

# IMPACTOS DA DIGITALIZAÇÃO SOBRE A FUNÇÃO AUTOR E SOBRE OS MODOS DE ACESSO AO TEXTO LITERÁRIO

**Andréa Catrópa\***

 <https://orcid.org/0000-0003-0185-8167>

**Como citar este artigo:** CATRÓPA, A. Impactos da digitalização sobre a função autor e sobre os modos de acesso ao texto literário. *Todas as Letras – Revista de Língua e Literatura*, São Paulo, v. 25, n. 3, p. 1-12, set./dez. 2023. DOI 10.5935/1980-6914/eLETD016447

**Submissão:** 10 de setembro de 2023. **Aceite:** 26 de outubro de 2023.

**Resumo:** Este ensaio propõe algumas reflexões sobre alterações na função autor e sobre os modos de consumir cultura a partir de considerações sobre as mudanças tecnológicas que incidiram na materialização dos textos literários desde a criação da prensa móvel na Europa Ocidental e especialmente a partir da década de 1990, quando a popularização dos computadores pessoais e do acesso à internet trouxe desafios inéditos para autores e leitores.

**Palavras-chave:** Literatura digital. Materialidade da literatura. Literatura e novas mídias. Função autor. Autoria em meio digital.

## TRANSUBSTANCIAÇÃO DO AUTOR EM CORPO DA OBRA

■ **A** percepção do autor não como uma espécie de demiurgo literário, e sim como uma função diante de determinado texto, que se constrói muito além de sua existência intelectual e empírica, foi uma importante contribuição de Michel Foucault (2009) para que pudéssemos refletir sobre

---

\* Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, SP, Brasil. E-mail: andreatropa@gmail.com

esse aspecto da criação artística. Segundo o filósofo, a crítica literária moderna assemelhou-se aos métodos da exegese cristã ao vincular o valor do texto a determinado autor, com obediência aos seguintes critérios: 1. unidade de valor; 2. coerência conceitual ou teórica; 3. unidade estilística; e 4. momento histórico. Esse olhar cerimonioso para delimitar um crivo que identificasse determinada obra operaria para restringir uma proliferação do sentido, estabelecendo uma espécie de controle que permitiria observarmos não só a origem dos discursos, como também gerenciar quem estaria apto a proferi-lo. No entanto, Foucault (2009, p. 42) defende a necessidade de subvertermos essa ideia tradicional de autoria, que a compreende como uma fonte inesgotável de riqueza criativa, depositária de todos os sentidos que serão, por essa via exclusiva, acumulados em uma obra:

*[...] o autor não é uma fonte infinita de significações que viriam preencher a obra, o autor não precede as obras. Ele é um certo princípio funcional pelo qual, em nossa cultura, delimita-se, exclui-se ou seleciona-se: em suma, o princípio pelo qual se entrava a livre circulação, a livre manipulação, a livre composição, decomposição, recomposição da ficção. Se temos o hábito de apresentar o autor como gênio, como emergência perpétua de novidade, é porque na realidade nós o fazemos funcionar de um modelo exatamente inverso.*

Algumas décadas após Foucault ter proferido sua célebre palestra questionando o que seria um autor, no Collège de France, o historiador Roger Chartier (2014a) propôs-se a refletir sobre os pontos postulados pelo filósofo para reexaminar a pertinência de suas proposições no presente. Chartier (2014a) reconhece que o movimento empreendido por Foucault promoveu um deslocamento na aliança entre crítica textual e história cultural, impulsionando ambas as disciplinas para buscar compreender, como parte das obras, não só como se inscrevem e se transmitem os textos, mas também quais seriam as condições que regem a sua composição e sua circulação.

Chartier (2014a) enfatiza que a construção da figura autoral, dentro de uma cultura letrada, contribuiu para a própria noção de obra, visto que, ao empreender uma submissão das aspirações criativas do eu empírico às convenções literárias e linguísticas, operou uma estabilização da pluralidade de significações, forjando uma espécie de identidade única a que se atribui a capacidade de permitir inclusões e exclusões de modo a definir determinado *corpus*. Esse teria sido o primeiro tema abordado por Foucault em 1969 – a função autor –, enquanto o segundo seria uma espécie de cronologia relacionada à sua emergência, ancorada em três principais fatores: 1. sistema de propriedade; 2. censura; e 3. quiasma nas regras de identificação dos enunciados “científicos” e dos enunciados “literários”<sup>1</sup>. Resumidamente, Foucault (2009) relaciona intrinsecamente a função autor na modernidade com esses três mecanismos que pressionam para que os discursos não sejam distribuídos anonimamente e passem a circular de maneira que não somente se possa responsabilizar alguém por suas possíveis consequências negativas, como também premiar seu sucesso.

