

Michael Korfmann
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
michael.korfmann@ufrgs.br

Gustavo Faraon
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
gustavo.faraon@gmail.com

A rede digital e as configurações do autor

Abstract: This article analyses the configurations of the author in the virtual epoch. Instead of a generic approach towards a definition of the author, it favors a differentiated conception which investigates the diverse functions and roles of the author in the respective social systems. The article parts from the actual discussion on hypertext as the realization of the old dream of a Universal Library. It will show the diverse historic efforts to conceive literature and arts in general as a communicative field free from authorial references, frequently seen as “author-itarian”, as well as the continuity to keep a stable and identifiable authorship in the juridical and economic field.

Keywords: hypertext, author, media.

Resumo: Este artigo analisa as configurações do autor na era virtual. Para tal objetivo, abstraímos de uma definição genérica do autor em favor de uma abordagem diferenciada que investiga as diversas funções e papéis da instância autoral nos respectivos sistemas sociais. O artigo parte da discussão atual sobre o hipertexto como realização virtual do sonho antigo de uma Biblioteca Universal. Mostramos as diversas tentativas históricas de conceber a literatura e arte como campo comunicativo livre de referências autorais e assim “autor-itárias” bem como a continuidade de manter uma autoria estável e identificável na área jurídica e econômica.

Palavras-chave: hipertexto, autor, *media*.

Introdução

Em recente artigo publicado no periódico *New York Times*, Kevin Kelly (2006), jornalista norte-americano e editor executivo da revista *Wired*, reascendeu a discussão em torno da influência do hipertexto na literatura, sobretudo no que tange o papel do autor, ao afirmar que o

sonho da Biblioteca Universal foi ressuscitado. A afirmativa é baseada no anúncio feito pela empresa Google, em dezembro de 2004, de que digitalizaria todos os livros das cinco maiores bibliotecas dos Estados Unidos com o intuito de tornar o seu conteúdo facilmente localizável, e também no surgimento de iniciativas neste sentido em várias partes do mundo. De acordo com Kelly “the explosive rise of the Web, going from nothing to everything in one decade, has encouraged us to believe in the impossible again”. Na situação imaginada pelo jornalista americano, todo o acervo literário do mundo estaria interligado através de *hiperlinks*, transformando todos os textos existentes em um só grande texto composto de obras reorganizadas fora da ordem e lógica originais, negando assim a possibilidade de autoria individual. Seria a transformação da tradicional Galáxia de Gutenberg, baseada na forte ligação entre livro e escritor, numa rede ou tecido intertextual sem ponto fixo ou *autoritário*. Como exemplo atual do romance coletivo e interativo podemos citar aqui o projeto da editora Penguin Books, lançado há pouco tempo e chamado *A million peguins* (<<http://www.amillionpeguins.com>>), onde a tradicional empresa elogia as “collective endeavours”, tão conhecidos na área científica, e pergunta se este procedimento não poderia também mostrar resultados na área novelística: “However, is the same true in artistic fields? We are used to the romantic notion of the artist or the novelist working alone in an attic room, or in the shed at the bottom of the garden. [...]. But what about the novel? Can a collective create a believable fictional voice?”.

O que Kelly esboça aqui na semântica virtual encontrava-se já essencialmente em nível teórico, embora sem o apoio técnico que a rede oferece, em autores como Mallamé, que definiu a literatura, sobretudo, como acontecimento auto-referencial da escritura e não como produto de um indivíduo; a concepção de um universo textual suspensa da autoridade autoral se desdobra na legendária tese de Barthes sobre a *Morte do autor* (1968) ou na visão de Foucault segundo a qual há nos textos antes formações discursivas do que produtos de um indivíduo. o surgimento maciço de obras literárias no decorrer do século XVIII faz com que os discursos literários somente possam alcançar uma ressonância quando são equipados com a função do autor: referente a qualquer texto ficcional pergunta-se “de onde ele vem, quem o escreveu, quando foi escrito, sob que circunstâncias ou conforme que esboço” (Foucault, 1988, p. 19). Para esta reedificação de textos (antes em papel, agora de forma digital), as teorias da intertextualidade freqüentemente utilizam conceitos como transgressão, trânsito, entrelaçamento, desdobramento ou reconfiguração, entre outros. Fronteira,

limites ou limiares devem ser ultrapassados em direção a um espaço entre o “dentro” e o “fora”, o “eu” e o “outro”, o “presente” e o “ausente”: o intertexto, o lugar entre a singularidade e a infinidade textual como tecido no qual cada obra não apenas permite mas sugere ou oferece a passagem para outras, formando assim um único livro universal, ou na famosa imagem de Borges, a biblioteca do mundo. O não-linear e não-seqüencial como qualidade básica encontra-se tanto nestas concepções como também em outras em relação ao hipertexto, como num artigo de 1992 publicado na *New York Times Book Review* que, como muitos entusiastas na época, previa o “The End of Books”:

‘Hypertext’ is not a system but a generic term, coined a quarter of a century ago by a computer populist named Ted Nelson to describe the writing done in the nonlinear or nonsequential space made possible by the computer. Moreover, unlike print text, hypertext provides multiple paths between text segments, now often called ‘lexias’ in a borrowing from the pre-hypertextual but prescient Roland Barthes. With its webs of linked lexias, its networks of alternate routes (as opposed to print’s fixed unidirectional pageturning) hypertext presents a radically divergent technology, interactive and polyvocal, favoring a plurality of discourses over definitive utterance and freeing the reader from domination by the author (Coover, 1992, p. 24).

