompanhar a trajetória e as opiniões de um escritor específico. No

entanto, não se pode afirmar que esse aumento do número de paratextos na internet serve somente ao mercado – a produção e o investimento nesse tipo de texto não se dão com o único intuito de aumentar o número de vendas dos livros impressos. Os paratextos, como já apontava Genette, têm função importante para orientar a leitura da obra e exercem papel fundamental para a organização e para a própria existência de um texto como livro. Esses paratextos, portanto, são um fenômeno característico da área de editoração de livros, podendo ou não ser produzidos também com o objetivo de aumentar as vendas.

Antoine Compagnon, em *O trabalho da citação*, afirma que o texto de um livro é um volume fechado e circunscrito em limites estáveis. Ele seria, desse modo, como um espaço encerrado em fronteiras rígidas, estabelecendo unidade e coesão comandadas pelo autor. O teórico sinaliza também a existência de uma periferia do texto composta por elementos aos quais chama de perigrafia – nem dentro nem fora, a perigrafia compreenderia elementos que envolvem o texto e formam uma espécie de moldura. Essas entradas no corpo do livro, que formam seus arredores, tramariam a receptibilidade do texto e seriam comandadas e vigiadas pelo autor. Segundo Compagnon,

Tal como vitrinas de exposição, testemunhos ou amostras, seus transbordamentos valorizam-no: notas, índices, bibliografia, mas também prefácio, prólogo, introdução, conclusão, apêndices, anexos. São as rubricas de uma *dispositio* nova que permitem julgar o volume sem o ter lido, sem ter entrado nele. Se elas estão presentes, se respeitam as convenções, não é preciso prolongar o exame, o texto é seguramente receptível (Compagnon, 1996, p. 105).

Essa zona intermediária entre o fora do texto e o texto seria, também para Compagnon, necessária para que o leitor chegasse ao conteúdo da obra, e acabaria concedendo papel importante ao autor, que, ao lado do editor, participaria da elaboração desses textos que compõem o entorno do livro. O que Compagnon chamou de perigrafia, portanto, aproxima-se do que Genette definiu como paratextos, e ambos apontam para uma posição de poder do autor no momento de escolha e elaboração desse tipo de texto. No entanto, é preciso destacar que esse lugar de destaque do escritor, apesar de ficar ainda mais evidente com a migração de alguns paratextos para plataformas digitais, acontece de diferentes formas e intensidades, e o grau de exaltação à sua figura varia de acordo com o modo como cada produto é feito.

Como se falou no capítulo anterior, o projeto *Vida de escritor* é um exemplo de uso comercial de paratextos veiculados no meio digital. Ele nos ajuda a entender o protagonismo que a figura do autor adquire e como isso pode ser explorado pelo mercado editorial. Como parte do projeto, a escritora de livros direcionados ao público adolescente Thalita Rebouças comandou a conta da Rocco no Instagram na segunda semana de março de 2015. Ela postou fotos de um lançamento de livro, de presentes de fãs e chegou a publicar um vídeo que mostra ela malhando em uma academia. Já o escritor Marcelo Moutinho, em maio do mesmo ano, postou fotos relacionadas à mudança de casa que fazia na época, a maioria delas com mais de mil “curtidas”, compartilhando com o leitor as caixas que guardavam seus pertences e a vista do novo local onde moraria.

Para entender melhor o papel do mercado nesse cenário, é necessário refletir sobre seu funcionamento e notar como ele passou a ser um dos mais importantes mediadores do meio literário. Hoje, é difícil a tarefa de separar um do outro completamente quando se estuda literatura contemporânea – a participação do mercado editorial ganha diversas formas e desdobra-se, entre outras coisas, em uma grande quantidade de livros encomendados para fazerem parte de projetos, em incentivos de editoras a festas literárias e em ações variadas em plataformas digitais. Em *As regras da arte*, Pierre Bourdieu mostra a situação do campo literário na França na segunda metade do século XIX, quando a economia teria passado a ser uma das mais fortes instâncias reguladoras da arte.

Ele sinaliza um domínio crescente da literatura pela burguesia da época, em ascensão, e aponta para a formação de uma ligação entre o mundo político e o econômico. A classe burguesa, naquele contexto, teria passado a mediar tanto a imprensa quanto o meio artístico, promovendo uma união de escritores à alta sociedade. Para Bourdieu,

Trata-se doravante de uma verdadeira *subordinação estrutural*, que se impõe muito desigualmente aos diferentes autores segundo a sua posição no campo, e que se institui através de duas mediações principais: por um lado, o mercado, cujas sanções ou imposições se exercem sobre as actividades literárias ou directamente, através dos números de vendas, o número de entradas, etc., ou indirectamente, através dos novos postos oferecidos pelo jornalismo, a edição, a ilustração e todas as formas de literatura industrial; por outro, as relações duradouras, assentes nas afinidades de estilo de vida e de sistema de valores, que, por intermédio nomeadamente dos salões, unem pelo menos uma parte dos escritores certas fracções da alta sociedade, e contribuem para orientar as generosidades do mecenato de Estado (Bourdieu, 1996, p. 69).

Desse modo, nesse cenário, o que Bourdieu chama de industrialismo teria penetrado na literatura e a escrita teria passado a ser valorada de acordo com o número de vendas. Em reação a isso, alguns escritores teriam rompido com essa lógica e tentado formar um campo artístico autônomo, buscando seu triunfo no plano simbólico. No entanto, como afirma o francês, esses dois limites jamais são plenamente atingidos; não se pode ter uma subordinação total ao mercado, assim como não são possíveis a independência absoluta do campo e a blindagem a qualquer interferência externa (Bourdieu, 1996, p.169).

Essa observação é importante também para entender o funcionamento do meio literário hoje, em que essa impossibilidade de fazer separações rígidas se dá de maneira ainda mais clara. Se essa distinção não acontecia de forma completa em um contexto em que havia uma forte bandeira para a criação de um campo artístico autônomo, acompanhada de um ideal de arte pura, hoje isso é ainda mais difícil. Sabe-se que, na literatura contemporânea, o autor, além de desempenhar diferentes funções no meio literário, assume-se cada vez mais como um profissional da escrita, que deseja ser recompensado pelo seu trabalho não apenas simbolicamente, mas também economicamente. Esses dois polos, portanto, se tensionam e hoje dialogam de forma mais aberta. Vivemos um contexto em que o escritor, por mais reconhecido que seja, pode fazer algumas concessões ao mercado sem que isso o prejudique ou diminua seu valor como artista.

Também não se pode deixar de notar o importante papel que as redes sociais desempenham para a manutenção dessa lógica muitas vezes ambígua: ao mesmo tempo em que podem servir como uma ferramenta para certa espetacularização da figura do autor, também podem servir como um meio de ampliar e, portanto, de democratizar o acesso à informação. Quando um autor se propõe a participar de projetos e vídeos em redes sociais, ele não necessariamente apenas chama a atenção para si, mas também pode ter como objetivo aumentar o alcance de sua produção com a intenção de que mais pessoas possam participar de discussões referentes ao meio literário, evitando que elas fiquem restritas a poucos meios.

Desse modo, torna-se cada vez mais difícil isolar completamente a esfera da criação artística dos interesses econômicos, e também fica claro que um produto, ao ser veiculado em plataformas digitais, pode visar a democratização do acesso à informação sem que deixe de servir também como um meio dos autores e editoras



ganharem dinheiro com sua publicação. Há, no entanto, diversas maneiras de se utilizar das ferramentas oferecidas por essas plataformas, e não se pode deixar de notar que o aumento crescente de popularidade da figura do autor nem sempre está acompanhado da busca por uma maior participação do público em discussões referentes ao meio literário.

Assim, é possível perceber que se torna comum também a presença de autores reconhecidos pela crítica em sites e páginas em redes sociais, onde leem trechos de suas obras e divulgam seus lançamentos. Para analisar apenas alguns dos muitos exemplos possíveis de livros publicados em 2016, pode-se citar a escritora Elvira Vigna, que, para o lançamento de *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, participou de um vídeo postado no canal da *Companhia das Letras* no YouTube. Nele, com uma música de fundo e um cenário composto por uma estante de livros, ela leu um trecho de seu novo romance. Também o escritor Bernardo Carvalho participa de vídeo com formato semelhante, em que lê por mais de seis minutos um trecho de *Simpatia pelo demônio*.

Assim como eles, autores como Michel Laub e Daniel Galera tiveram lançamentos divulgados nas redes sociais. Para promover *Meia noite e vinte*, Galera aparece em uma foto publicada no Instagram da *Companhia das Letras* sorrindo e apontando para o livro. No Facebook da mesma editora, é possível ver uma postagem fazendo referência ao romance *O tribunal da quinta-feira*, de Laub, que convida o leitor a conhecer a capa do livro, que seria lançado no mês seguinte e já se encontrava em pré-venda. Ao observar esses casos, não se pode deixar de notar que a produção de grande parte desses paratextos hoje vem de iniciativas do *Grupo Companhia das Letras*, que, além de ter um catálogo extenso de escritores, também mostra uma preocupação em divulgar livros em plataformas digitais. Hoje uma grande corporação editorial, o grupo investe no marketing de seus livros e mostra dominar diferentes modos de chamar a atenção do leitor a partir da utilização de páginas online. Pode-se afirmar, portanto, que o mercado editorial brasileiro, protagonizado por essa editora, tem investido cada vez mais nessas plataformas e busca, a partir delas, garantir bons lançamentos para seus livros.

Bourdieu indica dois diferentes ciclos de vendas de obras literárias: o curto, que indicaria um sucesso imediato, caracterizando os best-sellers; e o longo, que indicaria o surgimento de clássicos. Ele sinaliza, portanto, dois modos de

envelhecimento de produtos baseados em critérios de vendas medidos pelo tempo. Para o teórico, os best-sellers fazem sucesso na época de seus lançamentos, porém, ao longo dos anos, deixam de ser requisitados pelo público. Já os clássicos seriam aqueles que, mesmo que não vendam muito nos primeiros anos, não deixam de ser lembrados e, com o reconhecimento que adquirem por outras instâncias que não apenas o mercado, acabam perpetuando e sendo lembrados por um longo período de tempo. Assim, seriam formadas duas visões distintas de economia que assumiriam a forma de oposição entre esses dois ciclos. Bourdieu aponta ainda que “as empresas de produção de ciclo curto, à maneira do que se passa na alta costura, são estreitamente tributárias de todo um conjunto de agentes e de instituições de <<promoção>> que têm de ser constantemente contactados e periodicamente mobilizados” (Bourdieu, 1996, p. 174). Por outro lado, o êxito simbólico da produção de ciclo longo dependeria da ação de “descobridores”, que dariam crédito às obras e as ajudariam a ser reconhecidas pelo público.

