

## ***Quando a técnica se faz texto ou a literatura na superfície das redes***

*Ana Cláudia Viegas*

A chegada de uma nova técnica sempre suscita polêmica e tomadas de posição que, de alguma forma, repetem o antagonismo entre “apocalípticos” e “integrados”. Na década de 1960, Umberto Eco fez um balanço das discussões em torno da cultura de massa, apresentando os principais argumentos de defesa e acusação que então circulavam e identificando-os com aqueles termos que se tornaram clássicos. Situou esse debate numa linha de continuidade com outro momento de introdução de um novo instrumento cultural, a escrita, citando o diálogo platônico *Fedro*:

‘Mas ao chegar à escrita: ‘Esta ciência, ó rei, disse Teut, tornará os egípcios mais sábios e aptos para recordar, porque este achado é um remédio útil não só para a memória, como para o saber’. E disse o rei: ‘Ó artifíciosíssimo Teut, uns são hábeis em gerar as artes, outros em julgar a vantagem ou o dano que pode advir a quem delas estiver para servir-se. E assim tu, como pai das letras, na tua benevolência para com elas, afirmaste o contrário do que podem. Ao dispensarem do exercício da memória, elas produzirão, em verdade, o olvido na alma dos que as tenham aprendido, e assim estes, confiando na escrita, recordarão mediante esses sinais externos, e não por si, mediante seu próprio esforço interior’...<sup>1</sup>

Retomar discussões a respeito da dicotomia fala/escrita nas quais esta aparece tanto como um “remédio útil” para a memória e o saber, quanto como produtora de esquecimento na alma humana pode nos servir de alerta para não pensarmos as tensões provocadas pelos *media* mais recentes como uma situação de conflito sem precedentes.

Como a escrita já nos constitui, às vezes não a percebemos como técnica, naturalizando-a como forma de produção e transmissão do conhecimento e reservando nossas atitudes de suspeita para os meios audiovisuais e, mais recentemente, as tecnologias digitais. Umberto Eco chama atenção para o fato de que novas técnicas sempre colocam em crise os modelos culturais precedentes, tendo em vista a sua atuação num contexto profundamente modificado, seja porque o aparecimento daqueles instrumentos já foi provocado por mudanças sociais, seja porque o seu uso ampliará essas transformações. Assistimos, portanto, diante das chamadas “novas tecnologias”, a uma nova etapa dessa dinâmica bastante antiga. De um lado, em críticas como as de Jean Baudrillard, por exemplo, elas são identificadas com mecanismos de controle social, perda da individualidade, desaparição do real; de outro,

pensadores como Pierre Lévy vêem-nas como potencialidades criadoras de novas subjetividades e relações sociais.

No caso das relações entre literatura e informática, posturas radicalmente negativas fazem previsões “apocalípticas” sobre um afastamento em relação à leitura ainda maior que o provocado por outros meios audiovisuais como a televisão, ou até mesmo sobre o fim do livro. Os mais otimistas, por sua vez, reiteram as antigas proposições “integradas” a respeito da maior democratização do acesso à informação e aos bens culturais. Mais do que julgar esses novos *media*, contudo, interessa pensar as transformações de que eles resultam e que, ao mesmo tempo, intensificam.

Pensar as mudanças sociais trazidas pelos novos meios implica não pensá-los como fontes de inovações em si, mas, sim, a interação entre essas novas práticas de comunicação e as transformações sociais. Ou seja: deslocar a análise dos meios até as mediações sociais<sup>2</sup>. Walter Benjamin, em seu clássico texto sobre a reproduzibilidade técnica<sup>3</sup>, aponta para a historicidade tanto dos valores estéticos como da percepção humana, indicando que novos meios significam transformações nos corpos, consciência e ações humanas, e não somente novas formas de expressão.