Como se vê, em todas estas concepções a figura do autor (ou melhor, a destronização do autor) exerce uma relevância fundamental. Mas é preciso perguntar se realmente se justifica falar do autor em termos gerais e não de configurações diferenciadas desta instância. Para nossa abordagem, diferenciamos três referências comunicativas básicas, onde cada uma segue percursos e dinâmicas próprias. A primeira, de cunho jurídico, compreende o autor de forma relativamente estável durante os últimos dois séculos, como originador de uma propriedade intelectual marcada pelo desvio estético. A partir de aproximadamente 1800, a obra artística é protegida e reconhecida juridicamente quando se trata de materialização única de uma idéia particular. Esses princípios básicos foram mais tarde estendidos para as novas *media* emergentes, tais como fotografia, filme e Internet, pelo sistema jurídico. A segunda diz respeito ao sistema da literatura moderna, que, com seu dinamismo acelerado, experimenta conceituações variadas do autor como gênio, “médium da revelação existencial” (Rilke) ou “trabalhador da palavra” (Tretjakov). A terceira referência origina-se da teoria literária, culminando nas já citadas teorias de Barthes ou Foucault.

Pretende-se neste artigo partir de uma abordagem histórica neste sentido para depois voltar à tese inicial levantada por Kelly. Partimos da convicção que os *media* – imprensa, fotografia, filme, tv, arquivos

eletrônicos e redes de informação, entre outros – exercem um papel central na formação das estruturas sociais e suas características, inclusive a produção artística e as concepções diversas referente ao papel autoral. Compreendemos com Wilhelm Voßkamp os *media* como “culturas de comunicação que co-definem a realidade social” (Stanitzek & Voßkamp, 2001, p. 9).

Assim, numa leitura resumida, a imprensa de Gutenberg não significou apenas um novo processo técnico que possibilitou cópias mais econômicas, mas redefiniu a comunicação social tradicional do face a face em direção a uma comunicação normatizada, específica e impessoal nos diversos sistemas sociais, consolidada no final do século XVIII. Este processo torna-se visível, por exemplo, na implantação de bibliotecas, do mercado livreiro e, conseqüentemente, dos direitos autorais, ou na escolaridade pública baseada em conhecimentos escritos e, pelo menos potencialmente, acessíveis a todos.

A fotografia como novo *medium* ótico do século XIX e representante destacado do desejável olhar objetivo instala-se paralelamente aos primeiros textos do realismo literário dos anos trinta do século XIX, como *Le Rouge e le Noir* (1830), de Stendhal, *La femme de trente ans* (1831-34), de Balzac, ou *Oliver Twist* (1838), de Charles Dickens. Escritores como Flaubert ou Zola foram recebidos pela crítica, sobretudo na Alemanha, como “romances fotográficos”, identificando seus procedimentos literários com a exatidão fotográfica, registros de um olhar neutro e questionando assim a autoria individual das “meras” reproduções fotográficas ou literárias. Partindo da pintura cubista como reação à reprodução mimética da fotografia, a arte vanguardista surge diretamente da discussão sobre função e tarefa da arte e o papel dos artistas/autores frente ao desenvolvimento medial e tecnológico, redefinindo as formas artísticas entre 1910 e 1930 de maneira marcante, seja na multiperspectividade como resposta às reproduções de perspectiva central, na transformação da fotografia mimética em fotomontagens, seja na pintura abstrata como superação do mundo objeto. Surgem, dentro deste contexto, tentativas variadas de questionar a criação autoral: o acaso no Dadaísmo, o *objeto trouvé* de Duchamp ou a *écriture automatique* dos surrealistas, todos eles com tendências de abolir a tradicional criação e formação autoral da obra artística. A próxima ruptura medial, o filme, com seu *close-up*, *slow-motion* e a montagem como recomposição de focos e perspectivas alternantes ostentavam uma nova gramática visual correspondente aos novos ambientes sociais e às novas formas e condições de percepção nos centros urbanos. Ela inspira autores como Alfred Döblin a se autoconceberem como

montadores em vez de autores no sentido tradicional, estruturando o romance em seqüências cinemato-literárias.

Com o hipertexto não é diferente. No que se refere ao texto literário, a grande esperança, sobretudo nos anos 90, era o *hyperlink* como referencial absoluto da nova literatura na rede. Destacado graficamente, ele interromperia o atual *continuum* textual se oferecendo como caminho alternativo no percurso da leitura, tornando-se, assim, a inovação estética central, com o objetivo de oferecer uma estruturação não linear de seus elementos e assim estabeleceria uma nova relação entre autor, texto e leitor. As conseqüências que este novo *medium* traz para o autor e suas diversas concepções, no entanto, não são de todo claras e devem ser analisadas com cautela. As análises oscilam entre um elogio (justificável?) do mundo literário virtual onde, conforme Bolter (1999, p. 346), o hipertexto torna o autor um agregado abstrato que não pode ser reduzido à biologia ou à psicologia da personagem, já que todos que participam da rede também participam na interpretação e mutação do veio textual, ou Humberto Eco, que afirma que “um hipertexto pode transformar todo leitor em um autor. Dado o mesmo sistema hipertextual para Shakespeare e para um estudante, eles têm a mesma chance de produzir Romeu e Julieta” (Eco, 1996, p. 1).