---

<sup>1</sup> Esse quiasma refere-se à afirmação de que, na Antiguidade, os autores de “ciência” é que tinham seu nome notabilizado ao lado de sua produção intelectual, ao passo que os autores de narrativas ficcionais tiveram, por muito tempo, seus textos circulando anonimamente na tradição oral, o que tende a se inverter a partir da modernidade, quando a ficção e a poesia tornam-se inextricavelmente relacionadas à sua autoria (Foucault, 2009).

Chartier (2014a, p. 46) esboça algumas discordâncias quanto à cronologia de Foucault, mas o que nos interessa, para os propósitos deste artigo, é que esse historiador da cultura localiza no início do século XVIII (e não ao seu fim, como fez Foucault) a emergência do conceito de autor proprietário e de propriedade literária, atrelado à moderna noção de *copyright*, que se aplicaria à obra “presente em todos os lugares, mas que não existe em parte alguma”. Nesse sentido, a passagem do *right in copies*<sup>2</sup> para o *copyright*<sup>3</sup> assinalaria uma desmaterialização do objeto da propriedade literária, na medida em que a criatividade abstrata e a origem do manuscrito passaram a reger toda uma cadeia de decisões relativas à sua circulação e à sua comercialização, e, conseqüentemente, um conceito de obra ideal pairaria em suas encarnações sobre corpos impressos.

A criação da prensa de tipos móveis no século XV também pode ter preparado terreno para essa relativa independência (e precedência) da obra em relação à sua manifestação física, pois isso permitiu que uma longa tradição de saberes relacionados com a feitura artesanal dos códices – caligrafia, iluminação, encadernação – fosse se tornando desnecessária diante dos desafios que surgiam para os novos impressores de livros (Silva, 2021). As fontes, as ilustrações, as tintas e os papéis precisavam adequar-se à rapidez e à economia exigida pelos novos moldes de impressão e circulação de livros.

Segundo Chartier (2014b), porém, os manuscritos, por serem uma forma consolidada de difusão de textos, sobretudo aqueles de dimensão reduzida, como cartas, avisos, charges ou folhetos, mantiveram-se em circulação de maneira vigorosa até o século XVIII, quando a crescente popularidade dos impressos no meio literário fez surgir novos parâmetros do que seria um *livro ideal* (nos termos de William Morris) e uma gama inédita de atividades voltadas a satisfazer essas expectativas.

Na França, a obra mallarmeana *Un coup de dés*, de 1897, foi uma das pioneiras a trazer para o cerne de sua criação as inquietações modernas sobre a tensão forma-conteúdo da literatura. Se a lírica foi definida, a partir dos gêneros literários, como uma expressão da voz subjetiva do poeta, um experimento como o de Mallarmé ressaltou o aspecto da materialidade poética e de seu componente visual, desenhando, literalmente, sua imagem no branco da página e evidenciando a sua concretude quando já separada da fase de ideação. A poesia, sob essa perspectiva, seria mais do que rimas, figuras de linguagem e sentidos – seus sinais gráficos sobre papel dão-lhe, também, um aspecto físico, e suas marcas a inscrevem não só no tempo, mas ainda no espaço. Se o ritmo é responsável pela unidade poética, segundo Yuri Tynianov (cf. Bernardini, 2020), podemos pensar que esse ritmo conta não apenas com as oscilações sonoras, como também com aquelas expressas na mancha gráfica do poema.

No século XIX, a mente ativista e criativa de William Morris movimentou, na Inglaterra, a nascente área do *design* moderno, com suas propostas para fazer frente às ameaças à qualidade dos objetos estéticos que detectava no regime de produção industrial, já que “qualquer que seja a temática do livro e por mais despojado que seja, ainda assim ele pode ser uma obra de arte, se o tipo for adequado e se for dada atenção à organização geral” (Bierut *et al.*, 2019, p. 1).

2 Regime de publicação praticado na Inglaterra até meados de 1700, a partir de registro perpétuo e exclusivo sobre um manuscrito original (Chartier, 2014a).

3 Direito do autor baseado tanto em justificativas relativas à estética e à originalidade de uma obra quanto na Teoria do Direito Natural, que atesta que o homem tem direito a usufruir de ganhos de seu trabalho (Chartier, 2014a).

No ensaio que apresentou à Sociedade Bibliográfica em 1893, o *designer* defendeu uma associação da beleza do impresso à sua funcionalidade e clareza, ideia que iria ecoar pelas principais mentes do *design* gráfico até pelo menos a década de 1970, quando o pós-modernismo disseminou protestos quanto ao funcionalismo que imperava. A forma exemplar do livro tornava-se, assim, conteúdo em relação harmônica com seu continente, sem acréscimos ou incongruências, em que o trabalho de impressores, gravadores e tipógrafos fazia unísono à voz do autor. Por isso, o artista de vanguarda russo conhecido como El Lissitzky (Bierut *et al.*, 2019, p. 24) irá afirmar, em seu manifesto de 1923, intitulado *Topografia da tipografia*, que o novo livro “exige o novo escritor. O tinteiro e a pena estão mortos”. No texto *Nosso livro*, lançado em 1926, El Lissitzky amplia a exposição de seu manifesto prévio e defende que o avanço da desmaterialização nas artes deveria ecoar na forma tradicional dos impressos, modificando-a radicalmente. O artista de vanguarda aposta, para o futuro, em uma forma de livro “plástico-representativa”, anacional (baseada em imagens ou ideogramas, e não em letras), em que as palavras deixam de ser ilustradas por imagens e passam a compor com elas uma estrutura que busca superar a temporalidade por meio de uma leitura “simultânea” (Bierut *et al.*, 2019, p. 28-32).

