

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/356290327>

# 1, 2, 3 testando... Literatura digital no Brasil, hoje

Chapter · November 2021

---

CITATIONS

0

READS

37

1 author:



[Rejane Rocha](#)

Universidade Federal de São Carlos

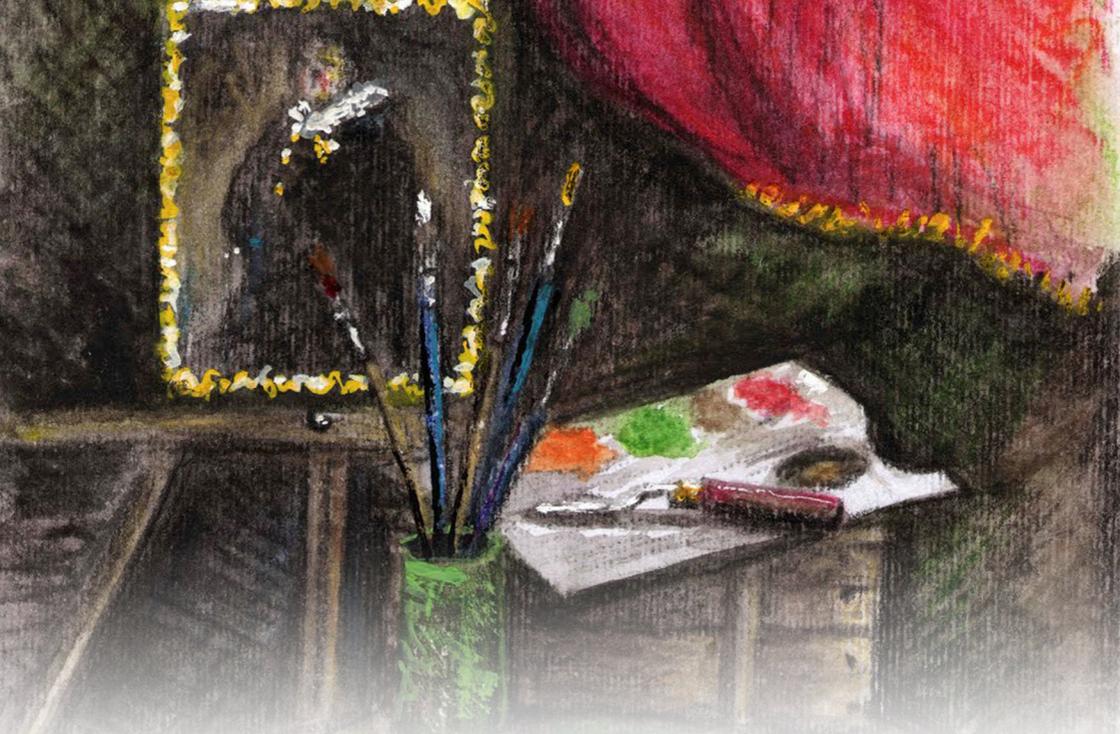
19 PUBLICATIONS 17 CITATIONS

SEE PROFILE

Some of the authors of this publication are also working on these related projects:



Repositório da Literatura Digital Brasileira [View project](#)



**Série**

**A escrita literária: teorias, histórias e poéticas - nº 7**

# INTERFACES

## LITERATURA, ARTES E MÍDIAS

**Leonardo Francisco Soares**  
**Ivan Marcos Ribeiro**  
**Kenia Maria de Almeida Pereira**  
**Gilson José dos Santos**  
(Organizadores)

**Série**

**A escrita literária: teorias, histórias e poéticas - nº 7**

# INTERFACES

## LITERATURA, ARTES E MÍDIAS

**Leonardo Francisco Soares**  
**Ivan Marcos Ribeiro**  
**Kenia Maria de Almeida Pereira**  
**Gilson José dos Santos**  
**(Organizadores)**