O autor como instância jurídica

Historicamente, o conceito de autor (do latim *auctor*) surge, por exemplo, na Alemanha pela primeira vez no século XV, como designação do erudito ou mestre que fixa seu conhecimento na forma escrita. Somente por volta de 1800 se estabelece o uso de “autor” como designação do indivíduo criador de um texto publicado. Cruza-se, nesse conceito, a idéia de uma originalidade textual estética, bem como o sentido jurídico de uma propriedade intelectual a ser reconhecida e protegida. A designação escritor (*Schriftsteller*) designava a pessoa que redigia textos oficiais administrativos, enfatizando o aspecto artesanal de serem escritos por incumbência de um ofício. Isto explica a desvalorização desse conceito a partir de 1800, quando se começou a enfatizar justamente o aspecto criativo e original de uma obra literária, o que resultou numa valorização do termo “poeta” para a atividade literária em si.

Sabe-se que o conceito de autor como criador de um texto escrito que possa ser reclamado como propriedade individual não foi sempre inerente a esse conceito. A possibilidade de que autores se apresentem como originadores de suas obras e deduzam disto direitos financeiros sobre sua propriedade é um fato relativamente recente, e o novo conceito de autor, que emergiu no final do século XVIII, responde a ne-

cessidades especificamente jurídicas, não articulando diretamente um problema de nível estético ou artístico. É um problema de propriedade que surgiu a partir da praxe do século XVIII de reproduzir livros e levou o sistema jurídico à questão de saber como autores e editores poderiam proteger sua propriedade contra a reimpressão não-controlada.

O pensamento pré-moderno europeu não concebia direito autoral individual ou de obras literárias. A literatura e sua produção eram vistas até o século XVII e início do século XVIII como bens comuns produzidos através de regras, conforme as concepções antigas de *ars* ou *téchne*, cujo domínio poderia ser aperfeiçoado *qua studium*. Com base numa poética que compreende textos e regras como matéria pública, em princípio disponível para todos, o autor não é visto como inventor que articula uma intenção de forma subjetiva. O conceito de *imitatio* dos antigos funciona como instrução pragmática sobre como se deve escrever.

Se, de um lado, esses textos são matéria pública, de outro lado, devem ser apropriados individualmente, mas conforme regras objetivas. Essa transformação objetivada é comparada, por exemplo, na teoria poética (1647) de Georg Philipp Harsdörffer, a um furto esperto, que pega emprestado e rearranja o existente para uma forma nova: “Devemos fazer como as abelhas e notar aquilo que lemos em livros variados, mas mais tarde misturar tudo isso com aplicação inteligente para que se saiba logo de onde vinha, mas que foi feito algo diferente disso” (1969, p. 47). A esse conceito de literatura sem propriedade corresponde a prática, na Europa pré-moderna, da exclusão de exigências financeiras do autor pela sua obra. Até metade do século XVIII, o autor recebia apenas um *honorarium*, um reconhecimento simbólico e de livre vontade, sem ser necessariamente proporcional ao trabalho realizado. Esses regulamentos foram substituídos quando a expansão do mercado livreiro, em consequência da implantação da imprensa, trouxe consigo conflitos maiores, não mais resolvíveis com os princípios jurídicos existentes.

Também Foucault aponta, na sua análise genealógica do autor, para seu lugar discursivo no sistema jurídico da sociedade moderna. Conforme Foucault, a relação estreita entre o autor e sua obra surge primeiramente no século XVIII, pois o escritor, vivendo de seus *honoraria*, e prejudicado pelas reimpressões e impressões não autorizadas, “reclama para seus textos uma originalidade de valor financeiro, à qual o discurso jurídico respondeu criando uma forma jurídica específica na concepção da propriedade intelectual” (1988, p. 18). A partir de então, de acordo com Foucault, o autor ocupa o ponto central

para a individualização na história literária e de idéias. Nota-se essa individualização tanto no sistema jurídico, na figura do autor como criador de obras de formas particulares, bem como no próprio sistema da literatura, expressado inicialmente na figura do gênio. A diferenciação do sistema da literatura via individualização permitiu basear a específica comunicação literária na subjetividade, não mensurável por regras, de seus autores.

Foi, sobretudo, a praxe jurídica inglesa que abriu caminho para essa discussão na Alemanha, onde, a partir de 1760 e sob a influência de *Conjectures on Original Composition*, de Young (1759), o discurso relativo ao gênio exerceu papel importante. Com relação a essa praxe, Edward Young diferencia obras originais de obras gerais. Enquanto o escritor de obras gerais escreve dentro de regras e instruções convencionais e universalmente disponíveis, o gênio escreve sob a inspiração individual, um dom natural com que já nasceu e que não é acessível via normas.

Learning we thank, Genius we revere; That gives us pleasure, This gives us rapture; That informs us, This inspires; and is itself inspired: for Genius is from Heaven, Learning from man; This sets us above the low, and illiterate; That, above the learned, and polite. Learning is borrowed knowledge; Genius is knowledge innate, and quite our own (Young, 1966, p. 17).