É preciso afirmar mais uma vez que, hoje, como essas separações não se pretendem tão rígidas, vemos autores preocupados com o êxito simbólico fazendo concessões a interesses comerciais e, portanto, também investindo em bons lançamentos para suas obras. John B. Thompson, no livro *Mercadores de cultura*, analisa a dinâmica do meio editorial hoje e aponta para o caráter relacional do campo literário, que envolve uma forte participação do mercado em diálogo com outros tipos de capital, entre eles o humano, o social, o intelectual e o simbólico. Assim, a estruturação do meio se daria a partir da relação entre diversos fatores, sendo o mercado um importante pilar.

O autor analisa o surgimento das grandes corporações editoriais, principalmente nos Estados Unidos, e mostra como um cenário composto por editoras independentes ainda nos anos 1950 passou a ser dominado por grandes empresas. Com essa mudança, também as estratégias de divulgação dos livros estariam sofrendo alterações. Para ele, é preciso saber como chamar a atenção do leitor em meio a um lançamento incessante de títulos. Thompson indaga:

Então, como as editoras comerciais lidam com esse desafio? O que elas fazem para que seus livros se destaquem e sejam notados, apesar de toda a concorrência e todo o ruído do mercado? Esse é o território tradicional do marketing e da publicidade, mas, nos últimos trinta anos, os parâmetros do marketing mudaram em aspectos fundamentais. A tarefa é a mesma de sempre – ou seja, criar entre leitores e compradores a sensibilização a um livro e um autor. Entretanto, como disse um

diretor de marketing, “mudaram os canais disponíveis para nós e os canais que permitem que esse processo aconteça. Houve abalos sísmicos nesse *front*”. (Thompson, 2013, p. 265)

O teórico indica uma perda de hegemonia das mídias tradicionais de massa e aponta o que chama de “micromídia” como um canal-chave para a publicidade de livros. Desse modo, ainda que os meios tradicionais de massa continuem sendo importantes para chamar a atenção dos leitores, vê-se o surgimento de novos canais que estimulam outros modos de divulgação de obras literárias. Assim, blogs, sites e páginas em redes sociais, por exemplo, tornam-se meios essenciais para entrar em contato com o leitor e convidá-lo a conhecer autores e livros. Os paratextos, nesse caso, como proliferam em ambientes virtuais, surgem como importantes instrumentos de divulgação e funcionam também como um meio de entender melhor essa nova dinâmica que vem se formando no marketing editorial. Thompson mostra, inclusive, mudanças no tempo de divulgação dos livros:

Fechar uma data para o lançamento não significa que todo o esforço do marketing e da divulgação esteja voltado exclusivamente para essa data – pelo contrário, e esse é um dos aspectos essenciais em que o marketing mudou nos últimos anos; no modelo tradicional de marketing de livros, o trabalho de marketing e divulgação era todo projetado para ter início no momento do lançamento, como uma grande obra arrebatando na praia – a teoria era que isso maximizaria a atenção do público no momento em que o livro aparecesse fisicamente nas livrarias. Entretanto, no ambiente das novas mídias de hoje, os gerentes de marketing muitas vezes tentam construir campanha de marketing ao longo do tempo, fazendo que as pessoas falem sobre um livro e gerem interesse e entusiasmo por ele bem antes do lançamento. (Thompson, 2013, p. 271)

Essa nova estratégia pode ser percebida no cenário brasileiro se retomarmos alguns dos objetos já citados, como os trailers, que geralmente são divulgados bem antes do lançamento dos livros físicos, e também se pensarmos em algumas colunas de autores, como a já citada coluna de Geisler, que, apesar de não ter sido fruto de uma estratégia da editora para divulgar o livro, cumpriu essa função ao despertar a curiosidade dos leitores para uma obra que ainda não tinha sido concluída. Desse modo, cria-se a expectativa do lançamento em pessoas que Thompson chama de leitores em potencial e, assim, o marketing passa a ser feito também por intermediários, como blogueiros, youtubers e outros leitores que circulam pelas redes sociais. Para ele, qualquer menção ao livro feita na web é válida, já que, nesse ambiente, tudo fica indexado e, quanto mais um autor ou

obra for citado, melhor será a possibilidade de acesso a ele. Thompson mostra que “ser visível no mundo *on-line* é, em grande parte, uma questão de ser visível para mecanismos de pesquisa, e acima de tudo para o Google” (Thompson, 2013, p. 277). Esses intermediários, portanto, cumprem papel fundamental para que informações sobre o livro circulem, já que quanto mais se fala sobre uma obra na internet, mais chances ela terá de ser lida e de alcançar um bom número de vendas.

Com essa estratégia, o livro já começaria a repercutir e conquistar leitores em potencial antes mesmo de ser publicado. Como Thompson afirma, após o lançamento de uma obra literária, estima-se que ela tenha aproximadamente seis semanas para atingir um bom número de vendas e se destacar diante das outras publicações. Com essa afirmação, pode-se voltar ao que Bourdieu chamou de ciclo curto, porém é preciso levar em conta que, hoje, a facilidade com que informações sobre o livro circulam pelas redes faz com que o tempo que ele fica em evidência seja um pouco mais longo. Os momentos anteriores ao lançamento, em que se cria a expectativa dos leitores, são fundamentais para garantir uma boa vendagem. Os paratextos, nesse caso, mais uma vez se mostram parte desse processo, já que, como foi visto, podem estimular o ato da compra de diversas formas.

Mesmo sabendo disso, é preciso pensar esses paratextos para além de meros instrumentos de divulgação de livros e entender que eles são parte de um momento de transformações na literatura. Para refletir sobre isso, pode-se aludir ao texto *Literaturas pós-autônomas*, de Josefina Ludmer. Segundo ela, em uma época em que empresas transacionais dominam o campo literário, viveríamos o fim do ciclo de autonomia literária, o que implicaria em outras condições de produção e circulação das obras. Assim, seria possível perceber uma crescente produção do que chama de escritas pós-autônomas, que acabariam por modificar também nosso modo de ler. Segundo ela,

As literaturas pós-autônomas (essas práticas literárias territoriais do cotidiano) se fundariam em dois (repetidos, evidentes) postulados sobre o mundo de hoje. O primeiro é que todo o cultural (e literário) é econômico e todo o econômico é cultural (e literário). E o segundo postulado dessas escrituras seria que a realidade (se pensada a partir dos meios que a constituiriam constantemente) é ficção e que a ficção é realidade. (Ludmer, 2010, p.2)

Essas escrituras auxiliariam na fabricação do presente e atravessariam algumas fronteiras estabelecidas para a literatura, encontrando-se em posição diaspórica. Desse modo, reformulariam a categoria de realidade, não podendo ser lidas como “realismo”. Segundo Ludmer, elas assumem forma de testemunhos, autobiografias e diários, produzindo uma realidade construída pelos meios, pelas tecnologias. Assim, realidade e ficção não poderiam ser sempre separadas de forma clara, sendo a realidade já uma representação. Ludmer, ao pensar esse tipo de escritura, mostra que ela assume uma distância da ficção clássica e moderna. Com os clássicos do *boom* latino-americano, por exemplo, havia uma divisão entre a realidade histórica e a ficção: a literatura era a chamada realidade passada por mitos ou fábulas. A ficção, portanto, se fazia com a tensão entre história e literatura.

Já as ficções típicas da era dos meios de comunicação, para Ludmer, seriam escrituras sem metáfora, responsáveis por narrar a realidade cotidiana de alguns sujeitos em ilhas urbanas. Mesmo que se saiba que ainda há uma grande produção de narrativas que não se enquadram na situação apontada por Ludmer, se considerarmos o aumento crescente da produção de textos em sites e redes sociais, seu pensamento ganha força – hoje, cada vez mais são construídos textos baseados em acontecimentos cotidianos ou na própria experiência dos indivíduos.

Em meio a essa produção incessante, torna-se importante refletir sobre possíveis contribuições de escritores para a elaboração de outros tipos de narrativa. Como se falou anteriormente, sabe-se que eles têm sua atenção voltada para a web. No entanto, pode-se indagar até que ponto muitos deles se utilizam dessas plataformas para criar textos que exploram criativamente ou criticamente a situação exposta por Ludmer, ou se estão apenas inseridos passivamente em um movimento de produção acelerada nas redes, contribuindo para a fabricação desse presente narrado – nesse ambiente, muitos autores se tornam personagens principais de suas próprias escritas, que, dependendo de como forem feitas, também podem se encontrar ao mesmo tempo dentro e fora dos conceitos de literatura, de ficção e de realidade.

Sabe-se que é comum a quem navega na rede a criação de personas por meio de avatares e perfis em redes sociais. Quando se observa a produção de escritores nesse ambiente, percebe-se que eles, além de construírem narrativas para si como os demais usuários desses meios, constroem também perfis que

contribuem para formar suas imagens enquanto autores, o que acaba por torná-los populares entre os leitores. Isto é, eles elaboram diferentes discursos para si, o que faz com que textos centrados na figura do autor sejam cada vez mais comuns no meio literário. Nesse caso, muitas das narrativas produzidas também pelos escritores contribuem para a formação do cenário apontado por Ludmer, em que a ficção não seria mais imediatamente identificável, tornando-se parte de uma narração coletiva da realidade cotidiana.

A teórica aponta para o fim de uma era em que a literatura teve uma lógica interna e um poder crucial, regida por instituições próprias. Ainda que se saiba que a independência do campo literário, como fala Bourdieu, nunca aconteceu de forma plena, percebe-se mudanças em curso no estatuto da literatura que enfraquecem a ideia de campo autônomo relatada pelo sociólogo francês. Hoje, ainda segundo Ludmer, cria-se outra episteme que envolve também outros modos de ler, o que evidencia que o chamado campo literário estaria passando por transformações. O fato de a figura do autor ganhar cada vez mais destaque também contribui para a chamada crise de figuras como a do crítico, que tem sido muito discutida nos últimos anos por estudiosos de letras.