 Dialogarts

 EDUFU Editora da Universidade  
Federal de Uberlândia

2021



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO  
RIO DE JANEIRO**

**Reitor**

Ricardo Lodi Ribeiro

**Vice-Reitor**

Mario Sergio Alves Carneiro



**COORDENAÇÃO DIALOGARTS**

Flavio Garcia  
Darcilia Simões

**DIALOGARTS**

Rua São Francisco Xavier, 524, sala 11007D  
Maracanã – Rio de Janeiro – RJ  
CEP 20550-900  
dialogarts@uerj.br  
<http://www.dialogarts.uerj.br/>



**UNIVERSIDADE FEDERAL  
DE UBERLÂNDIA**

**Reitor**

Valder Steffen Junior

**Vice-Reitor**

Carlos Henrique Martins da Silva



**DIREÇÃO EDUFU**

Alexandre Guimarães Tadeu de Soares

**EDUFU**

Av. João Naves de Ávila, 2121, bl. 1S, térreo  
Santa Mônica – Uberlândia – MG  
CEP 38400-902  
edufu@ufu.br  
<http://www.edufu.ufu.br/>



Produção:

Unidade de Desenvolvimento Tecnológico Laboratório Multidisciplinar de Semiótica (UDT LABSEM)



Programa de Pós-graduação  
**Estudos Literários**

Realização:

Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPLET) – mestrado e doutorado – da Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

**CONSELHO EDITORIAL****Estudos de Língua**

Darcilia Simões (Presidente)  
Claudia Moura da Rocha (UERJ)  
Denise Salim Santos (UERJ)  
Maria Aparecida Cardoso Santos (UERJ)  
Renato Venâncio Henrique de Souza (UERJ)  
Claudio Manoel de Carvalho Correia (UFS)  
Eleone Ferraz de Assis (UEG)  
Kanavillil Rajagopalan (UNICAMP)  
Kleber Aparecido da Silva (UNB)  
Lucia Santaella (PUCSP)  
Maria Carlota Rosa (UFRJ)  
Maria do Socorro Aragão (UFPB; UFCE)  
Maria Jussara Abraçado (UFF)  
Maria Luísa Ortiz Alvarez (UNB)  
Nataníel dos Santos Gomes (UEMS)  
Paolo Torresan (UFF)  
Rita de Cássia Souto Maior (UFAL)  
Simone Rezende (EBAC, SP)  
Vânia Casseb Galvão (UFG)  
Dora Riestra (Universidade do Rio Negro, AR)  
Paulo Osório (UBI, PT)  
Maria João Marçalo (UÉvora, PT)  
Massimo Leone (UNITO, IT; Universidade de Xangai, CH)

**Estudos de Literatura**

Flavio García (Presidente)  
Júlio França (UERJ)  
Norma Sueli Rosa Lima (UERJ)  
Regina Michelli (UERJ)  
Tania Camara (UERJ)  
Ana Crélia Dias (UFRJ)  
André Cardoso (UFF)  
Claudio Zanini (UFRGS)  
Daniel Serravalle de Sá (UFSC)  
Diógenes Buenos Aires (UESPI)  
Enéias Tavares (UFSM)  
Jane Fraga Tutikian (UFRGS)  
José Nicolau Gregorin Filho (USP)  
Marisa Martins Gama-Khalil (UFU)  
Rita de Cássia Silva Dionísio Santos (UNIMONTES)  
Teresa López Pellisa (UAH, ES)  
Ana Mafalda Leite (ULisboa, PT)  
Ana Margarida Ramos (UA, PT)  
Dale Knickerbocker (ECU, EUA)  
David Roas (UAB, ES)  
Inocência Mata (ULisboa, PT)  
Maria João Simões (UC, PT)  
Xavier Aldana Reyes (MMU, EN)

**Comissão Editorial**

Ivonise Fernandes da Motta (USP)  
João Luiz Leitão Paravidini (UFU/ Clínica Freudiana)  
Laszlo A. Ávila (FMSJRP)  
Leda Herrmann (SBPSP/ Cetec)  
Leda Maria Codeço Barone (SBPSP/ UFU)  
Marina Ramalho Miranda (SBPSP)  
Rita de Cássia Cardoso da Silva Mendes (UFU)  
Theodor S. Lowekron (SBPSP/ UFRJ)

**Conselho Editorial**

Amon Santos Pinho (UFU)  
Arlindo José de Souza Junior (UFU)  
Carla Vieira Nunes Tavares (UFU)  
Mical de Melo Marcelino (UFU)  
Sertório de Amorim e Silva Neto (UFU)  
Wedisson Oliveira Santos (UFU)

**PARECERISTAS AD HOC**

Christiano Mendes Lima (Escola Brasileira de Psicanálise/ AMP)  
Ricardo Gomide Santos (Instituto Sedes Sapientiae)

**Copyright© 2021** Leonardo Francisco Soares; Ivan Marcos Ribeiro; Kenia Maria de Almeida Pereira; Gilson José dos Santos (Orgs.)