Assim, cruzam-se na figura do gênio uma fórmula que objetiva justificar a autonomia da comunicação literária emergente e a justificativa jurídica para o direito de autor. Conforme a concepção jurídica por volta de 1800, o conteúdo (as idéias) se basearia numa capacidade geral, disponível e acessível para todos, portanto não poderia ser reclamado como propriedade, enquanto a forma representaria a inscrição individual e indelével do autor, sendo, assim, o índice para reconhecer os direitos autorais. Johann Jacob Cella escreveu, em 1784:

Em que consiste o essencial de um livro? Quais são as partes essenciais, nas quais se baseia a propriedade individual do autor? No fato de que as verdades e acontecimentos do livro são apresentados dessa forma e ordem particular e nessa linguagem específica. Isso é o essencial do livro e através disso se diferencia o livro de um autor do livro de um outro (1784, p. 14).

Podemos resumir que, a partir de 1800, a identidade da obra literária não resultará de uma repetição de arquivos de saber ou normas poéticas, mas do inesperado e único da individualidade do escritor, objetivado na obra. Esta materialização do espírito é em princípio invendível, apenas os direitos de utilização ou aproveitamento podem

ser transferidos a outra instância. Sua forma específica legitima os direitos e responsabilidades autorais de seu produtor, mantendo seus princípios básicos até hoje. O §2 do direito autoral alemão define obras artísticas como “criações intelectuais individuais que compreendem todos os produtos que se caracterizam pela individualidade e novidade do pensamento e/ou sua forma particular. A criação intelectual é apenas concebível juridicamente quando assume certa forma concreta” (Koeve, 1997, p. 2). Essa linha básica da lei autoral alemã integrou-se em legislações européias com o acordo sobre a proteção de obras da literatura e arte de Berna e Paris, de 1971, revisado no *copyright treaty*, de 1996, para incluir especificamente questões relativas aos bancos de dados eletrônicos.

Numa perspectiva histórica, notam-se várias adaptações do direito autoral às novas *media*. À fotografia, inicialmente não considerada como obra de arte, foi concedido um estatuto de capacidade de expressão individual através da diferenciação jurídica entre fotografia geral (na Alemanha denominado *Lichtbild*), sem característica particular, e obra fotográfica (*Lichtbildwerk*), de cunho artístico marcante. Em relação ao *medium* filme, o direito o concebe como obra complexa de autorias variadas, sob a coordenação do diretor, onde as intenções de um número determinado de sujeitos criativos se juntam na forma da obra final.

O autor na área literária

Nota-se então uma definição de autor bastante estável do ponto de vista jurídico, baseado na originalidade e singularidade da obra. Esta conceituação continuou valendo para as revoluções mediais que vieram em seguida, a fotografia e o filme. A mesma estabilidade, no entanto, não é observada em áreas como o próprio campo literário ou a teoria literária. Numa abordagem histórica, encontram-se diversas tentativas de abstrair da força criativa autoral e substituí-la por procedimentos mecânicos ou aleatórios. Poesia *algorítmica* e permutativa não surgem apenas com as vanguardas, no contexto da poesia concreta ou dos computadores, mas encontra-se já no século IV, como no poema *Carmen XXV*¹, de Optatianus Porfyrius, onde certas palavras podem ser trocadas sem alterar a forma de hexâmetro:

Ardua componunt felices carmina Musae
dissona conectunt diversis vincula metris
scrupea pangentes torquentes pectora vatis
undique confusis constabunt singula verbis.

As palavras em primeiro e quarto lugares, bem como em segundo e terceiro lugares, podem ser trocadas na sua seqüência. As palavras em quinto lugar são fixas. Há mais de um bilhão de combinações possíveis. Desta poesia, Julius Caesar Scaliger formula, em 1561, a definição de uma forma canônica da poesia, o verso protéico. No barroco, Georg Philipp Harsdörffer não apenas cria tais versos, mas inventa uma máquina combinatória. No contexto de formular palavras básicas da língua alemã a serem completadas em inúmeras combinações, junta cinco discos móveis a produzirem todas as palavras existentes e potenciais daquela língua, substituindo o autor por combinações aleatórias. Nos anos 1920, o movimento de vanguarda dadaísta utilizou métodos como o princípio do acaso para questionar a idéia vigente de autor criador, tanto na literatura como nas artes. O exemplo mais famoso é a *Fonte*, de Marcel Duchamp, que consiste em um urinol de porcelana apresentado de ponta-cabeça. Esta prática de apropriação de algo já existente e a posterior reorganização em uma forma nova entrou para a história conhecida como *ready-made*. Tristan Tzara, o poeta franco-romeno e um dos fundadores do movimento dadaísta, apresenta seu famoso manual sobre a edição casual de um poema na oitava parte de *Dada Manifesto on Feeble Love and Bitter Love*, contido em *Seven Dada Manifestos and Lampisteries* (1924):

Take a newspaper.
Take some scissors.
Choose from this paper an article of the length you want to make your poem.
Cut out the article.
Next carefully cut out each of the words that makes up this article and put them all in a bag.
Shake gently.
Next take out each cutting one after the other.
Copy conscientiously in the order in which they left the bag.
Them poem will resemble you.
And there you are an infinitely original author of charming sensibility, even though unappreciated by the vulgar herd (Tzara, 1924).