As intersecções entre literatura e informática suscitam diversas questões teóricas, não necessariamente inéditas, mas redimensionadas pela reconfiguração do circuito produção-circulação-consumo: intercruzamento das figuras do leitor e do autor, a partir do modo de leitura hipertextual e das práticas de criação coletiva de textos; discussão das noções de autor e obra, a partir da disseminação da colagem, montagem, apropriação e recriação como processos de criação artística, dando-se mais um passo no deslocamento da aura da obra de arte; redefinição dos critérios de atribuição de valor ao texto literário, dada a sua circulação em meio a uma multiplicidade de tipos de textos, imagens e sons; delicadas questões sobre a autoria e seus direitos jurídicos de propriedade sobre o texto, cuja legislação necessita revisões e atualizações, de acordo com esse novo modo de circulação do texto literário; influência sobre as estratégias retóricas utilizadas na criação literária atual – sempre tendo-se em vista um contexto de reorganização da percepção e da experiência, potencializada por esse novo *medium*. Para que tais discussões não se tornem por demais genéricas, parece-nos um bom caminho uma etnografia, uma “descrição densa”<sup>4</sup> dessas redes virtuais por onde vem circulando a literatura: os *sites* literários, sejam de divulgação de obras já publicadas de forma impressa, sejam de criação coletiva de textos *on-line*; os *blogs* e a utilização de seus textos em publicações; a correspondência entre escritores via *e-mail*; a produção de revistas literárias virtuais; entre outras.

Por ora, discutiremos algumas das questões teóricas apontadas, relacionando-as a procedimentos discursivos utilizados por alguns escritores dessa geração que troca a máquina de escrever pelo computador. A conexão em rede permite ao internauta navegar através de *sites* e *links* diversos, fazendo da leitura da tela um deslizamento entre superfícies, acompanhado da montagem fragmentária de novos textos, num processo semelhante ao ato de

“zapear” entre imagens de diferentes canais de tevê. Trata-se de duas experiências cognitivas e comunicativas a que se pode atribuir a dimensão corpórea, sensorial identificada como típica da modernidade por autores como Georg Simmel e Walter Benjamin, ao tratarem, respectivamente, da caracterização do homem da metrópole e da “experiência do choque”.

A base psicológica do tipo metropolitano de individualidade consiste, segundo Simmel, na intensificação dos estímulos nervosos, resultante da alteração brusca e ininterrupta entre estímulos exteriores e interiores. Esses estímulos contrastantes, rápidos, concentrados e em constante mudança levam à atitude *blasé*, cuja essência consiste no embotamento do poder de discriminar. “O significado e valores diferenciais das coisas, e daí as próprias coisas, são experimentados como destituídos de substância. Elas aparecem à pessoa *blasé* num tom uniformemente plano e fosco; objeto algum merece preferência sobre outro.”<sup>5</sup> As diferenças qualitativas se traduzem pela quantidade, dentro da “filosofia do dinheiro”<sup>6</sup>, o maior dos niveladores, pois expressa todas as diferenças qualitativas das coisas em termos de “quanto?”.

Ao analisar o tema da multidão em Baudelaire, Benjamin define como “se conquista a sensação da modernidade: a dissolução da aura através da ‘experiência’ do choque”<sup>7</sup>. A morte da aura na obra de arte nos fala, mais do que da arte, dessa nova percepção, dessa nova sensibilidade das massas, a da aproximação, mesmo das coisas mais longínquas e sagradas, com a ajuda das técnicas. Quando Benjamin elege o cinema como o cenário privilegiado da atenção distraída e fragmentada, sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, não se trata de um otimismo tecnológico ou da crença no progresso, mas de um modo de pensar as transformações da experiência que o tornam um pioneiro, ao “vislumbrar a mediação fundamental que permite pensar historicamente a relação da transformação nas condições de produção com as mudanças no espaço da cultura, isto é, as transformações do *sensorium* dos modos de percepção, da experiência social”<sup>8</sup>.

A indiferenciação e a mudança na percepção, caracterizada pela “atenção distraída” solicitada por meios de massa como o cinema e a televisão, nos parecem ferramentas úteis para se pensar o modo de leitura hipertextual. A leitura em computador pode ser definida como uma edição, uma montagem singular, através da qual uma reserva de informação possível se realiza para um leitor particular. Pierre Lévy distingue os pares real/possível e atual/virtual, de modo que o virtual não se opõe ao real, mas ao atual. O possível se define por ser como o real, apenas sem existência, latente. Estando já todo constituído, ao se realizar, não implica criação. A atualização do virtual, ao contrário, constitui a invenção de uma solução exigida por um complexo problemático. Não se trata de ocorrência de um estado predefinido ou escolha entre um conjunto predeterminado, mas de produção de qualidades novas, invenção de uma forma a partir de uma configuração dinâmica de forças e finalidades. Segundo estas concepções filosóficas, as imagens digitais não são virtuais,

mas imagens possíveis sendo exibidas. A dialética virtual/atual só se dá com a interação entre os sistemas informáticos e as subjetividades humanas, “quando num mesmo movimento surgem a indeterminação do sentido e a propensão do texto a significar, tensão que uma atualização, ou seja, uma interpretação, resolverá na leitura”<sup>9</sup>.