Essas observações sobre os métodos utilizados para se forjar uma materialização das obras das quais os escritores eram proprietários também contribuíram para lentamente abalar uma concepção de autoria “descorporificada”, ou transcendente, e foram fundamentais para observarmos a questão de maneira a relativizar as qualidades individuais do gênio criativo de extração romântica, que foi predominante no elã envolvendo a mística autoral, sobretudo desde o século XIX até meados do século XX, quando o impacto dos referidos clamores vanguardistas começou a se fazer sentir com mais vigor na produção literária e trouxe a ênfase da produção artística em sua relação com os aspectos cotidianos e com a sua expressão material. Em solo nacional, destaca-se a importância da poesia concreta a partir da década de 1950, que criou uma ponte entre o passado, com a menção ao *paideuma* (Campos; Campos; Pignatari, 2006), e o futuro, visto que sua obra é uma das precursoras do campo que posteriormente viria a ser definido como literatura eletrônica.

Nesse campo, estão compreendidas não apenas obras de ficção de hipertexto (baseadas em *links*), como ainda obras de ficção interativa (baseadas nas dinâmicas dos *games*), de narrativas locativas (que aproveitam a tecnologia do GPS em dispositivos móveis), de literatura generativa (quando um algoritmo gera ou mescla textos), de *code work* (em que a língua natural se hibridiza com a linguagem de programação) e poemas animados (que, até sua descontinuidade, eram comumente realizados via *software* Flash).

Essas são as categorias levantadas por N. Katherine Hayles (2009), uma das mais destacadas teóricas da *e-lit*<sup>4</sup> internacional, mas isso, obviamente, não esgota os seus gêneros, que se multiplicam a cada dia – muitas vezes, com existência breve e, nos casos de alguns deles, com a difusão ampliada por sua fácil

4 O termo *e-lit* é utilizado como abreviatura de *electronic literature*. Literatura eletrônica é a expressão consolidada internacionalmente e associada aos estudos pioneiros do campo realizados pelas Humanidades Digitais, bem como à Electronic Literature Organization, criada em 1999, nos Estados Unidos, para difundir a literatura produzida especificamente para os meios eletrônicos. No Brasil, é comum que a expressão seja substituída por “literatura digital”, sendo que, em muitos casos, ambas as expressões funcionam perfeitamente como sinônimos. Se, por exemplo, um videopoema como *Roda-lume* (1969), do português E. M. de Melo e Castro, é uma obra eletrônica analógica, grande parte da produção literária para meios eletrônicos é também digital.

reprodutibilidade, como é o caso da *spam poetry*, dos instapoemas e até mesmo dos *memes* de internet. A *spam poetry* é um tipo de poesia que se utiliza do material dos *spams* (correspondências eletrônicas enviadas em massa, que recebemos independentemente de nossa vontade e que invadem nossas caixas de *e-mail* com promoções e mensagens comerciais) e realiza colagens desses textos recebidos, que podem ser acomodados no formato de versos livres, sonetos, haicais etc. Os instapoemas consistem em textos poéticos, comumente curtos e acompanhados por imagens, que são veiculados na rede social Instagram. Rupi Kaur provavelmente é o nome mais conhecido do gênero, e, após sua fama conquistada nos meios digitais, a poeta canadense foi convidada a transferir suas criações para livros impressos. Já os *memes* da internet são um fenômeno cultural que tem sido examinado sob a luz de áreas diversas, como a comunicação e a linguística. O professor Leonardo Flores (2021), porém, considera que essas peças podem também ser estudadas pelo prisma da literatura eletrônica, visto que misturam texto, imagem e humor ácido para criar variações sobre um mesmo tema que é literalmente pescado nas redes e a elas devolvido para receber novas releituras. É importante, porém, assinalar que mesmo entre os estudiosos de literatura eletrônica e de cultura digital há resistências em considerar as expressões mencionadas como obras artísticas que mereçam um olhar detido, e muitos estudiosos do campo preferem debruçar-se sobre trabalhos de criadores que tenham uma sólida trajetória artística, nos moldes consagrados pela crítica moderna, como Augusto de Campos (no Brasil) ou Jim Andrews (no Canadá) e Talan Memmott (nos Estados Unidos).