Em um cenário que se tem cada vez mais indeterminações e entrecruzamentos entre áreas do saber, alguns dos contratos estabelecidos ao longo dos séculos no meio literário vão sofrendo alterações e, por isso, torna-se necessário repensá-los. Já é possível perceber um processo de valorização da figura do autor, que produz muitas vezes de acordo com os interesses de suas editoras e, portanto, do mercado como um todo. Seja por meio de narrativas que giram em torno de sua própria figura, por meio de textos e paratextos em que atuam como críticos ou por meio da presença de escritores em festivais literários, vê-se o surgimento de um autor onipresente que se torna uma das principais figuras do meio literário.

#### **4.2.**

#### **O autor, o crítico e as narrativas de si**

Para refletir sobre esse protagonismo que a figura do autor vem assumindo no cenário contemporâneo, é preciso entender que esse é um movimento que cresce no meio literário como um todo, e, portanto, não acontece apenas por causa

do aumento de popularidade das chamadas novas mídias nem se dá somente em plataformas digitais. Sabe-se que, ao lado da tendência de divulgação em mídias sociais, está o crescente interesse pelas chamadas narrativas de si, especialmente pelo gênero de autoficção, cada vez mais presente na literatura brasileira contemporânea. Escritores como Ricardo Lísias, João Paulo Cuenca, Paulo Scott e Tatiana Salem Levy são alguns dos muitos exemplos de autores de obras que se enquadram nessa vertente.

É possível ter uma ideia da aderência a tal modelo de narrativa por parte dos escritores do país ao analisar a revista britânica *Granta* número 9, destinada a publicar jovens escritores brasileiros. Luís Augusto Fischer (2012) aponta essa edição da revista como significativa para entender o cenário da literatura brasileira atual. Segundo ele, esse número da *Granta* mostra uma padronização do perfil, das referências e do estilo dos autores. A análise de Fischer mostra que, dos vinte contos publicados na revista, seis ou sete podem ser enquadrados no campo das narrativas de autoficção. Além disso, onze desses vinte autores escreveram contos com narradores em primeira pessoa, e metade das histórias do livro apresenta personagens escritores.

Essa primeira pessoa que agora ganha popularidade, considerada por alguns teóricos como um gênero narrativo, a autoficção, destaca-se pela intenção explícita de remeter o leitor para a figura do autor empírico através da construção de narradores que com ele se confundam, sem, no entanto, ter um compromisso total com uma verdade biográfica. Os textos que apresentam essas características de aproximação ambígua entre escritor e personagem, portanto, não podem ser enquadrados nem ao gênero de ficção e nem ao de biografia. Phillipe Lejeune defende que a definição do gênero de uma obra deve ser feita de acordo com o pacto estabelecido entre o autor e o leitor. Na contramão da sugestão do teórico, o escritor de autoficção embaralha as fronteiras entre os gêneros, cultivando a ambiguidade em relação ao estatuto de seu discurso: nega-se a estabelecer qualquer pacto prévio à leitura da obra, cabendo ao leitor lidar, a seu modo, com essa indefinição.

Sabe-se que os limites entre ficção e biografia sempre foram tênues e que o entrelaçamento entre a personalidade “ficcional” do artista e o seu trabalho também não é um fenômeno novo. No entanto, é possível perceber que, na direção contrária das indagações sobre uma possível morte do autor, ele hoje ganha

destaque ainda maior no meio literário e sua vida passa a ser vista e entendida como parte importante de sua obra. O escritor presente em diferentes mídias incita a curiosidade sobre sua figura e, ao mesmo tempo, satisfaz essa mesma demanda por informações quando passa a narrar a si próprio, não só no meio impresso, mas também em outras plataformas.

Alguns desses textos e paratextos, não estando restritos apenas ao livro de papel, alcançam um outro público presente nas redes e podem fazer parte de uma tendência do mercado de direcionar sua produção cada vez mais ao consumidor que circula pelas mídias não tradicionais. No entanto, muitas vezes têm como objetivo justamente questionar modelos hegemônicos no meio cultural. O gênero de autoficção, por exemplo, tem como característica o questionamento da existência de noções estáveis de identidade, de sujeito e de verdade. Desse modo, alguns autores, ao assumirem os papéis de personagens principais de seus trabalhos, vão além da busca por mais leitores, lançando mão deste procedimento para acentuar a reflexividade e fazer críticas a essas categorias que já se pretenderam rígidas. Diana Klinger observa que “cada narrativa de si se posiciona de diferente maneira segundo a ênfase que coloque na exaltação de si mesmo, na autoindagação, ou na restauração da memória coletiva” (Klinger, 2012, p. 22).

O que se vê, portanto, no cenário da literatura brasileira contemporânea, é um número crescente de trabalhos e projetos de editores e dos próprios autores que, ao mesmo tempo em que podem dar ênfase ao questionamento de ideias como as de sujeito e de verdade, acabam tendo como uma de suas consequências a circulação de um número cada vez maior de obras que giram em torno de suas figuras. A obra de autoficção, apesar de muitas vezes falar em nome do autor, não pretende relatar a realidade, o que torna o discurso atraente para um público que busca o real sem obrigatoriamente acreditar em tudo o que é apresentado nas obras. Para Klinger, a narrativa de autoficção se afasta da verdade biográfica e é baseada na construção de mitos:

A autoficção participa da criação do *mito* do escritor, uma figura que se situa no interstício *entre* a “mentira” e a “confissão”. A noção do relato como criação da subjetividade, a partir de uma manifesta ambivalência a respeito de uma verdade prévia ao texto, permite pensar, como veremos a seguir, a autoficção como uma *performance* do autor. (Klinger, 2012, p. 46)



O autor desse gênero, segundo ela, faz uma dramatização de si em suas obras, o que faz com que seu personagem seja resultado de uma construção e, portanto, fique dividido entre o sujeito real e o fictício. A criação desses mitos sobre a vida do autor estimula o leitor a transitar por diferentes plataformas em que estão veiculados textos sobre esses escritores. Com isso, o leitor pretende desvendar algumas das questões e boatos levantados pelos autores em suas obras impressas. As narrativas de autoficção, portanto, não confirmam o apagamento da figura do autor nas obras literárias que o estruturalismo considerava condição da escrita do texto. Para Roland Barthes, por exemplo, o escritor não deve influenciar as possíveis interpretações da obra feitas pelo leitor, sendo, assim, um signo vazio. Barthes aponta a literatura como a destruição da voz de quem escreve e associa a valorização excessiva da figura do autor à busca por reconhecimento:

*O autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida pela nossa sociedade na medida em que, ao terminar a Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da “pessoa humana”. Então é lógico que, em matéria de literatura, tenha sido o positivismo, resumo e ponto de chegada da ideologia capitalista, que tenha concedido a maior importância à “pessoa” do autor. (Barthes, 2004, p. 58)*

Segundo Barthes, as biografias de escritores, entrevistas para revistas e manuais de história literária, por exemplo, têm a preocupação de associar a pessoa que escreve a sua obra, atitude que traria como consequência uma cultura centrada na figura do autor. No pensamento de Barthes, no entanto, quem deve falar é a linguagem, e não o autor, que seria suprimido em proveito da escrita. Para ele, o texto não deve possuir um sentido ou mensagem única baseada na intenção do autor. É possível observar, portanto, que a obra de autoficção, ao incitar a curiosidade do leitor sobre detalhes da vida de quem escreve e ter como resultado, em alguns casos, a busca por possíveis semelhanças entre escritor e personagem, reforça a importância do autor como um sujeito que participa da obra, característica que vai contra o que propunha Barthes ao defender a desassociação entre autor e texto.

Michel Foucault problematiza as noções de obra e escrita e também levanta a discussão sobre qual deveria ser o papel do escritor em obras literárias. Ao tomar como premissa a morte do autor, ele investiga quais funções ainda poderiam ser desempenhadas pelo escritor no espaço vazio deixado pelo

desaparecimento proposto por Barthes. Assim, apresenta a função-autor, que institucionaliza a figura do autor e aponta diferentes papéis que ela pode exercer em relação ao discurso:

Não mais colocar a questão: como a liberdade de um sujeito pode se inserir na consistência das coisas e lhes dar sentido, como ela pode animar, do interior, as regras de uma linguagem e manifestar assim as pretensões que lhe são próprias? Mas antes colocar essas questões: como, segundo que condições e sob que formas alguma coisa como um sujeito pode aparecer na ordem dos discursos? Que lugar ele pode ocupar em cada tipo de discurso, que funções exercer, e obedecendo a que regras? Trata-se, em suma, de retirar do sujeito (ou do seu substituto) seu papel de fundamento originário, e de analisá-lo como uma função variável e complexa do discurso. (Foucault, 2009, p. 287)

Foucault defende a importância da função-autor em diferentes momentos. O nome do escritor, por exemplo, para ele, não pode desaparecer por completo e ser tratado como um simples nome próprio, já que caracteriza o modo de ser do discurso e, entre outras funções, permite que diferentes textos se relacionem entre si. Já Lejeune aponta o nome do autor como elemento fundamental para que seja estabelecido um pacto de leitura, que é o que, segundo ele, define como as obras literárias devem ser classificadas. É no nome próprio que, para ele, “se resume toda a existência do que chamamos de *autor*: única marca do texto de uma realidade extratextual indubitável, remetendo a uma pessoa real” (Lejeune, 2008, p. 23). Ele defende que, em textos biográficos, o nome na capa do livro adquire importância para que o leitor possa ler a obra de modo que identifique a relação existente entre escritor, narrador e personagem. O pacto autobiográfico, desse modo, teria o objetivo de manter essa relação clara e explícita para que o leitor não tenha dúvidas se a obra deve ser lida como sendo biográfica ou ficcional.

Com o gênero de autoficção, como o contrato proposto não pode ser estabelecido já que as obras não apresentam uma identificação assumida entre autor, narrador e personagem, cabe apenas ao leitor buscar possíveis semelhanças e diferenças entre ficção e realidade, baseando-se no conhecimento prévio ou na pesquisa de dados sobre a vida do autor. Para Lejeune, os romances em que autor e personagem apresentam o mesmo nome sem assumir seu caráter biográfico são obras que não podem ser caracterizadas nem como biografia, nem como romance, e que resultam em um jogo de ambiguidade.