O autor visto pela teoria literária

À concepção do autor como origem da produção literária corresponde a tentativa da hermenêutica moderna, na tradição de Schleiermacher, no início do século XIX, de reconstruir, de maneira intermediadora e reflexiva, o significado “escondido” do texto. Essa investigação realiza-se através de duas vias: compreender tanto o pensamento fundador da obra, como de partes singulares; entretanto,

ambos se originam da particularidade individual do autor. Esse trabalho hermenêutico de restabelecer a significação primeira de uma obra se faz necessário, uma vez que “a literatura, como arte em geral, está alienada de seu mundo de origem, a obra de arte deve uma parte de sua inteligibilidade à sua primeira destinação, donde se segue que a obra de arte, arrancada de seu contexto primário, perde sua significação, se esse contexto não for conservado pela história” (apud Compagnon, 1999, p. 60).

A compreensão hermenêutica implica duas tarefas: uma é compreender o pensamento básico de uma obra; a outra é entender suas partes a partir da vida do autor. “Do primeiro se desenvolve tudo, o segundo é algo mais aleatório. Mas ambos são compreensíveis a partir das particularidades individuais do autor” (Schleiermacher, 1977, p. 185). Também Wilhelm Dilthey fixa o autor como origem de “monumentos escritos” dentro de uma estrutura circular que torna transparente o sentido colocado na obra pelo escritor.

O todo da obra deve ser compreendido a partir das palavras singulares e suas interligações. Mesmo assim, a compreensão completa do singular pressupõe a do todo. Esse círculo se repete na relação da obra singular com a mentalidade e o desenvolvimento de seu produtor e volta igualmente na relação dessa obra singular com seu gênero literário. [...] O objetivo último do processo hermenêutico é compreender o autor melhor do que ele mesmo se compreendeu (Dilthey, 1957, p. 330).

Hans-Georg Gadamer, de certa forma, reformula essa concepção ao escrever, em 1959:

Da mesma maneira como cada palavra pertence ao contexto da frase, cada texto pertence ao contexto das obras de um escritor e essas à totalidade dos respectivos gêneros literários. Por outro lado, o mesmo texto, como manifestação de um momento criativo, pertence à totalidade da vida mimética do seu autor (apud Gründer e Ritter, 1974, p. 1069).

Mas, segundo Gadamer, a significação de um texto não esgota nunca as intenções do autor. Ao passar de um contexto histórico para outro, a obra adquire novas significações não previstas ou previsíveis pelo autor ou leitor contemporâneo.

O lado oposto das abordagens textuais que, de uma forma ou outra, interligaram texto, contexto e autor, ocupam teorias como as de Foucault, Derrida ou Barthes, tendo em comum o caráter anti-hermenêutico que proclama o poder constitutivo de sentido através da figura do autor como violência limitadora e repressiva. Barthes con-

cebe o texto com experiência da profundidade da linguagem que, liberada de qualquer situação, se oferece à exploração do leitor como obra plural e irreduzível a uma intenção, excluindo assim uma autoridade originária:

O leitor, e não o autor, é o lugar onde a unidade do texto se produz, no seu destino, não na sua origem; mas esse leitor não é mais pessoal que o autor recentemente demolido, e ele se identifica também com uma função: ele é esse alguém que mantém reunidos, num único campo, todos os traços de que é constituída a escrita" (apud Compagnon, 1999, p. 51).

Para Foucault, o suposto conhecimento da vida do autor reduz as possibilidades daquilo que potencialmente possa ser dito a respeito do texto. Assim, a força e o poder subversivo original da literatura são domados pelo discurso repressivo. Apesar de se poderem gerar, na fertilidade de um autor, fontes "inesgotáveis" de discursos, é preciso vê-los na sua função restritiva e repressora: "O autor é aquilo que dá à linguagem perturbadora da ficção suas unidades, seu nexos, sua inserção no real" (Foucault, 1988, p. 20). Os discursos, em vez de serem efeitos do autor ou de uma individualidade criativa, produzem antes de tudo posições funcionais de subjetividade. Assim, Foucault reconstrói o autor como função inerente do discurso, estruturando a fala como unidade de estilo, sentido textual e preferências formais.

A rejeição de uma figura de autoridade que leve à totalização definitiva ou terminal do texto literário também se manifesta nos princípios teóricos da intertextualidade, que utilizam conceitos como transgressão, trânsito, entrelaçamento, desdobramento ou reconfiguração, entre outros, para traçar os contornos de sua área. Fronteira, limites ou limiares devem ser ultrapassados em direção a um espaço entre o dentro e o fora, o eu e o outro, o presente e o ausente: o intertexto, lugar entre a singularidade e a infinidade textual como tecido no qual cada obra não apenas permite, mas sugere ou oferece a passagem para outras, formando assim um único livro universal sem autoria e consequentemente sem autor ou, na famosa imagem de Borges, a biblioteca do mundo. Para que se constitua esse livro dos livros, é preciso que "cada livro singular se transforme, entre em relação com os livros que li antes, se torne sua continuação, sua refutação ou seu complemento, seu comentário ou seu texto relativo" (Calvino, 1985, p. 308). Conforme Calvino, livros não terminam e nem iniciam com a primeira página, já que se aproxima a eles sempre de outros lados ou páginas. Se o livro não forma uma unidade diferenciada, mas transição para outros textos, a figura do seu autor perde significância ou, dito de outra ma-