### IMPACTOS DO MEIO DIGITAL NOS CONCEITOS DE OBRA E DE AUTOR

Dessa maneira, ainda que desde o século XVIII até meados do século XX tenhamos vivido inegavelmente um apogeu da associação entre voz autoral, obras literárias e livro impresso, forjando aquilo que, modernamente, consideramos ser representativo da cultura letrada, devemos nos perguntar se o momento presente assinala uma ruptura incontornável em relação a esse prestigiado modelo, visto que, segundo Chartier (2014a, p. 84), é esboçado um novo destino para o autor, que se mostraria mais propriamente como problema de categorias do que como problema técnico,

*[...] pois um dos grandes desafios lançados pelo novo modo de produção, de inscrição, de transmissão dos textos, é evidentemente a inadequação de todas as categorias forjadas até nossos dias, incluindo as categorias jurídicas, as categorias estéticas, as categorias biblioteconômicas e as categorias administrativas que se relacionam com a cultura impressa.*

A popularização do acesso aos PCs no início da década de 1990 e, em seguida, a ampliação exponencial do número de usuários da internet modificaram radicalmente os hábitos de consumo, os modos de trabalho e as formas de acesso aos produtos culturais. Essas alterações significativas, no entanto, não precisam ser rupturas, mas podem operar continuidades e adaptações, a partir das quais Jay David Bolter (2001) articulou o conceito de *remediação*, uma recriação de mídias anteriores que, em parte, aproveita algumas de suas características, ainda que descarte outras. Por exemplo, um dispositivo para leitura digital (ou *e-*

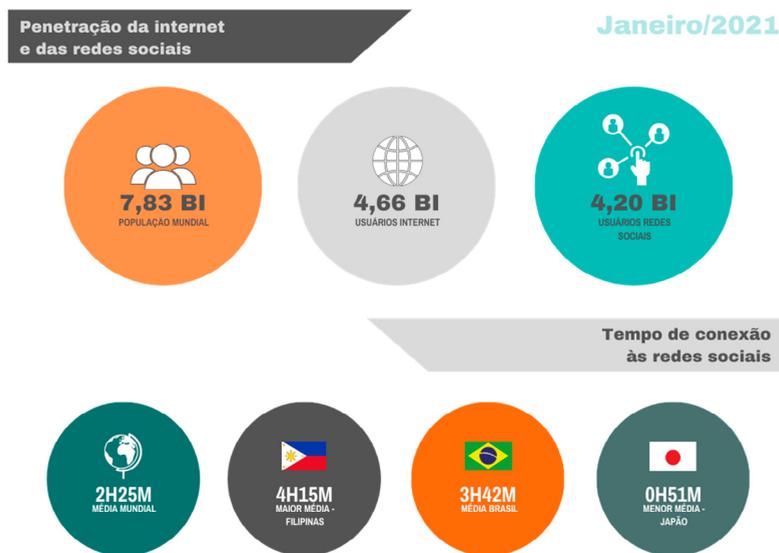
-reader) carrega aspectos do código, como manter o índice, a capa e a lógica da leitura em linhas que se distribuem por uma superfície (definida por uma tela retangular), mas elimina a paginação fixa, a possibilidade de folhearmos o conteúdo da obra e o tamanho invariável das fontes.

Se um autor de livros de papel sofre interferências na materialização de suas obras a partir das características da impressão (vivez das cores, contraste letra-fundo, qualidade e transparência do papel, legibilidade da fonte escolhida), no caso de ter sua obra acessada via leitor digital especializado (como um Kindle ou Kobo), esse mesmo autor enfrentará outros tipos de mediação, que serão ainda mais marcantes caso o leitor opte por baixar o *e-book* e lê-lo diretamente na tela de um celular, *tablet* ou computador. Isso ocorre porque dispositivos digitais multifuncionais conectados convidam a uma dispersão que o impresso, *per se*, não motiva. Dois efeitos marcantes de se responder a estímulos múltiplos (como tentarmos ler um texto e sermos simultaneamente assediados por notificações de mensagens que chegam a nós via *e-mail* ou redes sociais) parecem ser, segundo Maryanne Wolf (2019), uma memória prejudicada e uma perda da capacidade recuperativa da linguagem. De fato, alguns dispositivos digitais, a despeito da função “buscar” que muitos têm, parecem dificultar a revisão de detalhes do índice ou de encontro de algum trecho específico que se acabou de ler e que necessita de uma revisitação. Segundo Wolf (2019), ao longo de séculos, a prática da leitura atenta e profunda pela humanidade alterou a nossa neuroplasticidade cerebral, ampliando a possibilidade de sermos empáticos ou de aprendermos com experiências vicárias. Ainda que possamos estar criando outras habilidades pela navegação constante nos meios digitais, as afirmações da neurocientista confirmam aquilo que intuitivamente percebemos no dia a dia: a relação dos leitores com o texto literário tem sofrido mudanças importantes nas últimas décadas, e isso certamente afeta (ou afetará) os moldes em que foi forjada a função autor.