Ao se deparar com uma narrativa cujo autor e personagem têm o mesmo nome ou apresentam outras semelhanças, o leitor muitas vezes busca saber mais sobre a vida de quem escreve, seja na internet, em matérias jornalísticas, em redes sociais ou por meio de pistas presentes no próprio texto. A autoficção, portanto, também reforça a centralidade da figura do autor e isso faz com que, segundo Klinger, tenha-se um paradoxo:

Para além da relação que se pode estabelecer entre o *retorno do autor* e o exibicionismo da cultura midiática, devemos também situá-lo no contexto discursivo da crítica filosófica do sujeito, que se produziu ao longo do século XX, e que chegou até sua negação com o estruturalismo, o anúncio da “morte do autor” na literatura e da “morte do sujeito” na filosofia. As narrativas de que nos ocupamos não se apresentam como expressão de uma singularidade dona de si mesma e da sua escrita, o que permite esboçar uma primeira hipótese: estes textos parecem responder *ao mesmo tempo* e paradoxalmente ao narcisismo midiático e à crítica do sujeito. (Klinger, 2012, p. 22)

Nesse contexto, parte dos escritores contemporâneos, com a imagem exibida de forma recorrente em diversas plataformas, não pode ser considerada apenas “famosa” por suas obras, sendo possível afirmar que muitos deles se encontram no patamar de celebridades. Luciene Azevedo, em *Autoria e performance*, levanta a hipótese de que a instância autoral, hoje, assume facetas performáticas que desestabilizariam a noção do autor como unidade de escritura. Segundo ela,

Se, na visão retórico renascentista, o autor estava subordinado a “auctoritas” de um modelo homogeneizante de repetição de tópicos para o qual contava apenas sua capacidade de “imitar”, enquanto no romantismo esse paradigma foi invertido, passando-se a valorizar o elogio da interioridade e o artista como genialidade e fonte criativa, talvez seja possível arriscar a hipótese de que a função-autor na contemporaneidade pode estar se deslocando para ocupar uma nova posição, entendida como efeito de um gesto performático que imbrica a noção de autor, de narrador e as inúmeras vozes-personagens-tipos das narrativas. (Azevedo, 2007, p. 137)

As narrativas de si, como se sabe, hoje vão além de textos em livros impressos e postagens em blogs e redes sociais e estendem-se também para a presença do autor em eventos literários. O escritor hoje tem à sua disposição diversos canais e recursos que o auxiliam na construção dessas personas, o que torna mais evidente a ideia de performance do autor levantada por Azevedo, que caracterizaria a função-autor na contemporaneidade.

O excesso de narrativas centradas no eu tem como consequência, entre outras coisas, uma certa padronização dos discursos e dos livros publicados no mercado editorial brasileiro. Sabe-se que o perfil dos autores publicados é muito parecido<sup>3</sup>, e o fato de eles produzirem textos baseados nas próprias experiências acaba por gerar uma proliferação de narrativas em primeira pessoa que têm como personagens indivíduos inseridos nos mesmos grupos sociais. Assim, a utilização de gêneros como o de autoficção pode perder a força crítica e acabar reforçando paradigmas de grupos hegemônicos que sempre tiveram seu espaço garantido pelo mercado. Leyla Perrone-Moisés (2016), quando fala sobre a série de livros de autoficção *Minha luta*, do norueguês Karl Ove Knausgard, pontua que os leitores buscam hoje registros de experiências particulares. Isso, no entanto, teria um preço – o individualismo desses textos poderia levar à ausência de considerações ideológicas e políticas. Ela ressalta ainda que o êxito de obras de autoficção se dá nas escritas que se abrem para o leitor em um trabalho de linguagem imaginativo, e não naquelas que se veem livres de autocritica e focam mais na exaltação do próprio eu (Perrone-Moisés, 2016, p. 218).

Esse fortalecimento da imagem do autor no meio literário se dá também quando ele aparece em programas e canais do YouTube para comentar trabalhos de outras pessoas, cumprindo papel de crítico sem que deixe de mencionar questões sobre as próprias vidas, como é o caso da série *Livro de cabeceira*, veiculada no canal do YouTube *Esquina Cultural*. Na série, vinte escritores apontam seus livros favoritos e mostram quais obras teriam influenciado suas escritas. Lísias, por exemplo, cita como referência o livro *Ulisses*, de James Joyce, o qual, segundo ele, o influenciou como leitor e como escritor. No vídeo postado em 18 de junho de 2015, ele aponta motivos pelos quais gosta da obra: afirma que ela o angustia, que “mexe” com ele e que este foi o primeiro livro que despertou sua atenção para a questão da forma em obras literárias. Lísias, que além de escritor é professor universitário e diz que já chegou a trabalhar essa obra com seus alunos, também se utiliza de linguagem um pouco mais especializada quando afirma que o enredo do livro é “uma construção modernista da Odisséia”.

---

<sup>3</sup> <http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2013/02/pesquisa-revela-perfil-dos-escritores-e-personagens-da-literatura-brasileira-contemporanea-4054469.html>

Desse modo, ao mesmo tempo em que fala do livro com afeto e ressalta a importância da obra para a própria carreira, ele também esboça pensamentos com uma linguagem mais especializada, mesmo que não chegue a desenvolvê-los durante o episódio do programa. O escritor Bernardo Carvalho segue modelo parecido com o de Lísias em vídeo publicado no dia 29 de junho do mesmo ano. Ele aponta como seu livro de cabeceira a obra *O mestre e margarida*, de Mikhail Bulgákov, o qual classifica como “um livro completo”. Além de Lísias e Carvalho, escritores como Marcelino Freire, Luiz Ruffato, Milton Hatoum, Carola Saavedra e Noemi Jaffe comentam livros de Manuel Bandeira, Juan Rulfo, Gustave Flaubert, Julio Cortázar e Thomas Mann. Durante os episódios do *Livro de cabeceira*, que chegam a ter milhares de visualizações, além das falas dos autores, é possível ver também na tela algumas citações de editores, críticos, tradutores e outros profissionais da área de letras, que ajudam o leitor a entender um pouco mais sobre os livros aos quais os escritores se referem.

Mesmo com as citações a teóricos e críticos de literatura, é possível notar que os vídeos mantêm muitas vezes uma linguagem pouco especializada e mais opinativa. Desse modo, no caso do programa *Livro de cabeceira*, ainda que alguns autores tenham formação acadêmica ou que, por meio das citações presentes nos vídeos, seja possível notar uma preocupação em contextualizar o leitor, os vídeos se distanciam da maneira tradicional de se fazer crítica. Nesse caso, eles funcionam como um modo de o leitor buscar opiniões sobre livros sem que necessariamente queira se aprofundar na leitura de textos mais analíticos e reflexivos.

Aqui, a figura do autor é a responsável por atrair o interesse do público para esses vídeos. Assim, percebe-se também que, ao falar sobre livros e inspirações em meios de grande alcance como a internet, o autor acaba exercendo outras funções e ocupando outros lugares no meio literário. Em *Livro de cabeceira*, pela linguagem utilizada, este lugar não é exatamente o da crítica tradicional, mas também pretende, entre outras coisas, promover reflexões sobre leituras. Em um cenário em que o futuro da crítica de arte vem sendo discutido, não se sabe exatamente qual será o papel do crítico, do escritor e do editor, tornando-se necessário refletir também sobre possíveis outras formas de exercer essa função que levem em conta algumas das transformações pelas quais o meio literário passa.

Assim, não se pode ignorar a importância do conteúdo produzido fora de suportes tradicionais como o livro impresso e o jornal. Em textos e paratextos presentes na internet e na televisão, autores comentam livros, críticos produzem conteúdo artístico e leitores também fazem crítica literária em blogs, canais no YouTube e outros sites. Junto ao autor, o crítico muitas vezes também participa de feiras literárias e aparece em programas na internet e na televisão. A discussão sobre um possível esgotamento da crítica se renova quando se leva em conta esses outros suportes, que possibilitam sua execução em outros formatos. Nas plataformas digitais, o crítico especializado também pode encontrar espaço para experimentar outras maneiras de trabalhar seus textos, o escritor frequentemente comenta sua própria obra e dá dicas e opiniões sobre outras e, além disso, também se percebe uma grande quantidade de pessoas não inseridas diretamente no meio literário fazendo esse papel e dialogando com um grande número de leitores.

Para entender uma possível utilização, por parte da crítica, de recursos oferecidos pelas plataformas digitais, é pertinente refletir sobre alguns dos questionamentos pelos quais essa atividade vem passando. Silviano Santiago, em *A crítica literária no jornal*, aponta para um enfraquecimento da presença de intelectuais de letras em jornais e revistas de grande circulação. Ele indaga como escritores e universitários podem hoje servir à causa do livro e da imprensa com o objetivo de gerar um enriquecimento do debate cotidiano, levando em conta um cenário em que a televisão e outros meios que dispensam pouca atenção a assuntos ligados à literatura tornam-se hegemônicos no campo da comunicação. Segundo Santiago, a participação desses intelectuais em jornais e revistas é importante para o aperfeiçoamento democrático das instituições do saber e, como eles hoje estariam pouco presentes nesses meios, faz um convite a escritores e universitários a expandir as discussões da academia para eles.