neira, sua autoridade, pois é apenas uma pessoa escrevendo entre outras, cujos textos se associam, se afastam ou se enriquecem com e através do seu. Na imagem do livro como casa com portas para o imprevisível, cruza-se o infinito do espaço e do tempo: o desdobramento eterno do texto tanto para frente, como tempo, bem como para o lado, como o espaço. Assim, Botho Strauss não pensa o texto em forma de uma linha, mas com qualidades de uma mancha. Numa imagem análoga, Barthes fala da “pluralidade dos acessos e do caráter aberto do tecido textual” (1987, p. 9), onde nenhum dos acessos múltiplos “pode ou deve ser transformado em acesso principal” (Barthes, 1987, p. 10). Paralelamente, há teóricos, como o americano Silvio Gaggi ou o alemão Norbert Bolz, que vêem a comunicação na Internet como início de uma nova época que faz surgir uma mentalidade comunitária e não mais individualista, para a qual a idéia de uma autoria, vinculada ao livro, perde em importância a favor de uma produção coletiva. Gaggi fala de uma “diminished valorization of the individual and a greater emphasis on the community” (1997, p. 111). Na Internet, tornar-se-iam realidade os projetos de um cooperativo trabalho intelectual e artístico que ultrapassariam os limites impostos pelo livro ou a tradicional esperança vanguardista – já Tretjakov lutava contra a hipnose do nome – de uma suspensão da assimetria entre autores e leitores, bem como entre produtores e receptores. Para Gaggi, a concepção do autor como originador de uma obra que se deve exclusivamente a uma intenção individual parece anacrônica no contexto da hipercultura atual, opinião reforçada por Bolz, que polemiza: “Hiperfídias não precisam de um autor e o processamento de dados torna o gênio supérfluo” (Bolz, 1994, p. 9). Segundo Bolz, nas novas condições comunicativas, autores, bem como leitores, perdem sua diferenciabilidade e acabam sendo ambos, num processo coletivo, usuários e escritores de um único arquivo compartilhado. À diagnose do fim definitivo da galáxia de Gutenberg falta uma certa plausibilidade frente ao fato de que, no campo literário, a figura do autor e a cultura do livro, apesar de novas mídias como o *e-book*, romances interativos na *web* e outros, continuam válidas. Além disso, muitas concepções de uma literatura sem autor têm a tendência de generalizar a partir de um aspecto parcial: ou se pensa o futuro do autor a partir das novas mídias ou se limita a concebê-lo exclusivamente na base de uma programação estética, sem apontar relevâncias simultâneas. Em vez de insistir na definição do lugar do autor, parece-nos mais adequado falar dos lugares do autor nos diversos sistemas sociais, pois, ao se descrever o autor, precisa-se reconhecer as diferenças entre o autor como concepção literária, como

sujeito jurídico ou em termos econômicos, em vez de tentar identificá-lo como unidade substancial para além de referências sistêmicas.

O autor e o hipertexto

O hipertexto, por questões de suporte tecnológico, só pode ser efetivamente implementado e mais largamente experimentado a partir dos anos 1990, com a criação da *Wide World Web* por Tim Berners-Lee, então cientista da CERN (*European Organization for Nuclear Research*), do desenvolvimento do código HTML (*Hypertext Markup Language*), linguagem de marcação que padronizou o conteúdo para a internet, e do Mosaic, o primeiro *browser* que possibilitou a navegação pelas páginas de documentos interconectados por *hyperlinks* através de uma interface gráfica. Bem antes disso, todavia, as idéias referentes ao hipertexto já exerciam influência sobre os diversos campos do conhecimento, entre eles a literatura. O embrião das teorias hipertextuais surgiu no início do século XX com uma idéia de Paul Otlet segundo a qual diversos documentos seriam reduzidos a frases únicas para que fossem armazenados em “index cards”.

Foi em 1945, mais precisamente, que surgiu a idéia do hipertexto, ainda que ela não fosse descrita com o emprego deste termo específico no artigo “As We May Think”, publicado na *The Atlantic Monthly* por Vannevar Bush. No artigo, Bush descreve o que seria o *Memex*, dispositivo futurístico capaz de armazenar e mostrar livros, imagens e textos integrados através de ligações independentes de qualquer classificação hierárquica. O *Memex* não é comumente considerado como um verdadeiro sistema hipertextual. No entanto, ele é reconhecido como o real precursor do hipertexto por causa da declarada influência que teve sobre o trabalho de Theodore Nelson, o homem que 20 anos mais tarde cunharia os termos *hipertexto* e *hipermedia*.

Alguns dos reflexos dessas idéias na literatura podem ser vistos, por exemplo, no romance *O Jogo da Amarelinha*, publicado em 1963 pelo escritor argentino Julio Cortazar. O livro é composto de 155 capítulos que são pequenos fragmentos instantâneos da história da personagem protagonista na primeira parte e trechos com especulações literárias sobre um hipotético escritor chamado Morelli na segunda. O autor do romance convida o leitor a duas possibilidades de leitura: na seqüência direta, do capítulo 1 ao 56, e os demais servindo como informação extra e complementar; ou seguindo um mapa feito pelo autor e chamado por ele de tabuleiro de direção, onde os 99 fragmentos finais (chamados por Cortazar de capítulos prescindíveis) são introduzidos em brechas entre os 56 capítulos iniciais a fim de construir um novo

sentido para a obra. O próprio autor destaca: “À sua maneira, este livro é muitos livros, mas é, sobretudo, dois livros” (2003, p. 5).

Com *O Jogo da Amarelinha*, Cortazar instala no romance literário a interatividade com o leitor, que pode fazer escolhas e seguir diferentes caminhos dentro da obra, e esta acaba por adquirir diferentes sentidos dependendo das escolhas previamente feitas. Este romance também antecipa o que viria a ser uma forte característica da produção literária na era hipertextual, que é precisamente a composição da obra de maneira fragmentada, onde os fragmentos escritos podem ser lidos/entendidos como um todo ou separadamente.