Para termos uma dimensão quantitativa da penetração e do impacto dos dispositivos digitais, bem como do acesso à internet na cultura contemporânea, nos próximos parágrafos vamos trazer alguns números referentes ao *Digital 2021: Global Overview Report*, que recolhe dados sobre o uso de aparelhos digitais a cada ano. Conforme indica o último relatório, que revela dados recolhidos entre janeiro de 2020 e 2021 (Kemp, 2021), atualmente há 4,66 bilhões de usuários<sup>5</sup> da internet no mundo, e, desse total, 4,20 bilhões são usuários ativos de redes sociais. Enquanto a média de tempo em que os usuários navegam nessas mídias é de 2h25m<sup>6</sup>, o Brasil ocupa a terceira posição no *ranking* mundial, ficando apenas atrás das Filipinas e da Colômbia e contabilizando média de 3h42m de conexão às redes sociais a cada dia por usuário.

5 O termo “usuário”, afirmam os responsáveis pelo relatório, não equivale a pessoas, já que tanto mais de uma pessoa pode acessar um mesmo ponto de internet e um mesmo perfil de rede social, como o oposto também é verdade. Além disso, muitos perfis de redes sociais podem corresponder a animais, empresas e personagens fictícias. Além disso, o relatório deteve-se em perfis que se restringem à faixa etária dos 16 aos 64 anos.

6 Ainda que o cruzamento de dados do tempo de uso das redes sociais com o Índice de Desenvolvimento Humano Ajustado à Desigualdade (IDHAD) de cada país transcenda os objetivos deste artigo, é possível observar nos dados divulgados pelo *Digital 2021: Global Overview Report* uma tendência de que países com melhores índices de IDHAD tenham cidadãos que passem menos tempo conectados às redes sociais do que a média mundial.



**Figura 1** – Gráfico criado a partir dos dados extraídos do *Digital 2021: Global Overview Report*.

Em relação ao tempo total gasto na internet, os brasileiros ocupam a segunda posição no *ranking*, atrás apenas dos filipinos. Ao passo que a média mundial é de um total de 6h54m de conexão à internet por usuário a cada dia, no Brasil essa média é de 10h08m. Além disso, o relatório fez um levantamento do tempo utilizado por esses usuários em atividades que se dão em mídias e plataformas diversas. Assim, dados globais sugerem que os 4,66 bilhões de usuários da internet consomem diariamente 3h24m de conteúdo audiovisual, seja TV aberta, seja serviços de *streaming*; 2h02m dedicadas à leitura de textos (tanto em impressos físicos – como livros, jornais, revistas ou apostilas, entre outros – como em meio digital, seja em *e-readers*, computadores, *tablets* ou celulares); 1h31m ouvindo musicais via *streaming*; 1h ouvindo rádio; 0h54m ouvindo *podcasts*; e 1h12m jogando *videogames* (especificamente em consoles de jogos, o que exclui dessa média os *games online*).

Notamos, assim, que estar *online*, para grande parte dos usuários da internet, significa dividir-se entre atividades de informação, sociabilização e entretenimento (sem contar as tarefas profissionais e de estudo); além disso, nessas atividades, há o contato com linguagens diversas: fotografia, cinema, vídeo, dança, desenho, música, entre outras. É de se esperar, portanto, que não apenas nossas formas de consumir e produzir arte e cultura tenham sido fortemente impactadas por esse panorama, como também que haja a emergência de novos formatos e práticas nesse horizonte. Mesmo que nos dados apresentados não exista uma especificação sobre o tempo do internauta brasileiro dedicado à leitura de textos, a média mundial de 2h02m destinadas a essa atividade acena para que o leitor, quando está em ambiente digital, se depare com decisões a serem tomadas que divergem de sua prática como leitor exclusivo de impressos.

Bruno Patino (2019) denuncia uma outra dimensão que influencia no comportamento de quem está conectado: a tentação quase irresistível do desliza-

mento aleatório por informações e dados de que não necessitamos e que, frequentemente, acessamos por compulsão. Segundo o autor, um bom exemplo de que o “vício” em estar em contato com plataformas digitais não é mero efeito colateral é o Laboratório das Tecnologias de Persuasão, coordenado pelo doutor em Informática J. B. Fogg e mantido pela Universidade de Stanford. A perspectiva na qual a pesquisa é ali desenvolvida é a de que a maneira como “os computadores se dirigem aos utilizadores – o seu grafismo, a concepção da sua interface e a sua linguagem – é tão importante quanto as informações que transmitem” (Patino, 2019, p. 46). No laboratório de Fogg foi criado o termo *captologia* para designar a arte de captar a atenção dos usuários da internet, a partir de três elementos comportamentais baseados na psicologia: a motivação, a habilidade e o gatilho (que pode se associar a um desejo de se comparar aos demais indivíduos, mas também à ansiedade e ao medo).