Para Santiago, se isso acontecesse, “mesmo com o risco de perda em parte do rigor científico, os universitários pulariam as quatro paredes do campus, e se transformariam no que os gringos, em tempos de 11 de setembro, chamam de ‘intelectuais públicos’” (Santiago, 2004, p. 159). Ele afirma ainda que a história de imprensa escrita na sociedade ocidental burguesa seria a história de seu processo de *desliteraturização* (Santiago, 2004, p. 159). A literatura estaria perdendo cada vez mais seu poder, sua função e seu prestígio na imprensa diária e semanal, deixando de ser abordada por esses veículos da mesma forma que teria

sido durante os últimos séculos. Ele cita como exemplo o espaço que os folhetins críticos e literários passaram a ocupar a partir do século 18 e afirma que hoje teriam migrado para meios como o cinema, a revista em quadrinhos e o rádio. Santiago mostra, no entanto, que a literatura não teria se separado da imprensa completamente e permaneceria presente em suplementos literários e cadernos culturais. Sobre estes últimos, afirma:

Ali, a literatura deixa de ser análise de obra e passa a se confundir com a figura singular do escritor, à semelhança do que já ocorria com o músico, o ator de cinema, teatro e televisão etc. O escritor vira ícone *pop*. A literatura passa a fazer parte do que se chama de variedades, enriquecendo a galeria das estrelas contemporâneas, depois chamadas de personalidades e, hoje, celebridades. Importa assinalar que, no segundo caderno, o escritor perde espaço para os produtores de formas artísticas atuais e mais bem remuneradas pelo público consumidor. De todas as artes contemporâneas, a literatura é certamente a menos rentável, à exceção de um ou dois casos de autores de *best-sellers*. (Santiago, 2004, p. 164)

A cobertura literária em jornais, portanto, estaria cada vez mais informativa e menos opinativa ou reflexiva. Com a perda de espaço de críticas e ensaios nos jornais, segundo Santiago, teria sido delegada ao autor a condição de divulgador da própria obra por meio de entrevistas. Isso pode ser visto em alguns dos produtos midiáticos citados durante o capítulo e nos ajuda a entender a importância que a figura do autor vem ganhando não só para divulgar o próprio trabalho, mas também para falar sobre outras obras, papel tradicionalmente destinado aos críticos. Levando em conta que o escritor publica textos e paratextos com foco em sua experiência, e que muitas vezes o interesse de alguns leitores em obras literárias acompanha a curiosidade pela vida de quem escreve, pode-se considerar a própria figura do autor como um texto a ser lido e interpretado na literatura contemporânea. Isso ocorre não apenas quando escreve uma grande quantidade de livros em que ficcionaliza a própria figura, mas também quando constrói discursos sobre si em diferentes plataformas. Quando o leitor se desloca por diferentes meios com o objetivo de obter informações sobre um autor, ele acompanha a vida desse escritor como acompanha um texto, buscando a partir desses conteúdos atribuir significados a ele. O escritor, por sua vez, alimenta esse processo quando ele próprio é o autor de grande parte desses discursos.

Sabe-se que qualquer pessoa constrói ficções sobre si quando cria perfis em redes sociais, porém o que se vê hoje na literatura contemporânea é que o escritor cria diversos personagens e discursos ligados à sua própria figura, podendo incorporá-los posteriormente aos livros que escreve. Desse modo, criam-se as *personas* apontadas por Azevedo. Essas narrativas, aliadas à participação constante dos autores em eventos, formam um outro texto que dá sentido ao nome do autor, signo que muitas vezes se torna uma marca. O processo de construção da imagem do autor na literatura contemporânea, portanto, assemelha-se ao processo de construção de mitos, como apontou Klinger quando se referiu aos textos de autoficção. Essa espécie de marca se torna mais forte à medida que a imagem do autor vai se desdobrando e aparecendo em diversos meios e formatos ao mesmo tempo.

Não se pode, porém, como se viu, enxergar a participação desses escritores na internet apenas como uma maneira de construir imagens de celebridades para si, já que ela pode vir acompanhada de inovações estéticas ou então ser parte da vontade do autor de tornar seu trabalho mais acessível a outros públicos – o escritor que se apresenta em redes sociais pode contribuir para enfraquecer a ideia de literatura como instância superior a outras na hierarquia do campo cultural, indo contra a ideia de que ela não deveria ter contato ou trocar influências com demais campos do saber. A literatura, quando produzida e analisada nessas outras plataformas, aproxima-se de outras áreas, mistura-se com o campo da comunicação e pode estabelecer outros tipos de diálogo com a chamada cultura de massa. Portanto, é preciso analisar a formação da figura do autor multimídia sem apontá-la como uma característica a ser combatida na literatura contemporânea.

A presença de escritores e outros agentes do meio literário na internet faz parte de um movimento da sociedade como um todo, que sinaliza uma utilização cada vez mais frequente das plataformas digitais. Essas plataformas, ao mesmo tempo que podem contribuir para um narcisismo midiático, contribuem também para o surgimento de outros modos de interação e de comunicação entre pessoas, muitas vezes menos hierarquizados e mais acessíveis por parte de um público ampliado. O que deve ser problematizado, portanto, não é a presença de textos literários e de autores nessas plataformas, e nem o fato de muitos deles se apresentarem como profissionais da escrita que buscam se sustentar por meio dela. Deve-se discutir como isso tem sido protagonizado, por vezes, pelas grandes



empresas do meio editorial, e servido mais a seus interesses econômicos do que utilizado com o objetivo de produzir textos esteticamente inovadores que de fato alcancem parte desse público ampliado presente nas redes. Quando se fala da internet e das mudanças que possibilita no meio literário, deve-se considerar a possibilidade de mais pessoas terem acesso às obras já canonizadas e também de conquistarem visibilidade para os textos que venham a produzir, utilizando criativamente e criticamente as ferramentas oferecidas pelas plataformas digitais.

Para retomar a questão da crítica levando em conta essa reflexão, é preciso ter consciência de que, mesmo que se perceba o surgimento de autores que beiram o *status* de celebridades e que, entre outras atribuições, cumprem também o papel de críticos, não se pode afirmar que estes últimos tenham de fato desaparecido ou perdido suas funções no meio literário. Vivemos um momento de reformulação do campo e, mesmo que haja diversas explicações possíveis para a chamada crise da crítica, percebe-se que ainda há espaço para o cumprimento dessa função, seja em seu modelo tradicional ou buscando outras formas de atuação. Um exemplo de reestruturação da função do crítico pode ser visto com a revista *Peixe-elétrico*, publicação bimestral lançada pela editora e-galáxia. A revista, segundo seu primeiro editorial, publicado em julho de 2015<sup>4</sup>, apesar de focar na literatura, não pretende falar unicamente sobre um gênero artístico e nem publicar apenas artigos em modelos tradicionais.

Segundo o editorial, a revista se encontra “entre a inovação e a tradição” e, como é produzida somente em formato digital, também não se limita a um número de páginas fixo. Nela, são veiculados ensaios, resenhas e outros artigos de críticos como Ricardo Piglia, que, na primeira edição da revista, publicou *Os livros da minha vida*, ensaio em que esboça uma autobiografia a partir de livros lidos ao longo de sua trajetória. Na mesma edição da revista também está presente um texto de Juan Villoro que comenta justamente o ensaio de Piglia, além de textos em outros formatos, como um ensaio visual parte do registro da exposição *O globo da morte de tudo*, de Nuno Ramos e Eduardo Climauskas.

Além dos próprios textos da revista, a *Peixe-elétrico* mantém um blog em que publica imagens, textos dos editores da revista e de outros autores, além de charges e entrevistas em texto ou em áudio. Nele, foi lançado um espaço chamado

---

<sup>4</sup> Disponível em: <http://www.peixe-eletrico.com/comeo>

“Peixe-elétrico Áudio”, que tem como objetivo, segundo a própria publicação, dar voz a intelectuais críticos sem as limitações das entrevistas tradicionais. Na primeira postagem desse espaço, o psicanalista e ensaísta Tales Ab’Sáber concedeu uma entrevista em três partes e falou sobre o cenário político brasileiro contemporâneo, tema de livros escritos por ele, além de ter tratado de outros assuntos, como o que chama de declínio do projeto modernista e a ascensão de ideais conservadores no cenário global.

Isso mostra que, com o auxílio de outras plataformas de leitura, o crítico pode expor seus trabalhos em suportes variados, além de ter a possibilidade de estender um pensamento publicado em livro ou revista a partir da elaboração de outros textos e paratextos. É evidente que o crítico sempre deu entrevistas e falou para o leitor em outras plataformas além da impressa, porém é possível perceber que, com os recursos que a internet oferece, alguns espaços mais abertos para a inovação formal, como é o caso do blog e da própria revista *Peixe-elétrico*, podem ser importantes para apontar outras maneiras de se fazer crítica. Além disso, estando ligados a redes sociais como o Facebook, os textos chegam também a um público que não necessariamente estaria acompanhando as publicações em livros e revistas acadêmicas, o que contribui para o ato de “pular as quatro paredes do campus” citado por Silvano Santiago.

Quando se analisa modos de produção e leitura de textos ficcionais e críticos em plataformas digitais, não se pode deixar de citar os blogs, vlogs, *podcasts* e postagens em sites feitos também por pessoas sem ligação direta com o meio artístico. Literatura, música, cinema e artes visuais, entre outros assuntos, são discutidos por milhares de pessoas nessas plataformas. Há também fóruns com troca de pensamentos sobre obras artísticas mediados por pessoas que não são necessariamente artistas, críticos, professores ou editores. Na internet, algumas dessas páginas acabam atingindo grande popularidade e seus criadores viram referência para quem quer dicas de livros ou somente conversar sobre essas obras. Sabe-se inclusive que blogs que abordam o tema literatura, por exemplo, são muitas vezes acolhidos por grandes editoras, que os veem como meios importantes de chamar a atenção do público presente na rede. Por isso, mandam exemplares, releases de livros e firmam parcerias com os blogueiros.

É evidente que o papel de um blogueiro, ao fazer comentários sobre livros na internet, não é o mesmo exercido pelo crítico e nem pelo autor que também

cumpra essa função. Cada um, a seu modo, ajuda a estimular o ato de leitura e a discussão sobre obras literárias, e, para isso, usam diferentes abordagens com diferentes graus de aprofundamento teórico, cabendo ao leitor decidir que tipo de contato e relação estabelecer com cada linguagem. Além disso, como se sabe, é cada vez mais difícil fazer separações rígidas entre essas funções, sendo possível a mesma pessoa ter formação acadêmica, escrever ficção e manter blogs e sites voltados para o assunto. A análise dessas novas formas de discussão de livros nos servem não para estabelecer distinções rígidas entre quem produz cada tipo de conteúdo, mas para indicar outros modos de fazer e de consumir textos que comentam obras literárias.

Ainda que se possa questionar a afirmação de que a crítica estaria chegando ao fim em seu modelo tradicional, é evidente que é possível perceber também outras possibilidades para ela que passam pela exploração de outros campos, dispositivos e formatos. A crítica pode trocar recursos com a esfera da criação sem perder o caráter teórico e, ao mesmo tempo, também tem a possibilidade de migrar para outras plataformas e se utilizar das ferramentas oferecidas por elas para exercer sua função de outros modos, alcançando também um público variado e que não tem necessariamente domínio de teorias sobre a arte. Essas características não anulam ou impossibilitam a crítica em seu modelo tradicional, que mantém seu espaço e, ao mesmo tempo, pode se abrir para outras possibilidades, reinventando-se e levando em conta novas demandas e configurações do meio literário.