O ato de leitura se define, assim, como uma atualização das significações de um texto, sendo o hipertexto uma virtualização dos processos de leitura. A progressiva organização do texto escrito em parágrafos, capítulos, sumários, índices, notas, remissões contribui para sua articulação além da leitura linear, fazendo do ato de ler um processo de seleção, esquematização, construção de uma rede intertextual. A estruturação do hipertexto em uma rede formada por nós e pelas ligações entre esses nós não o restringe ao suporte digital. Conceitos como os de intertextualidade e dialogismo já pressupõem o texto como tecido de múltiplas textualidades, assim como a leitura de uma enciclopédia já é do tipo hipertextual. O que se apresentaria como novo na digitalização seria a rapidez da passagem de um nó a outro e a associação, no mesmo *medium*, de textos, sons e imagens em movimento.

Ao longo da história da literatura, tem havido propostas inovadoras de narrativas não lineares, assim como a imprensa vem criando diversos mecanismos opostos ao poder da linha. Tais desafios, contudo, ganham nova dimensão ao disporem de uma nova tecnologia textual que não tem por base a linearidade. Também nós, leitores, ao lermos um livro de forma não seqüencial, pulando capítulos, buscando a informação desejada através de índices remissivos, compondo novos volumes com textos fotocopiados de obras diversas, desafiamos a linearidade do texto impresso, lendo-o como um hipertexto. Colocamos em prática, na produção ou recepção de textos, uma das três linhas evolutivas identificadas por Benjamin nas intersecções entre arte e técnica: “em certos estágios do seu desenvolvimento as formas artísticas tradicionais tentam laboriosamente produzir efeitos que mais tarde serão obtidos sem qualquer esforço pelas novas formas de arte”<sup>10</sup>.

Uma outra dessas linhas evolutivas seria a utilização pelas novas formas de arte das mudanças na estrutura da recepção causadas por transformações sociais. Narrativas literárias contemporâneas fazem uso de procedimentos e técnicas que parecem provir de gêneros não-literários e meios de comunicação audiovisuais e digitais. Podemos nos reportar, a título de exemplo, a *eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato<sup>11</sup>, composto de setenta fragmentos, numerados e intitulados, sem nenhuma espécie de continuidade, nenhum enredo como fio condutor, apenas a montagem<sup>12</sup> efervescente de *closes* que se entrecortam e justapõem. Trata-se de um mosaico de diversos tipos de textos - um cabeçalho, previsões meteorológicas, anúncios classificados, orações, cartas, cardápios, conselhos astrológicos, simpatias, lista de livros, recados de secretária eletrônica, duas páginas com um retângulo preto - dispostos com diferentes diagramações, formatos de letras, sinais tipográficos. Traduz-se, de certa forma, na página impressa, a diversidade textual das páginas da *web*, por onde a literatura, mais um desses tipos de texto, também circula.

A leitura pode começar em qualquer ponto e seguir qualquer direção, a multiplicidade desafiando a linearidade, que tropeça e se desdobra indefinidamente. Assim como nos novos espaços virtuais, “em vez de seguirmos linhas de errância e de migração dentro de uma extensão dada, saltamos de uma rede a outra, de um sistema de proximidade ao seguinte”<sup>13</sup>. As várias pistas intertextuais também nos levam a uma leitura labiríntica, multilinear. Os textos de Oswald de Andrade, *Memórias sentimentais de João Miramar*, e Cecília Meireles, *Romanceiro da Inconfidência*, estão virtualmente presentes no hipertexto de Ruffato, podendo ser atualizados pelo leitor. Pierre Lévy identifica, na passagem de técnicas anteriores de leitura em rede (índices, sumários, notas remissivas) à digitalização, uma “pequena revolução copernicana”, na qual não é mais o leitor que se desloca, mas sim o texto. Embora, no caso do livro de Ruffato, o leitor ainda se movimente fisicamente no hipertexto, virando páginas, buscando os livros de Cecília Meireles, Oswald de Andrade ou outros na estante, também o texto gira, dobra-se e desdobra-se, caleidoscópico, diante do leitor. Nele, a interpretação não remete mais exclusivamente a uma intenção autoral. “O sentido emerge de efeitos de pertinência locais, surge na intersecção de um plano semiótico desterritorializado e de uma trajetória de eficácia ou prazer.”<sup>14</sup>