Essa breve menção às intrincadas articulações que subjazem nas plataformas digitais demonstra que a utopia da descentralização de curadoria literária, que poderia permitir a vozes antes negligenciadas por editoras e meios de comunicação de massa se alçarem ao conhecimento público de maneira democrática e acessível, torna-se, na prática, menos viável do que aparenta. É fato que a composição e a transmissão de textos em meio digital unem estágios da produção literária que estiveram separados ao longo da história: criação, inscrição, edição, distribuição, comercialização, divulgação e até debate com a crítica e com o público. Se diante de um texto impresso a interferência se dava nas margens e nas superfícies, já em meio eletrônico as alterações em relação ao texto-base podem se dar de maneira muito mais profunda, pois as operações que antes ficavam distribuídas em funções distintas – leitor, autor, editor, *designer*, livreiro – aqui podem ser desempenhadas por uma mesma pessoa. Assim, é possível alternar-se entre papéis que envolvem leitura, escrita e difusão de um material intempestivamente e trocar as impressões sobre esse processo de maneira quase imediata. Se isso não invalida os processos editoriais convencionais, por certo modela novas formas de expressão, desde o tema até a forma como se configuram os textos que circulam em meio eletrônico.

O poeta Kenneth Goldsmith (2011), que se dedica à literatura conceitual e à reflexão sobre o que designa a escrita e as atividades de um autor na contemporaneidade, defende que não há como o fazer literário escapar da influência da cultura digital, mesmo quando tratamos da criação de um livro de papel. Um dos muitos pontos que levanta para defender esse ponto de vista, e que nos interessa particularmente aqui, é a facilidade que os dispositivos digitais fornecem para a manipulação textual e para a apropriação de discursos diversos em um único trabalho. Se essas práticas já existiam, havia para elas uma barreira do trabalho físico de literalmente digitar, recortar, colar o material que se pretendia reproduzir ou mesclar com o próprio texto. Entretanto, no presente:

*O cenário de recortar e colar repete-se continuamente conforme encontramos e adotamos outras estratégias digitais habilitadas para a rede que alteram ainda mais nosso relacionamento com palavras. Redes sociais, compartilhamento de arquivos, blogs: nesses ambientes, a linguagem tem valor não tanto pelo que diz, mas pelo que faz. Lidamos ativamente com a linguagem, compartilhando informações avidamente apenas para movimentá-las [...]. Se você for capaz de filtrar essa massa de informações e de passá-la adiante, como um juiz, ganhará*

*um enorme capital cultural. Filtrar é ter gosto. E o bom gosto dá as regras: a sensibilidade peculiar de Marcel Duchamp para escolher e mesclar, combinada ao seu gosto refinado, reescreveu as regras*<sup>7</sup> (Goldsmith, 2011, p. 19).

Em comparação com o universo das artes visuais, pondera Goldsmith (2011), o mundo literário reluta em se desfazer de ideias como originalidade, plágio, direitos autorais, que, tanto para Foucault (2009) como para Chartier (1998, 2014a), se relacionam intimamente com a concepção do autor moderno. Talvez porque as artes, ao trabalharem com formas, cores e volumes, sejam atreladas a uma materialidade que, equivocadamente, é considerada ausente nas palavras. Estas, muitas vezes concebidas como “ideias sem corpo”, são associadas diretamente ao pensamento e à interioridade do autor, o que parcialmente explica os processos penais que confundem a voz do narrador com a voz do sujeito que escreveu determinado livro. Contudo, para Chartier (2014a, p. 35), tanto a filosofia foucaultiana quanto a literatura de Jorge Luis Borges pavimentam o caminho que rompe com essa identificação, já que, com eles, a função autor “não é mais simplesmente pensada como uma função discursiva [...], mas como o que dá existência a uma ausência essencial”. Essa ausência não se confunde com o vazio e pode apontar para uma multiplicidade que substitui as totalidades orgânicas identificadas no Romantismo, bem como as associações atômicas iluministas, apontando para uma complexidade barroca, que se organiza de maneira avessa às hierarquias verticais e às distinções entre parte e todo.

## **ARTE REPRODUTÍVEL, DISPOSITIVOS DIGITAIS E AUTORIA**

Sob essa perspectiva, a função autor forçosamente explorará diferentes papéis e possibilidades que não estavam previstos na cultura do impresso, ainda que as variáveis que afetam o meio digital em profundidade sejam, em grande medida, inacessíveis à maior parte dos criadores. Nesse ponto, concordamos com Roger Chartier (2002, p. 122) quando afirma o seguinte:

*Como indicava Walter Benjamin (1971), as técnicas de reprodução dos textos ou imagens não são em si mesmas nem boas nem perversas. Daí o seu diagnóstico ambivalente sobre os efeitos de sua reprodução mecanizada. De um lado, essa última assegurou, em escala desconhecida até então, a estetização da política prática: “Com o progresso dos aparelhos, que permite fazer ouvir a um número indefinido de ouvintes o discurso do orador no momento em que fala e difundir pouco depois a sua imagem diante de um público indefinido de espectadores, o essencial torna-se a apresentação do homem político diante do próprio aparelho. Essa nova técnica esvazia os parlamentos assim como esvazia os teatros”. De outro, o desaparecimento da distinção entre o criador e o público (“A competência literária não repousa mais numa formação especializada, mas sim numa multiplicidade de técnicas e se torna, desse modo, um bem comum”), a ruína dos conceitos tradicionais mobilizados para designar as obras e, finalmente, a*

7 Tradução nossa do original: “The cut-and-paste scenario plays out again and again as we encounter and adopt other digital, network-enabled strategies that further alter our relationship with words. Social networking, file sharing, blogging: in these environments, language has value not as much for what it says but for what it does. We deal in active language, passing information swiftly for the sake of moving it. [...] If you can filter through the mass of information and pass it on as an arbiter to others, you gain an enormous amount of cultural capital. Filtering is taste. And good taste rules the day: Marcel Duchamp’s exquisite filtering and sorting sensibility combined with his finely tuned taste rewrote the rules”.

*contabilidade entre o exercício crítico e o prazer do divertimento (“O público das salas escuras é de fato um examinador, mas um examinador que se distrai”). São todos eles elementos que abrem uma possibilidade alternativa. À estetização da política que serve aos poderes opressivos pode corresponder de fato uma politização da estética portadora da emancipação dos povos.*

Na segunda versão do célebre texto, ao qual Chartier (2002) se remete no trecho apresentado, e que só foi encontrada no original alemão em 1989, Walter Benjamin (2014) enfatiza como as práticas concernentes à arte reproduzível (como o cinema e a fotografia), se, por um lado, retiravam da obra seu valor do aqui e agora e seu ideal de autenticidade, poderiam contribuir, por outro, para liberá-la de noções como criatividade, genialidade ou valor eterno, que, segundo o filósofo judeu alemão, contribuíram para a sua cooptação para fins políticos nefastos, em menção à apropriação nazista e fascista da estética clássica.

Jeanne Marie Gagnebin (2012) enfatiza a importância dessa segunda versão do texto benjaminiano, pois na primeira edição – a única publicada quando o autor estava vivo – aponta que houve divergências com o editor do texto na França, Max Brill. Assim, essa primeira edição francesa teria recebido inúmeros cortes sem a anuência de Benjamin, que protestou em cartas enviadas para seus amigos Max Horkheimer e Theodor Adorno. Nas palavras da filósofa:

*[...] gostaria de insistir na importância da segunda versão. Ela aponta para uma nova teoria da “mimesis”, isto é, da “representação artística”, e do jogo ou da brincadeira (“Spiel”) nas artes. Trata-se de tentar pensar as possibilidades, liberadas pela perda da aura e pelas novas técnicas, de novas práticas estéticas: “ordenações experimentais”, ou “Versuchsanordnungen” [a revisão do volume da Brasiliense continua traduzindo o termo por “experiências”, o que se presta a confusão].*

*Essas novas práticas artísticas e interativas – por exemplo, no Brasil, Oiticica ou Lygia Clark – deveriam permitir a invenção de um “espaço de jogo” (“Spielraum”) que Benjamin esperava ser possível, não só no domínio da estética, mas também no da política (Gagnebin, 2012).*

A noção de autoria nas artes reproduzíveis e, também, especificamente nas formas de arte que se desenvolvem em meio eletrônico e digital engloba parcerias que podem se dar entre humanos e, ainda, entre homem-máquina. Assim o cinema pressupõe não apenas uma interação com a câmera, o projetor e toda uma parafernália técnica necessária para a sua realização, como também o trabalho conjunto de profissionais advindos de diferentes áreas e especialidades, como a música, a dramaturgia, a fotografia, a animação e o *design* gráfico, entre outras. O campo da literatura eletrônica e as práticas literárias que ocorrem na internet e nos meios digitais aproximam-se desse universo colaborativo e descentralizador, muitas vezes necessitando também da participação do leitor/interator para que possam se concretizar, o que aponta para o “espaço de jogo” referido por Jeanne Marie Gagnebin (2012).

Assim, o autor que se aventura a criar literatura em um universo atravessado pela questão da aceleração da invasão tecnológica em quase todos os aspectos de nossa vida e da obsolescência dos suportes digitais certamente encontra desafios muito diferentes daquele que, até fins do século XX, mirava um público exigente e compenetrado, que premiava o lançamento de obras ancoradas na ideia de originalidade e de trabalho artesanal. O que se constitui como objeto

literário, sob essa perspectiva, pode ser compreendido como algo que não depende apenas de valores objetivos, mas que também se insere, por um lado, em um horizonte de expectativas, e, por outro, em uma dimensão de experiências e saberes já consolidados. Diante disso, a produção digital encontra dificuldades não só de conhecimento (como conhecer, examinar, classificar o que é produzido atualmente e que se multiplica incontrolavelmente?), mas também de reconhecimento (como comprovar que as produções efêmeras, compostas por parcerias entre pessoas, muitas vezes desconhecidas entre si, e que transitam na confluência de diferentes universos estéticos têm alguma qualidade específica que justifique seu estudo?).