A enciclopédia livre *Wikipedia* conceitua literatura hipertextual como

a genre of electronic literature, characterized by the use of hypertext which provides a new context for non-linearity in “literature” and reader interaction. The reader typically chooses *links* to move from one node of text to the next, and in this fashion arranges a story from a deeper pool of potential stories².

De acordo com a enciclopédia, a obra *Afternoon, a story* é tida como o primeiro trabalho de ficção hipertextual. Foi escrita em 1987 pelo americano Michael Joyce e publicada em 1990 por uma empresa chamada *Eastgate Systems*, em disquetes, e distribuída exatamente da mesma maneira que um livro comum.

Delirium, de Douglas Cooper, foi o primeiro romance a ser disponibilizado em séries na internet, e permitia uma navegação entre quatro histórias paralelas dentro da obra. Tal como a grande maioria das ditas ficções hipertextuais, ele busca maximizar a interatividade e a participação do receptor. Mas nem mesmo a possibilidade de o leitor interferir no curso da obra e escolher um rumo para sua leitura chega a configurar uma inovação estética. Como já visto, tal expediente em nada vai além da estrutura narrativa proposta anteriormente por Cortazar em *O Jogo da Amarelinha*, a não ser pelo caráter de novidade no que tange o processo de mediação da obra, ou seja, a internet como suporte e o *link* como instrumento de passagem entre um fragmento e outro que compõe o romance.

Mas o cerne do artigo escrito por Kevin Kelly não está nas inovações estéticas proporcionadas pelo hipertexto. Quando Kelly diz que a digitalização do acervo das cinco maiores bibliotecas norte-americanas pontua o início de fato da transformação do livro tal como o conhecemos em arquivos digitais formados por *bits* de dados, quando ele afiança que a acessibilidade em tempo real de todo o acervo literá-

rio do mundo — proporcionada por esta digitalização e pela interligação deste acervo através de *hiperlinks* — transformaria em um só todos os textos existentes, reorganizados fora da ordem e lógica originais, o que se revela por fim é a recorrência ao antigo conceito de Biblioteca Universal, agora descrito sob uma nova roupagem tecnológica, para negar a possibilidade de autoria individual. Kelly descreve a biblioteca universal de todos os livros como capaz de cultivar um novo senso de autoridade, sendo verdadeiramente democrática e oferecendo cada livro para cada pessoa. Eis aqui o cerne de “Scan this book!”: a passagem de uma situação de venda para o compartilhamento dos textos, onde o autor não mais participaria do *copyright*.

Segundo Kelly, as cópias das obras seriam encaradas, a partir de então, apenas como o “cartão de visitas” do autor, uma maneira de ele ser descoberto pelo público. O autor, na verdade, viveria de subprodutos de sua literatura, tais como performances, palestras, acesso ao criador, patrocínios, etc.

Para Villa-Matas, “una deformación grotesca de la biblioteca universal que imaginara Borges y que en manos de Kelly se convierte en un espeluznante *libro de arena*, que a buen seguro provocaría el sarcasmo del escritor argentino” (2006). Na verdade, o artigo de Kelly desvela uma condição muito importante: somente com o advento do hipertexto, esta que poderíamos enumerar como a quarta revolução medial, o autor é questionado enquanto instância jurídica e mercadológica pela primeira vez desde o século XIX.

Mas, na prática, a biblioteca universal idealizada por Kelly funciona de maneira bem diferente. No mês de novembro de 2005, a empresa Google, a mesma que em 2004 iniciou a digitalização dos acervos de cinco bibliotecas dos Estados Unidos, lançou, em versão beta, o portal *Google Book Search*³ como forma de apresentar os primeiros resultados de seu projeto. O *site* respeita os direitos autorais e disponibiliza apenas livros autorizados, permitindo tão somente a reprodução parcial das obras protegidas por *copyright*. Ironicamente, o livro *On the road*, de autoria do próprio Kevin Kelly, tem sua visualização limitada no *site*. Ao lado das imagens de páginas dos livros reproduzidas, o *site Google Book Search* apresenta um menu com *links* e mais cinco possibilidades destacadas em *drop-down lists*⁴. Os *links* são “about this book”, com informações gerais sobre a obra, inclusive seus direitos autorais; “reviews”, que mostra críticas sobre o livro; “write a review”, onde é possível escrever uma crítica; “add to my library”, que salva o livro dentro dos *links* favoritos do usuário no programa; “basic HTML mode”, para alterar o modo de exibição dos li-

vros; e “flag this page as unreadable”, para alertar sobre páginas cuja digitalização está ilegível. Os itens em *drop-down lists* são “contents”, que mostra o livro dividido nas principais seções; “popular passages”, mostrando as passagens da obra mais citadas por outros autores; “buy this book”, onde são apresentados *links* de livrarias que vendem o livro no formato tradicional, de papel, através de *sites* na internet; “publisher info”, com informações sobre a editora; e “other editions”, com a lista das outras edições existentes da mesma obra. Há ainda um campo de busca neste mesmo menu que permite fazer pesquisas por palavras-chave, varrendo todo o conteúdo do livro.