Uma concepção dinâmica de leitura embaralha as funções de leitor e autor, na medida em que aquele, na posição de navegador, edita o texto que lê, participando da estruturação do hipertexto, criando novas ligações. O questionamento da noção de identidade autoral vista como uma subjetividade integrada, responsável pela doação de sentido ao texto, também encontra eco na leitura-escrita hipertextual, na qual a condição do texto singular, propriedade de um autor único, cede lugar ao texto em constante transformação pela participação das múltiplas vozes autorais.

A desconstrução da idéia de texto vinculado a uma interioridade psíquica, a uma “expressão do eu” é exercitada no último livro de Rubem Fonseca, *Diário de um fescenino*<sup>15</sup>, que se vale para isso de um gênero associado às “escritas íntimas”. Se a escolha desse gênero poderia sugerir, à primeira vista, um movimento oposto, em direção à afirmação de uma subjetividade, ela se revela, na verdade, uma contraposta.

O narrador, um personagem-escritor, escreve, simultaneamente, um diário e um romance de formação, ou melhor, tenta escrever, visto que este último não se concretiza. A contraposição destes dois tipos de obras e suas diferentes relações com o sujeito autoral encena o impasse do narrador contemporâneo. A última frase-parágrafo do livro - “*Bildungsroman*: que coisa mais boba.” - mostra o desprezo desse narrador por uma narrativa que pretenda construir uma identidade una. À noção de um “aperfeiçoamento de si” pela literatura, sugerida pelo termo *bildung*, se contrapõe a escrita fragmentada do diário. Admite-se que escapam, “por preguiça e algum desleixo”, “gestos e falas importantes”, ou se incluem “ações e alocuções inúteis”.

Ainda mais. Mesmo seu romance de formação não teria como matriz sua “vida pessoal”, seu “interior”, mas um outro livro-referência, ao qual o narrador se filia, criando borgeanamente seus precursores.

Todo mundo sabe como é um romance de formação. Eu estou com um na minha cabeça. A história de um jovem interessado em sua carreira profissional, mas também entusiasmado pelas mulheres com as quais se envolve, uma delas casada com o seu melhor amigo. Vemos o seu modo de agir para alcançar sucesso nessas duas áreas - o amor e a carreira -, os processos que usa. Assistimos às suas aventuras, paixões, sucessos e fracassos. Vemos o personagem tornar-se um homem de meia-idade, afinal desiludido com o amor, com a sua carreira, com a vida. Boa trama, não? Fácil, não é? O problema é que Flaubert já escreveu isso, eu escrevi acima um resumo de *A educação sentimental*. Se eu mudar os nomes, os acontecimentos, o cenário de Paris para o Rio, o século XIX para XXI, as pessoas vão perceber? Claro que não. Acho que vou escrever uma coisa assim, tudo já foi escrito mesmo. (Lembrar-me de deletar esse trecho depois.) (p. 83)

Logo no início, o narrador declara desejar escrever esse diário - com duração de apenas um ano, em que se pulam dias e até meses - em forma de diálogo, apontando para o descentramento desse sujeito que escreve. Acompanharia os diálogos uma descrição sucinta do cenário e das circunstâncias em que eles ocorreram, como rubricas de um texto dramático, o que sugere máscaras, encenação. A natureza dialógica do texto também está implícita nas múltiplas referências a outros textos, de diversos tipos: romances clássicos, ensaios, filmes, peças teatrais, narrativas clichê da cultura de massa.