## 5 Conclusão

Em artigo publicado na *Revista Piauí* em novembro de 2011, Bernardo Carvalho levanta questões que tocam algumas das principais discussões referentes ao meio literário hoje. No texto intitulado *Em defesa da obra*, ele demonstra insatisfação com o modo como a nova dinâmica de circulação de textos na internet afeta a propriedade intelectual de artistas. O escritor defende a tese de que, no ambiente virtual, onde a produção de textos é generalizada e os conteúdos circulam rapidamente, a ideia de autoria estaria sendo prejudicada. Não à toa, Carvalho abre o texto dizendo que essa ideia é a primeira coisa que vem à sua cabeça quando se fala das novas relações entre público e privado (Carvalho, 2011, p. 1).

A partir dessa afirmação, defende que também a crítica e a própria obra estariam perdendo força devido a um enfraquecimento das escalas de valor no que diz respeito a textos e autores no meio digital. Para Carvalho, a única medida capaz de diferenciar as obras veiculadas nesse ambiente teria passado a ser o número de acessos. Segundo ele,

A consequência é simples: enquanto tudo for percebido como equivalente, não haverá necessidade de pagar (mais) pela diferença. E se o alcance da diferença é sempre restrito, seu valor, pela lógica do mercado, só pode ser insignificante. O valor da diferença é substituído pelo da quantidade. Hoje, temos acesso a tudo, mas sabemos cada vez menos distinguir uma coisa de outra. E é essa substituição, basicamente, que distingue a escola da internet. E a crítica da opinião. E o que faz da educação um paradoxo dentro dessa nova economia (Carvalho, 2011, p. 4).

Carvalho associa o enfraquecimento dessas categorias também a políticas de compartilhamento de dados que predominam online. Segundo ele, hoje, os escritores teriam sua produção intelectual circulando pelas redes, tendo seus textos citados sem que os chamados direitos autorais fossem mantidos da mesma forma que nos livros impressos. Sobre o *Creative Commons*, ele afirma:

Mas, a despeito das boas intenções, elas só se propõem a agir no lado mais frágil do direito de propriedade, aquele que diz respeito ao trabalho intelectual individual e, sobretudo, ao trabalho intelectual circunscrito às artes e à cultura. Por quê? Porque é apenas o direito de propriedade intelectual individual que cria obstáculos à “nova” relação de propriedade. Nenhuma empresa abrirá mão de suas patentes científicas ou industriais em nome da visibilidade, do bem comum ou do direito à informação. A começar pelas próprias corporações de mídia

eletrônica – elas estão interessadas, isto sim, na adoção de um modelo flexível de licenciamento e difusão de conteúdo. (Carvalho, 2011, p. 2)

Ele, portanto, aponta para a constituição de um ambiente em que, em nome de uma livre circulação de textos e ideias, a lógica do mercado acabaria por ser fortalecida. Nesse caso, empresas como o Google seriam as mais beneficiadas com o maior trânsito de conteúdos online, lucrando com o aumento do número de “cliques”. Ainda no pensamento de Carvalho, a crítica e a própria obra literária teriam passado a soar anacrônicas devido a essa forma de valoração dos discursos que associaria prestígio ao número de acessos. O escritor, no entanto, ao reconhecer o domínio do meio digital pelo mercado, propõe que ele seja combatido com o estabelecimento de modos de diferenciar os discursos que não passem somente pela quantidade de acessos.

Essa proposição nos leva a refletir sobre quais seriam os meios válidos para separar os conteúdos da rede, e se essa separação seria de fato a solução adequada para enfraquecer a participação do mercado nesse ambiente. A indiferenciação entre os textos que circulam na rede, mesmo sabendo-se que ela não ocorre de forma plena, é importante para que outras pessoas e outros tipos de discurso ainda não legitimados pelo mercado ou pela crítica possam alcançar um maior número de pessoas. Além disso, sabe-se que o que Carvalho chama de “mundo da opinião” e “mundo do Eu” (Carvalho, 2011, p. 5) representa apenas parte do que é produzido na internet e não impossibilita a existência de outros tipos de valoração dos discursos que não sejam apenas baseados no gosto e na experiência. Como se falou ao longo da dissertação, não só a obra literária vem assumindo outros formatos no meio digital, mas também a crítica encontra outros modos de atuação nesse ambiente.

Assim, se a internet é capaz de “tornar equivalente tudo o que se escreve, desde um blog, um roteiro de cinema, até um romance de Joyce” (Carvalho, 2011, p. 3), pode-se ver nessa diversidade de conteúdos disponíveis para o leitor uma característica a ser explorada criativamente. Não se trata de considerar equivalentes um blog e um romance de Joyce sob os critérios da crítica literária, mas de se estar diante de um ambiente que permite ao leitor ter acesso a ambos, podendo, a seu modo, se utilizar desses materiais para adquirir e gerar conhecimento. Aqui, também o crítico pode trabalhar com textos que circulam

fora do mercado e da academia sem deixar de exercer suas funções de forma tradicional.

Cezar Migliorin e Ednei de Genaro, no artigo *A nostalgia da centralidade ou do esvaziamento da política*, citam o texto de Carvalho e questionam quais seriam os critérios adequados para ordenar e classificar os discursos no ambiente digital. Eles refutam a possibilidade de a universidade assumir tal papel e lembram que “múltiplas práticas contemporâneas perturbam esse lugar isolado, frequentemente representado pela universidade, pelo mercado, pela mídia e pelo Estado” (Genaro e Migliorin, 2012, p. 155). Assim, em vez de exigir uma outra centralidade para organizar as redes, propõem que se parta da ausência de centro “para buscar nas práticas a possibilidade de mediação” (Genaro e Migliorin, 2012, idem). Os teóricos assinalam que, mesmo que se saiba que o capitalismo é alimentado por esse aumento de produção subjetiva, seria redutor afirmar que tudo é capitalizável e se transforma em mercadoria nesse ambiente. Isso não significa, no entanto, que se deva ignorar as novas centralidades que vem se formando, principalmente ligadas a grandes empresas, que se tornariam grandes agregadoras de dados.

Migliorin e Genaro contestam o pensamento de Carvalho quando lembram que há outra lógica de produção em vigor no meio digital que não atende necessariamente às mesmas exigências dos outros suportes e que, nessa lógica, a própria circulação de ideias já consistiria em produção de pensamento. Ainda que se saiba que a livre circulação de ideias apontada pelos teóricos não ocorre de forma plena e que o meio digital não se mostrou totalmente livre de mediações, o pensamento desses teóricos nos ajuda a refletir sobre o lugar ocupado pela obra literária e pelo autor hoje. Como mostrou Carvalho, é válido que haja uma preocupação com os direitos autorais do artista no ambiente digital e é importante que se estabeleçam políticas de compartilhamento de dados que não deixem de considerar os direitos do escritor. No entanto, discorda-se de seu pensamento quando afirma que, devido ao modo como esse ambiente é estruturado, a obra literária tenderia a ocupar um lugar secundário e insignificante (Carvalho, 2011, p. 7). Segundo ele,

Mais do que o autor, era a obra que precisava morrer como exceção, como produção de subjetividade, exercício de imaginação e transgressão, para renascer como veículo e instrumento de mercantilização da opinião e do gosto, para que

todos nós nos tornássemos autores de nós mesmos, e o privado pudesse afinal não apenas ser lido, mas vendido como público (Carvalho, 2011, p. 9)

Mesmo que em alguns casos isso aconteça e a figura do autor prevaleça em relação a sua obra, não se pode decretar a morte da obra como exercício de transgressão em decorrência de sua mercantilização. No ambiente digital, como se falou nesta dissertação, algumas das categorias que compuseram o meio literário ao longo dos anos vem passando por transformações. O que perde força na internet é a ideia de obra-prima fechada e acabada, que vem dando lugar à ideia de obra como processo. Não se pode, portanto, ao pensar literatura no meio digital, adotar os mesmos critérios que regem o meio impresso, já que o que se tem é uma outra dinâmica que desloca os lugares do autor, do crítico, do editor e da própria obra. Isso não significa, porém, que a ideia de obra tal como costuma ser entendida na plataforma impressa tenha que desaparecer para dar lugar a essa outra concepção da literatura. Seja no livro impresso ou mesmo em e-books, ainda que ela também esteja passando por transformações e questionamentos, a obra no sentido tradicional continua existindo e tendo papel importante na forma como o meio literário é estruturado.

Desse modo, mesmo que se reconheça, como mostrou Carvalho, a presença forte do mercado nesse ambiente, o estabelecimento de uma escala de valores para esses trabalhos baseada principalmente em critérios que atendem a obras produzidas no meio impresso talvez não seja a solução. Se essa categoria vem sofrendo diversas mutações no ambiente digital, não se pode avaliá-la utilizando as mesmas exigências. A produção de textos online é frequentemente feita por diversas mãos e torna-se difícil atribuir sua autoria a apenas uma pessoa. Aqui, recursos como hashtags e hiperlinks, entre outros, contribuem para um desmembramento e, de certa forma, também para um descentramento da obra literária, que não está necessariamente organizada em forma de livro e, portanto, não pode atender aos mesmos critérios daquelas que estão.

Além disso, sabe-se que, no meio digital, há espaço para que os discursos circulem com mais facilidade, e a existência de mediadores que estabelecem previamente quais desses conteúdos devem ser mais visíveis acaba prejudicando esse movimento. Nesse caso, para pensar em possíveis outros critérios de organização dos discursos, novamente seria preciso levar em conta as particularidades da produção online. Como vivemos em um período de mutações

muito rápidas, torna-se difícil fazer afirmações definitivas sobre quais seriam essas particularidades. Sabe-se, no entanto, que estamos inseridos em um processo, e a caracterização constante da obra literária nesse ambiente como um elemento processual se mostra um sintoma disso. É preciso ressaltar que, apesar de a dissertação ter tido como foco a produção literária, esse fenômeno se expande também para outras áreas, como o cinema e as artes visuais. Nas últimas décadas, com diferentes propósitos, muitas das definições e categorias do meio artístico que vigoraram por muitos anos vem sendo questionadas. Hoje, acentuam-se as dúvidas sobre o papel do artista, do crítico, do fruidor e da própria obra de arte. Assim, ao levantar algumas dessas discussões referentes ao campo literário, pretende-se que a discussão possa ser estendida também para outros campos.