Ou, nos termos de Donna Haraway (2009, p. 39), na pólis tecnológica, o estatuto avesso a polaridades (humano *versus* animal, homem *versus* mulher, orgânico *versus* maquínico) do ciborgue contribui para que “as relações para se construir totalidades a partir das respectivas partes, incluindo as da polaridade e da dominação hierárquica”, sejam questionadas. Para esse expoente do pensamento feminista, evitar a simplificação dicotômica entre natureza e tecnologia poderia nos levar não só a repensar aspectos específicos da nossa cultura tradicional, mas também, quiçá, a modificar nossas noções de gênero, classe ou raça, em busca de maior diversidade. Dominar a tecnologia, antes que ela nos domine – como autores, leitores e cidadãos. E permitir que a função autor possa ganhar novos contornos transitando também em meio digital, o que possivelmente acarreta que o conceito de obra literária seja outro e exige novos parâmetros críticos, contando com uma visada transdisciplinar.

#### IMPACTS OF DIGITALIZATION ON THE AUTHOR’S ROLE AND METHODS OF ACCESS TO LITERARY TEXTS

**Abstract:** This essay proposes some reflections about changes in the author’s role and the ways of consuming culture based on considerations about the technological changes that have affected the materialization of literary texts since the creation of the mobile press in Western Europe and especially since the 1990s, when the popularization of personal computers and internet access led to unprecedented challenges for authors and readers.

**Keywords:** Digital literature. Materiality of literature. Literature and new medias. Author’s role. Authorship in digital media.

#### REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, W. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. Tradução Gabriel V. Silva. Porto Alegre: L&PM, 2014.
- BERNARDINI, A. Iúri Tyniánov e a palavra poética: a poesia no âmbito do Formalismo Russo. *RUS*, v. 11, n. 16, p. 82-97, 2020.
- BIERUT, M. *et al. Textos clássicos do design gráfico*. Tradução Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2019.
- BOLTER, J. D. *Writing space: computers, hypertext, and the remediation of print*. London, New Jersey: LEA Publishers, 2001.

- CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, D. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.
- CHARTIER, R. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Tradução Reginaldo Carmelo C. de Moraes. São Paulo: Imprensa Oficial, Editora Unesp, 1998.
- CHARTIER, R. *Os desafios da escrita*. Tradução Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- CHARTIER, R. *O que é um autor: revisão de uma genealogia*. Tradução Luzmara Curcino, Carlos Eduardo Bezerra. São Paulo: EDUFSCar, 2014a.
- CHARTIER, R. *A mão do autor e a mente do editor*. Tradução George Schlesinger. São Paulo: Editora Unesp, 2014b.
- FLORES, L. Literatura Eletrônica de terceira geração. Tradução Andréa Catrópa da Silva. *DAT Journal*, São Paulo, v. 6, n. 1, p. 355-371, 15 mar. 2021.
- FOUCAULT, M. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- GAGNEBIN, J. M. *Uma epidemia de traduções: Walter Benjamin na era da reprodutibilidade técnica*. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 7 out. 2012. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/70489-uma-epidemia-de-traducoes.shtml>. Acesso em: 30 jun. 2023.
- GOLDSMITH, K. (org.). *Against expression: an anthology of conceptual writing*. Evanston: Northwestern University Press, 2011.
- HARAWAY, D. J. Manifesto ciborgue – ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: HARAWAY, D. J.; KUNZRU, K. *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Tradução Tadeu Tomaz. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 33-118.
- HAYLES, N. K. *Literatura eletrônica: novos horizontes para a literatura*. Tradução Luciana Lhullier, Ricardo M. Buchweitz. São Paulo: Global; Passo Fundo: UFP Editora Universitária, 2009.
- KEMP, S. *Digital 2021: Global Overview Report*. 2021. Disponível em: <https://datareportal.com/reports/digital-2021-global-overview-report>. Acesso em: 4 jul. 2023.
- PATINO, B. *A civilização do peixe-vermelho*. Tradução Tiago Marques. Lisboa: Gradiva, 2019.
- SILVA, A. C. da. Literatura e imagem – fantasmas do futuro. In: PIVETTA, R.; CAIMI, C. L.; BRITO JÚNIOR, A. B. de. *Literatura, imagem, mídia*. Porto Alegre: Class, 2021. p. 69-83.
- WOLF, M. *O cérebro no mundo digital: os desafios da leitura na nossa era*. Tradução Rodolfo Ilari, Mayumi Ilari. São Paulo: Contexto, 2019.