Ao contrário do elogio à “mão que escreve” como marca de subjetividade, sinceridade, esperadas num texto confessional, o narrador ressalta, repetidas vezes, que escreve num computador, detesta escrever à mão e tem uma letra ilegível. “Estou escrevendo num caderno pautado. Detesto escrever à mão, sempre escrevi batendo em teclados, no início em máquinas de escrever, depois no computador. Escrever à mão me irrita, me sinto burro. (...) Depois vou transcrever tudo para o computador.” (p. 93). Nas raras vezes em que escreve em páginas, portanto, estas são apenas rascunhos, a serem passados a limpo na tela. Quando não tem o computador por perto, deixa até mesmo de escrever, interrompendo o registro dia a dia que caracteriza o gênero escolhido:

Vou ter que parar este diário. Não vou levar comigo o meu computador - torre, teclado, monitor, gravador de CD, scanner, impressora -, apenas uma maleta com produtos higiênicos e duas mudas de roupa. Eu devia ter comprado um notebook, na época das vacas gordas. (p. 245).

A tematização das relações entre literatura e técnica corresponde a transformações dos procedimentos literários. Escrever num computador implica mudanças no ato de escrever e nos conceitos de obra, escritor e leitor. Assumindo um tom ensaístico, o narrador afirma: “o leitor é também um

produtor. (Iser, Barthes, Eco já esgotaram este assunto.)” (p. 16). A leitura remissiva, multilinear, intertextual corresponde a uma obra sem compromisso com originalidade, autenticidade, isto é, uma obra sem aura. O autor, por sua vez, cria pela repetição, pela apropriação.

Reiteramos, mais uma vez, que não estamos nos referindo a procedimentos inéditos, inventados pelo uso do computador. Nas primeiras décadas do século XX, Mário de Andrade afirma sua condição de autor copiador, reivindicando os direitos do plágio. Respondendo à acusação feita por Raimundo Moraes quanto à composição de *Macunaíma*, afirma ironicamente:

Copiei, sim, meu querido defensor. O que me espanta e acho sublime de bondade, é os maldizentes se esquecerem de tudo quanto sabem, restringindo a minha cópia a Koch-Grünberg, quando copiei todos. E até o sr., na cena da boiúna. Confesso que copiei, copiei às vezes textualmente. Quer saber mesmo? Não só copiei os etnógrafos e os textos ameríndios, mas ainda, na Carta pras Icamiabas, pus frases inteiras de Rui Barbosa, de Mário Barreto, dos cronistas portugueses coloniais, e devastei a tão preciosa quão solene língua dos colaboradores da *Revista da Língua Portuguesa*. (...)

Enfim sou obrigado a confessar duma vez por todas: eu copiei o Brasil, ao menos naquela parte em que me interessava satirizar o Brasil por meio dele mesmo. Mas nem a idéia de satirizar é minha pois já vem desde Gregório de Matos, puxa vida! Só me resta pois o acaso dos Cabrais, que por terem em provável acaso descoberto em provável primeiro lugar o Brasil, o Brasil pertence a Portugal. Meu nome está na capa de *Macunaíma* e ninguém o poderá tirar.<sup>16</sup>

O autor modernista desconstrói o conceito de autoria e o de originalidade como mola mestra da criação, caracterizando sua obra

(...) como o resultado de um ato de apropriação e de roubo, uma dívida contraída no nível dos empréstimos literários, assim como um montante de textos adquiridos a título de débito a outras culturas.

(...) O projeto de Mário de Andrade, intertextual *avant la lettre*, consiste na articulação de um texto que se apresenta como plural, em que a figura do autor se esvai e se multiplica nos enunciados de que se apropria.<sup>17</sup>

A desconstrução dessas categorias – autor, leitor, obra – aponta para sua historicidade, vinculada, em grande parte, à instituição do livro. A leitura silenciosa, através da qual um indivíduo interioriza significados, é um fenômeno histórico decorrente da própria tecnologia do livro, já que a leitura dos manuscritos medievais ou mesmo dos primeiros livros impressos era feita em voz alta. Destarte, a construção da noção de indivíduo parece estar, pelo menos

em parte, vinculada ao uso social da imprensa. Sendo assim, poderíamos pensar que o uso das novas tecnologias corresponderia à constituição de um outro espaço público, formado por outras subjetividades, com outros tipos de relação entre si?<sup>18</sup>