Levando em conta que esse extenso cenário ainda está em formação, pode-se apenas esboçar algumas conclusões referentes ao conteúdo trabalhado na dissertação. A partir do estudo da situação dos paratextos editoriais, pretendeu-se analisar algumas das transformações pelas quais a literatura vem passando, principalmente no meio digital. No primeiro capítulo, com indagações sobre o futuro do meio impresso, concluiu-se que deverá haver uma coexistência de meios e linguagens, e que o aumento de produção da literatura no ambiente digital não implica em um desaparecimento ou enfraquecimento dos outros meios. Isso não significa que o a produção impressa não sofrerá alterações devido a essa dinâmica ainda em formação – o ato de se comunicar vem se transformando rapidamente, e, apesar de as mudanças na comunicação impressa ainda não poderem ser definidas de forma clara, elas já podem começar a ser percebidas.

O fato de algumas das hierarquias do meio impresso estarem se desfazendo no meio digital nos levou, então, a questionar a própria definição de paratexto: se não é pertinente assumir a existência de um texto principal, como trabalhar com uma categoria que se refere a textos auxiliares? A problematização de um dos conceitos nos quais se baseou a dissertação nos levou a concluir que, na internet, não é a ideia de paratexto que chega ao fim: o que se enfraquece é a noção de que essa hierarquização deveria ser feita previamente pelos responsáveis pela publicação da obra, como o autor e o editor. Em um ambiente em que um texto remete a outro em um processo quase infinito, o leitor ganha importância e também se torna produtor de conteúdo.



Assim, a ideia de centro de uma obra literária se modifica, e essa classificação passa a ser também responsabilidade do leitor, que organiza e define a importância das leituras de acordo com seus interesses. Portanto, a ideia de paratexto como um elemento auxiliar na leitura de outro não estaria chegando ao fim, mas se modificando de forma que não seja uma categoria fixa, podendo cada texto, dependendo de como for lido, assumir as funções de texto e de paratexto. Desse modo, torna-se possível que a mesma obra contenha vários centros que coexistem e variam de acordo com os critérios de quem lê.

Entre os conteúdos que podem estabelecer ligações e desestabilizar a ideia de que haveria um único texto principal, está a coluna *As quinze coisas que sei sobre meu próximo livro*, de Luisa Geisler. Como se viu, ela foi divulgada antes de o livro ter sido concluído e já começou a despertar o interesse do leitor muito antes da publicação da obra. Nesse caso, ficou evidente a existência apontada por Lévy (2010) de obras-fluxo, que se opõem à ideia de obra acabada e recebem a todo momento novas informações. Com o auxílio da internet, portanto, a obra pode continuar sofrendo incontáveis interferências, evitando a produção de mensagens finalizadas.

Além disso, foi possível notar que também vídeos e imagens podem ser entendidos como parte do meio literário, e, por isso, na dissertação, foram citados produtos audiovisuais que têm papel importante para estruturação do campo hoje. Ainda no primeiro capítulo, analisou-se o trailer de *Todos nós adorávamos caubóis*, de Carol Bensimon, o qual nos remete para outros formatos de paratextos que não passam só pela escrita e podem, muitas vezes, ter um alcance maior do que o próprio texto considerado principal da obra. A função desempenhada pelo trailer é parecida com a de orelha ou contracapa, porém, como ele se encontra fisicamente separado do livro, pode ser entendido frequentemente como um produto independente.

Como a materialidade do livro desaparece no meio digital, torna-se difícil separar o que faz parte de uma obra do que não pertence a ela. Desse modo, indagou-se o que constitui uma obra literária no meio digital e o que nos faz percebê-la enquanto obra. A possibilidade de instituir uma estética da literatura em plataformas digitais nos levou a fazer uma série de perguntas sobre o futuro da narrativa nesse ambiente. Teóricos como Manovich (2015) apontam para uma lógica em que a narrativa perderia importância e daria lugar a um sistema quase

aleatório de produção de conteúdo baseado na ideia de banco de dados. Isso nos fez refletir, no segundo capítulo, sobre outros formatos que a obra literária assume nessa plataforma, em que o acúmulo e o armazenamento de dados se tornam cada vez mais frequentes.

Reconhecendo a disponibilidade de novos recursos tecnológicos para ajudar na elaboração de textos, foi possível observar outras maneiras de explorar a temporalidade e a espacialidade em obras na internet. Para entender melhor esse cenário, falou-se sobre literatura eletrônica, gênero responsável por alguns dos primeiros trabalhos de literatura feitos exclusivamente para o computador. Com o estudo desse gênero, foi possível analisar também algumas de suas categorias, como a ficção de hipertexto, que utiliza o recurso do hiperlink como parte da narrativa e estimula uma quebra de linearidade do texto, e refletir sobre como isso afeta o restante da produção contemporânea.

Quando se pensa outros modos de produção de conteúdo no meio digital, é inevitável que se faça associações com a ideia de arquivo. Nota-se o surgimento de outros modos de compra e armazenamento de textos e livros e, além disso, procedimentos como o de montagem passam a ser importantes para que se entenda uma possível estética típica desse meio. Outra característica que se pode observar em diversas produções no meio digital é sua proximidade com o campo do entretenimento – muitas das narrativas produzidas nessas plataformas são inclusive comparadas a jogos de computador, e a diferença entre eles não é percebida de forma clara.

Nesse caso, como se viu, a literatura pode se aproximar da esfera utilitária, o que contraria a ideia de que deveria haver uma oposição rígida entre arte e entretenimento. Na internet, essa aproximação não se dá somente quando a literatura adquire elementos de jogos, mas também quando o leitor passa a interferir na obra, como foi o caso em *Delegado Tobias*. A trama de Tobias é interessante principalmente porque, a partir de ferramentas oferecidas pelas tecnologias digitais, estimulou a participação criativa do leitor, que passou a integrar a obra e se tornou ao mesmo tempo agente e personagem. O perfil *fake* criado no Facebook evidencia que a utilização de uma das particularidades do meio digital pode contribuir de forma criativa para a construção da trama como um todo. O leitor viveu um processo de imersão na obra, que se misturou com sua vida pessoal ao integrar seu *feed* de notícias sem que a ficção tenha sido separada

do restante do conteúdo ali presente. As postagens de Tobias se misturaram com notícias e atualizações de pessoas reais e passaram a integrar o cotidiano de quem seguia seu perfil na rede.

Já a *hashtag Vida de escritor* é um exemplo de como isso pode ser feito com uma forte mediação do mercado. Com o projeto, foram produzidos discursos sobre autores do catálogo da editora de modo que o leitor pudesse acompanhar a rotina desses escritores. Durante o capítulo, pretendeu-se analisar também como as *hashtags* podem servir como um instrumento de construção de narrativas, já que reúnem uma grande quantidade de textos e possibilitam a criação de discursos agrupados por essas *tags*. As *hashtags*, portanto, por mais que possam servir apenas como modo de agrupar textos sem que se construam narrativas literárias a partir deles, também podem estimular outros modos de produzir literatura no ambiente digital. A partir da análise desse projeto, foi possível refletir também sobre o crescente protagonismo que a figura do autor vem assumindo na literatura contemporânea.

Como se viu, seja por meio de narrativas autobiográficas e autoficcionais ou por meio da presença recorrente de escritores em blogs, redes sociais e festas literárias, o autor se torna cada vez mais popular entre os leitores. Os paratextos, então, ganham espaço também como um meio de divulgação de livros e passam a ser utilizados por diversos escritores e editoras. Para entender a posição de destaque que a figura do autor vem ganhando e como esses paratextos contribuem para isso, foi preciso, no terceiro capítulo, falar sobre o papel que o mercado exerce hoje no meio literário. Sabe-se que a relação entre literatura e mercado é antiga e, como mostra Bourdieu (1996), a economia é uma forte instância reguladora da arte desde o século XIX, quando a burguesia teria passado a ser um dos mediadores do campo. Desse modo, torna-se cada vez mais difícil fazer oposições rígidas entre uma suposta arte pura e outra ligada ao mercado, já que se torna comum, inclusive, a participação de autores reconhecidos pela crítica em vídeos institucionais, blogs e outros produtos midiáticos. É possível, hoje, ver escritores lendo textos em páginas e canais do YouTube e enxergar nessa atitude tanto uma vontade de aumentar a venda de livros quanto uma busca pela democratização do acesso a seus textos.

Figueiredo, no artigo *Arte, mercado e estetização do cotidiano*, também lembra que a relação entre arte e mercado sempre foi próxima. Citando o

pensamento de Bourdieu (1974), ela afirma que a atividade intelectual e artística só se liberou das demandas éticas e estéticas da Igreja e da aristocracia quando se constituiu um público de consumidores que poderia assegurar independência econômica aos artistas, e isso constituiria um paradoxo na origem da arte moderna. A autora mostra que “a instituição de um mercado da arte, ironicamente, ocorreu quando o artista passou a afirmar a irredutibilidade da arte ao *status* de simples mercadoria” (Figueiredo, 2016, p. 2). Segundo ela,

A autonomia seria consequência da divisão dos saberes e da divisão do trabalho realizadas pela modernidade e, nesta divisão, a arte permaneceu como produção individual, ficando fora da produção em série: a contaminação do modo de produção da arte pelo modo de produção da indústria colocaria em xeque a divisão dos campos. (Figueiredo, 2016, p. 2)

É possível notar, portanto, que algumas das contradições com as quais nos deparamos hoje no meio da arte se dão desde quando se estabeleceu o desejo de sua formação enquanto campo autônomo. Ao mesmo tempo em que se tem uma vontade de libertação e subversão de padrões ligados ao consumo, tem-se no mercado um importante mediador da produção contemporânea. Ao longo do terceiro capítulo, falou-se também sobre o incentivo do mercado editorial ao aumento de popularidade da figura do autor, que vem se tornando uma figura onipresente nos eventos literários. Assim como o escritor pode acabar esvaziando a dimensão crítica de seu discurso ao priorizar a sua própria figura em detrimento de sua produção, pode também ampliar os espaços de discussão sobre suas obras quando se apresenta nesses espaços midiáticos. O que se deve fazer, portanto, não é negar o meio digital ou deslegitimar sua capacidade subversiva, e, sim, incentivar uma exploração criativa e crítica de seus recursos.