No entanto, ainda que as possibilidades do *Google Book Search* estejam muito aquém daquelas imaginadas por Kevin Kelly na biblioteca universal, pode-se ver esta iniciativa como instrumento para forçar mudanças na legislação autoral, tal como ocorreu no século XIX. Um índice para esta experimentação de limites legais vê-se, por exemplo, nos processos jurídicos referentes a *websites* como o *Youtube* (<<http://www.youtube.com>>). Outra tendência notável é o projeto das editoras *Random House* e *Harper Collins* que, desde fevereiro de 2007, possibilitam em seus próprios *sites* o acesso *online* à parte de seus livros e a inserção destes trechos em *social-networking-sites* como, por exemplo, o *MySpace* (<<http://www.myspace.com>>). Na prática, o *Random House* limita o acesso a 16/30 páginas por livros, enquanto *Harper Collins* libera, em certos casos, a leitura digital de quase livros inteiros, com a exceção do último capítulo: para saber o final da história, é preciso ainda efetuar a compra tradicional.

Por fim, o que emerge das idéias defendidas por Kevin Kelly são paradoxos. Ao mesmo tempo em que ele preconiza a transformações de todos os textos em um só, implicando na impossibilidade da autoria individual, ele defende a remuneração do criador destes textos baseada em atividades que requerem sua existência e seu reconhecimento como tal. Além disso, no afã de possibilitar uma maior acessibilidade e democratização da literatura, estamos caminhando de volta ao tempo das sociedades pré-Gutenberg, onde só a presença física tinha valor, conforme observa John Updike em 2006. Em plena era do hipertexto, significaria um retorno da comunicação face a face como meio de disseminação do conhecimento.

Notas

1. Disponível em <<http://www.curiousnoise.com/index.php?section=12>>. Acesso em 14 fev 2007.

2. Disponível em <http://en.wikipedia.org/wiki/Hypertext_fiction>. Acesso em 7 dez 2006.
3. <<http://www.books.google.com>>.
4. Uma *drop-down list* é um elemento de interface gráfica que permite ao usuário escolher um valor dentro de uma lista. Quando uma *drop-down list* está desativada ela mostra um único valor. Quando ativada, ela mostra uma lista de sub-valores, permitindo que o usuário selecione um deles. Quando o usuário seleciona um novo valor, os sub-valores referentes ao valor anterior são automaticamente desativados e apenas os sub-valores do novo valor selecionado ficam à mostra.

Referências

- Barthes, Roland. *S/Z*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1987.
- Bolter, Jay David. 1999. "The computer as a new writing space". In: Vitanza, Victor J. *CyberReader*. Arlington: Longman. pp. 270-286.
- Bolz, Norbert (org). *Computer als Medium*. München: Fink, 1994.
- Calvino, Ítalo. *Wenn ein Reisender in einer Winternacht*. München: Hanser, 1985.
- Cella, Johann Jacob. *Freymütige Aufsätze*. Ansbach: s. ed., 1784.
- Compagnon, Antoine. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- Cortazar, Julio. *O jogo da amarelinha*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- Coover, Robert. "The End of Books". *New York Times Book Review* (21. 6. 1992), pp. 24-25.
- Eco, Umberto. "Da Internet a Gutenberg". Conferência apresentada na *The Italian Academy for Advanced Studies in America* (12 de november de 1996). Disponível em: <<http://www.hf.ntnu.no/anv/Finnbo/tekster/Eco/Internet.htm>>. Acesso em 3 jan 2007.
- Dilthey, Wilhelm. *Die Entstehung der Hermeneutik*. Stuttgart: Reclam, 1957.
- Foucault, Michel. "Was ist ein Autor?". In: _____. *Schriften zur Literatur*. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1988.
- Gaggi, Silvio. *From Text to Hypertext. Decentering the Subject in Fiction, Film, the Visual Arts and Electronic Media*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997.
- Gründer, Karlfried; Ritter, Joachim. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. v. 3. Basel: Schwabe, 1974.
- Harsdörffer, Georg Philipp. *Poetischer Trichter*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969.
- Kelly, Kevin. "Scan this book!". Disponível em: <<http://select.nytimes.com/gst/abstract.html?res=F30913FC3D5A0C778DDDAC0894DE404482>>. Acesso em 7 dez 2006.
- Koeve, Dieter. *Einleitung und Überblick zum Urheberrecht*. Disponível em: <www.raekoeve.de/Urheb.htm>. Acesso em 3 jun 1997.
- Schleiermacher, Friedrich. *Hermeneutik und Kritik*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1977.
- Stanitzek, Georg/Voskamp, Wilhelm (Org.). *Schnittstelle. Medien und kulturelle Kommunikation*. Köln: DuMont, 2001.
- Tzara, Tristan. *Seven Dada Manifestos and Lampisteries* (1924). Disponível em <http://www.brainwashed.com/h3o/chanson_dada/Seven_Dada_Manifestos.html>. Acesso em 5 mar 2007.

Updike, John. *The end of authorship*. 2006. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2006/06/25/books/review/25updike.html?ex=1165640400&en=404c46d33876d100&ei=5070>>. Acesso em 7 dez 2006.

Villa-Matas, Enrique. *El libro por venir*. 2006. Disponível em: <http://www.elpais.com/articulo/semana/libro/venir/elpbabsem/20060916elpbabese_2/Tes/>. Acesso em 7 dez 2006.

Young, Edward. *Conjectures on original composition*. Leeds: Scolar Press, 1966.