A crise da estética da obra e do autor, assim como a fragmentação da narrativa em microrrelatos, manifestariam, para Jesús Martín-Barbero e Germán Rey, a perda das fontes da experiência narrativa. Remetendo ao clássico texto de Walter Benjamin sobre o fim da arte de narrar, associado ao aparecimento da informação como novo modo de comunicar<sup>19</sup>, os autores apontam para a crise de uma tradição que articulava as diferentes temporalidades das matriz culturais. Não sendo mais possível inserir o presente nas memórias do passado e nos projetos de futuro, resta a simultaneidade e a mistura. Os novos relatos, espatifados, articulam-se, em sua descontinuidade, pelo fluxo, cujas regras básicas são a redução dos componentes narrativos, a predominância do ritmo e a hegemonia da experimentação tecnológica, com efeitos sofisticados sobre o desenvolvimento mínimo da história. Se a fragmentação e o fluxo são típicos de estéticas como a publicitária e a do videoclipe, sua maior expressão seria o *zapping*, “com o qual o telespectador, ao mesmo tempo que multiplica a fragmentação da narração, constitui com seus pedaços um relato *outro*, um *duplo*, puramente subjetivo, intransferível, uma experiência incomunicável!”<sup>20</sup>. A perda da comunicabilidade da experiência de que fala Benjamin dever-se-ia, portanto, não ao caráter inefável do que se experimenta, mas à fragmentação da subjetividade, na qual se constitui a experiência.

Nesse contexto de hegemonia do audiovisual, microrrelatos se deslocam entre os diversos *media*, passando também pela página impressa. Fernando Bonassi é um dos autores contemporâneos que se singularizam pela escrita dessas micronarrativas. Em seu livro *100 coisas*<sup>21</sup>, formado por uma seleção entre as mil que integram um outro volume de histórias curtas, o *Livro da vida*, circulam textos clássicos - como *Romeu e Julieta* ou a “Canção do exílio”; religiosos - o Pai Nossa; provérbios reescritos - “Um cavalo dado sem dentes ao menos empurra o arado dos outros”; bordões de tv - “Eu tive a força”; instruções cotidianas sob a forma de frases performativas - “Senha não confere”, “Deseja salvar?”, “Sorria! Você está sendo filmado...”. Enfim, “reciclagem de papéis”, de textos e também dos procedimentos de seleção, montagem, pastiche, paródia, já utilizados e reutilizados por diversos escritores. Criação pela repetição, que se sabe nunca trazer de volta o mesmo.

No mundo do virtual, a clássica relação entre real e representação cede lugar à simulação de realidades, autoreferentes. Bernardo Carvalho procura captar esse universo em seu romance *Teatro*, cujas personagens, inclusive o narrador, em constante mutação, trocam de sexo, cidade, função, identidade, enfim. Uma das identidades assumidas pelo narrador ou um dos narradores (pois pode-se considerar que há um narrador que atravessa fronteiras e se transforma ou que há vários narradores intercambiáveis) é a de um fotógrafo de

paisagens, que não gosta de gente. “Sempre fui um obcecado pela verdade e os homens não são confiáveis, ‘um dia estão de um jeito, no outro, de outro’.”<sup>22</sup> Também as versões dos fatos alteram-se, através das diferentes interpretações do narrador, inscrevendo-se num tempo sempre reinicializável. “É espantoso como no fundo ninguém sabe nada de nada, não é?” (p. 116) Frase repetida no fim de vários parágrafos da segunda parte do livro, às vezes com uma ligeira modificação: “É espantoso como no fundo não se sabe nada de nada, não é?” (p. 123)

Embora tudo se encadeie de forma verossímil, sem apresentar dificuldades para o acompanhamento do enredo pelo leitor, há uma sensação perturbadora proveniente da falta de certeza sobre o ocorrido. No percurso entre o acontecimento e a memória que se produz dele, desaparece o nexo da representação. “O texto/hipertexto assume, então, seu caráter mutante, enquanto o leitor, liberado de leis mais rígidas, movimenta-se em busca de possibilidades plausíveis, adaptáveis a seus desejos, necessidades ou percepções.”<sup>23</sup>