É possível notar, assim, que a internet possibilita outros modos de aproximação da literatura ao cotidiano dos leitores ao se inserir em ambientes em que eles transitam diariamente, como redes sociais e blogs, podendo esses textos assumir ou não um caráter subversivo. Como mostra Figueiredo, “a questão do vínculo entre objeto artístico e valor de uso tem sido repensada por ângulos diversos” (Figueiredo, 2016, p. 9), e algumas das obras de literatura produzidas e veiculadas na esfera virtual também nos ajudam a refletir sobre essa questão. Alguns dos objetos analisados durante a dissertação, com destaque para *Delegado Tobias*, são exemplos disso e nos servem principalmente para mostrar como as

concepções de obra e de autoria vem mudando. É preciso, portanto, repensar algumas categorias literárias e entender que a própria obra pode se apresentar de diferentes formas. Como se viu, vivemos um momento de reformulação também da instância da crítica, e a internet possibilita outros modos de exercício dessa função. O caso do blog da *Revista peixe-elétrico* é um exemplo de como o crítico pode tornar seu discurso acessível também para um outro público sem deixar de fazer crítica também de modo tradicional.

Ao abordar a situação dos paratextos, principalmente no ambiente digital, portanto, foi possível refletir também sobre o lugar da literatura na contemporaneidade. Em meio a discussões sobre possíveis novas configurações para o campo, foi possível concluir que não se caminha para a morte da obra, do autor, da crítica ou do livro, decretadas em diversos contextos com diferentes propósitos. Tem-se, hoje, como já se afirmou, uma reformulação desses conceitos, e vale pensar que, apesar de a dissertação ter trabalhado com o meio digital, essas mudanças não se dão somente nele – a obra literária vive e se transforma também na plataforma impressa, em que já é possível perceber algumas mudanças decorrentes dessa nova configuração do campo literário.

O digital oferece recursos para outros modos de expressão na literatura impressa e já se pode começar a identificar, inclusive, uma estética do digital em algumas dessas obras. Na poesia, é possível ver trabalhos como *3 poemas com o auxílio do Google*, de Angélica Freitas (2013), que se referem a ferramentas típicas do meio digital, como a busca do Google, dando a elas um viés crítico e um tratamento estético. Nos poemas *a mulher vai*, *a mulher pensa* e *a mulher quer*, ela mostra como estereótipos sobre a figura da mulher vigoram também em lugares como a busca do Google, que sugere termos a quem navega na rede de acordo com as buscas mais frequentes dos usuários. Em um dos poemas, *a mulher quer*, versos como “a mulher quer ser amada”, “a mulher quer um cara rico” e “a mulher quer casar” expõem criticamente e criativamente como alguns dos espaços virtuais podem reforçar esse tipo de discurso.

Outro trabalho recente no campo da poesia que evidencia isso é o *Livro das postagens*, de Carlito Azevedo (2016). Na orelha do livro, sobre o poema que dá nome à obra, o autor explica que “no segundo, uma montagem, o poema é cortado a toda hora por citações, imagens, paráfrases (de Kierkegaard a Giacometti, de Godard a Adília Lopes), postagens, frases ouvidas, recebidas por carta,

telegrama, e-mail e inbox”. Nesse caso, nota-se uma outra forma de penetração do meio digital no impresso a partir de uma técnica de montagem, apontada anteriormente como típica de uma estética do digital. No livro de Azevedo, elementos dessa plataforma se misturam a outros de meios mais antigos, mostrando que esse contato também pode dar origem a produtos literários. Essas marcas que o meio digital já começa a deixar no impresso, portanto, podem se dar de diferentes modos e abrir espaço para inovações formais. Pode-se observar também referências à cultura digital em títulos de livros, como é o caso de *Meus documentos*, de Alejandro Zambra (2015), que remete à organização de arquivos no computador. Nele, encontram-se alguns contos que têm como tema os computadores, como é o caso dos textos *Meus documentos* e *Lembranças de um computador pessoal*.

Desse modo, fica evidente que não só a literatura produzida nessas plataformas herda características do meio impresso, mas o objeto livro também passa a ser influenciado pela produção digital. É preciso pensar, portanto, como as novas tecnologias podem afetar as mais antigas, não apontando para uma destruição desses outros meios, mas, sim, para mudanças em sua produção artística. Assim, o que se torna necessário não é a tentativa de restaurar alguns dos padrões que vigoram na literatura impressa e que perdem força com a produção digital, mas, sim, entender essa nova lógica em formação para que se criem outros modos de ler, produzir e avaliar discursos. Tem-se hoje inúmeras interseções entre literatura, cinema, artes visuais e design, e essas interseções se tornam cada vez mais importantes para se entender transformações nos livros impressos.

Diante dos tópicos abordados na dissertação, portanto, permanecem mais perguntas do que respostas. O estudo da situação dos paratextos editoriais hoje nos serviu para evidenciar um momento rico no meio literário, deixando clara a importância de se compreender a relação que a literatura trava com a tecnologia. Ainda que não tenha sido possível dar conta de solucionar essas inquietações, abriu-se espaço para uma série de indagações que nos encaminham para a mesma questão: o futuro da obra. Que novas características a obra literária vai efetivamente assumir com tantas interseções entre plataformas e campos culturais? Estaríamos vivendo a formação de uma nova estética para o impresso, baseada em elementos vindos de plataformas digitais? Essa tecnologia não só deixa marcas no livro impresso, mas também afeta a ideia de obra como um todo?

Mesmo depois de se ter reconhecido a dificuldade de elaborar respostas concretas para as tantas indagações feitas ao longo da dissertação, não seria possível concluir o trabalho de outra forma que não levantando mais questionamentos – espera-se que mais discussões aconteçam a partir deles e que o estudo dessas plataformas siga nos ajudando a pensar criticamente as mudanças em curso na literatura e na arte como um todo.

## 6

### Referências bibliográficas

- AZEVEDO, Carlito. **Livro das postagens**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.
- AZEVEDO, Luciene. Autoria e performance. **Revista de letras**, São Paulo, v. 47, 2, jul./dez. 2007. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/letras/article/view/496/582>.
- BARTHES, Roland. **A morte do autor**. In: O Rumor da língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BEIGUELMAN, Gisele. **O livro depois do livro**. São Paulo: Peirópolis, 2003.
- BENSIMON, Carol. **Todos nós adorávamos caubóis**. São Paulo: Companhia das letras, 2013.
- BORGES, Jorge Luis. "A biblioteca de babel". In: **Ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- \_\_\_\_\_. "O jardim das veredas que se bifurcam". In: **Ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- \_\_\_\_\_. "O congresso". In: **O livro de areia**. São Paulo: MEDIAfashion, 2012.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- \_\_\_\_\_. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. 1ª edição. Lisboa: Editorial Presença, 1996.
- CALVINO, Italo. **Se um viajante numa noite de inverno**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- CARVALHO, Bernardo. Em defesa da obra. **Revista Piauí**, Rio de Janeiro, n. 62, 2011. Disponível em: <http://piaui.folha.uol.com.br/materia/em-defesa-da-obra/>
- CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros**. Brasília: UnB, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Os desafios da escrita**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- COMPAGON, Antoine. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- CRUZ, Maria Teresa. "Espaço media e experiência". In: GOMES, Renato Cordeiro; MARGATO, Izabel (orgs.). **Espécies de espaço: territorialidades, literatura, mídia**. Belo Horizonte: UFMG, 2008. P. 121-140.



DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

ECO, Umberto. **Obra aberta: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. “Entre o texto e a imagem: a literatura equilibrada”. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erik (orgs.). **Literatura e criatividade**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. p. 141-154.

\_\_\_\_\_. **Mercado de bens simbólicos e interseção dos campos artísticos na cultura multimídia**. In: Compós, 24., 2015. Brasília, 14 p.

\_\_\_\_\_. **Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. Arte, mercado e estetização do cotidiano. **Revista Z Cultural**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, 2016.

FISCHER, Luís Augusto. Letras em números. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 2 set. 2012.

FLUSSER, Vilém. **A escrita – há futuro para a escrita?** São Paulo: Annablume, 2010.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** In: Ditos e escritos III – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FREITAS, Angélica. **Um útero é do tamanho de um punho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

GEISLER, Luisa. **As 15 coisas que sei sobre meu próximo livro**. Disponível em: <http://www.blogdacompanhia.com.br/2015/05/as-15-coisas-que-sei-sobre-meu-proximo-livro/>.

GENARO, Ednei de; MIGLIORIN, Cezar. A nostalgia da centralidade ou do esvaziamento da política. **Alceu**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 24, p. 151-164, jan./jun. 2012.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

HAYLES, N. Katherine. **Literatura Eletrônica: novos horizontes para o literário**. São Paulo: Global, 2009.

HOFFMANN, E.T.A. “O homem da areia”. In: **Contos fantásticos**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

- JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.
- JOHNSON, Steven. **Cultura da interface: como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- JOYCE, Michael. **Afternoon**. Watertown: Eastgate Systems, 1999.
- KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. 2ª edição. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- LEJEUNE, Phillippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- LÍSIAS, Ricardo. **Delegado Tobias**. E-galáxia, 2014.
- \_\_\_\_\_. **Inquérito policial – família Tobias**. São Paulo: Lote 42. 2016.
- LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. **Revista Sopro**, n. 20, jan. 2010. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>.
- MANOVICH, Lev. “O banco de dados”. **Revista ECO-Pós**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, 2015. Disponível em: [https://revistas.ufrj.br/index.php/eco\\_pos/article/view/2366](https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/2366).
- MOULTHTROP, Stuart. **Victory Garden**. Watertown: Eastgate Systems, 1992.
- MURRAY, Janet H. **Hamlet no Holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço**. São Paulo: Itaú Cultural: Editora Unesp, 2003.
- PAZ, Octávio. **Os filhos do barro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora34, 2009.
- \_\_\_\_\_. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- SANTIAGO, Silviano. A crítica literária no jornal. In: \_\_\_\_\_. **O cosmopolitismo do pobre**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- SOUZA, Eneida Maria de. “Ficções impuras”. In: SOUZA, Eneida Maria de.; LYSARDO-DIAS, Dylia; BRAGANÇA, Gustavo Moura (Orgs.). **Sobrevivência e devir da leitura**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. p. 111-118.

THOMPSON, John B. **Mercadores de cultura**. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

ZAMBRA, Alejandro. **Meus documentos**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.