A mobilização entre formas meta-estáveis, sempre em processo de combinação e reconstrução, parece ser a marca dos tempos atuais que encontra correspondência na noção de hipertexto. Se a escrita participa da ordem da agricultura, da criação de animais, da formação das cidades e do Estado, instituições de fixação a um território, a informática serve à movimentação permanente dos homens e das coisas, à desterritorialização característica da contemporaneidade. Mais do que causadora de mudanças, a técnica funciona como um sintoma, sendo, simultaneamente, produto e potência das transformações sociais. Cabe, portanto, perguntar (parafraseando a questão benjaminiana sobre a controvérsia entre pintura e fotografia na época da invenção desta) não se a literatura deixará de existir com a evolução das tecnologias digitais, mas o que essa evolução vem alterando na concepção de literatura.

### Notas:

<sup>1</sup> Apud: ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 33-4.

<sup>2</sup> MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.

<sup>3</sup> BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reproducibilidade técnica. In: —. *Obras escolhidas. vol. 1. Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. 4 ed. São Paulo: Brasiliense, s/d, p. 185-6 [1935-6].

<sup>4</sup> GEERTZ, Clifford. Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura. In: —. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989, p. 13-41.

<sup>5</sup> SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio (org.). *O fenômeno urbano*. 4ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 16.

<sup>6</sup> ———. *The philosophy of money*. London: Routledge and Kegan Paul, 1978.

<sup>7</sup> BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas de Baudelaire. In: —. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975, p. 70.

<sup>8</sup> MARTÍN-BARBERO, Jesús. *op. cit.*, p. 84.

<sup>9</sup> LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?* São Paulo: Editora 34, 1996, p. 40.

<sup>10</sup> BENJAMIN, Walter. *op. cit.*, s/d, p. 185.

<sup>11</sup> São Paulo: Boitempo, 2001.

<sup>12</sup> A montagem, procedimento característico da linguagem cinematográfica apropriado por diversas artes de vanguarda, ganha um novo perfil nos atos de “zapear” e navegar na internet. Revogando o princípio unificador, que predetermina a escolha e combinação das cenas montadas, e a hierarquia de planos, justapõem-se, ao acaso, imagens de diferentes origens. O excesso de imagens de baixa densidade semântica e sua repetição em série permitem cortes e colagens em qualquer ponto, pois todos se equivalem. Este novo tipo de montagem aproxima-se, portanto, da conceituação de Simmel para a atitude *blasé*: dificuldade de discriminar devido ao excesso de informação.

<sup>13</sup> LÉVY, Pierre. *op. cit.*, p. 23.

<sup>14</sup> *id. ib.*, p. 49.

<sup>15</sup> São Paulo: Companhia das Letras, 2003. (Nas citações seguintes, as respectivas páginas serão indicadas entre parênteses, no corpo do texto.)

<sup>16</sup> *Apud*: SOUZA, Eneida Maria de. *A pedra mágica do discurso*. 2ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999, p. 164-5.

<sup>17</sup> SOUZA, Eneida Maria de. *op. cit.*, p. 33.

<sup>18</sup> BELLEI, Sérgio Luiz Prado. O fim do livro e o livro sem fim. Disponível em: <http://members.tripod.com/~lfilipe/bellei.html>. Acesso em: 29 jul. 2003.

<sup>19</sup> BENJAMIN, Walter. O narrador. In: —. *op. cit.*, s/d, p. 197-221.

<sup>20</sup> MARTÍN-BARBERO, Jesús & REY, Germán. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo: SENAC, 2001, p. 111.

<sup>21</sup> São Paulo: Angra, 1998.

<sup>22</sup> CARVALHO, Bernardo. *Teatro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 97. (Nas citações seguintes, as respectivas páginas serão indicadas entre parênteses, no corpo do texto.)

<sup>23</sup> PINTO, Sílvia Regina. Armadilhas de libertação e dominação. In: CHIARA, Ana Cristina (org.). *Forçando os limites do texto – estudos sobre representação*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002, p. 59.

Ana Cláudia Viegas é professora adjunta de Literatura Brasileira do Instituto de Letras da Universidade do Estado de Rio de Janeiro (UERJ).