**Imagem de Capa:**

Wilson Filho, 2012

Lápis aquarelado e guache sobre papel

**Tratamento Técnico:**

Cinthia Hellen Martiniano Teixeira

Dauro Silveira Moura

Janaína Monteiro da Silva (Coordenadora)

Luana Ferreira Gonçalves

Karen Paula Quintarelli (Coordenadora)

Luana Ferreira Gonçalves

Pedro Henrique Tenório

Tatiane Ludegards dos Santos Magalhães

---

**CATALOGAÇÃO NA FONTE**

---

Interfaces: literatura, artes e mídias

S676 Organização: Leonardo Francisco Soares

R484 Ivan Marcos Ribeiro

P436 Kenia Maria de Almeida Pereira

S237 Gilson José dos Santos

Edição: Flavio Garcia

Capa: Raphael Fernandes

Diagramação: Raphael Fernandes

Rio de Janeiro: Dialogarts

2021, 1ª ed.

800 – Literatura

ISBN 978-65-5683-035-3

Literatura; Memória; Identidades; Representação;

Cultura; Mídias; Comparatismos

---

# SUMÁRIO

---

## **APRESENTAÇÃO** 07

---

Os organizadores

## **ÉCFRASE E VIVIDEZ NO POEMA “PAISAGEM”, DE GUIMARÃES ROSA** 15

---

Aline Carrijo de Oliveira (UFU)

Ivan Marcos Ribeiro (UFU)

## **AS RELAÇÕES ENTRE IMAGEM TÉCNICA E PRIVACIDADE EM RETRATOS DE UMA OBSESSÃO E ORYX E CRAKE** 30

---

Anderson Soares Gomes (UFRRJ)

## **ADÃO, LILITH E... EVA: DA NARRATIVA BÍBLICA À ARTE E À LITERATURA** 59

---

André Melo Mendes (UFMG)

Lyslei Nascimento (UFMG)

## **“DA MORTE”: IMAGENS DE ORFEU NO CINEMA DE JEAN COCTEAU** 82

---

Ava Silva (UFU)

Leonardo Francisco Soares (UFU)

## **PONTO DE VISTA NAS ADAPTAÇÕES FÍLMICAS DE “UNS BRAÇOS”** 98

---

Cynthia Beatrice Costa (UFU)

## **EXÍLIO E MELANCOLIA NA POESIA DE CLÁUDIO MANUEL DA COSTA** 113

---

Gilson José dos Santos (UFU)

Paulo Eduardo Pereira Lima (UFU)

<b>SOBRE TROVAS E TEMPESTADES: ATRAVESSAR UMA CANÇÃO QUE ME ATRAVESSA</b>	<b>130</b>
<hr/>	
Gustavo Silveira Ribeiro (UFMG)	
<b>A INQUISIÇÃO PORTUGUESA: IMAGENS DA BARBÁRIE EM O JUDEU, DE JOM TOB AZULAY</b>	<b>142</b>
<hr/>	
Kenia Maria de Almeida Pereira (UFU)	
<b>ELZA SOARES CANTA OSWALD DE ANDRADE: POESIA, CANÇÃO E OUTRAS QUEBRAS DO SILÊNCIO INSTITUÍDO</b>	<b>159</b>
<hr/>	
Leonardo Davino de Oliveira (UERJ) Pablo Miranda de Paula (UERJ)	
<b>SOCIAL INJUSTICE IN ARUNDHATI ROY’S THE GOD OF SMALL THINGS AS A REFLECTION OF SOCIAL INJUSTICE IN THE TWENTY-FIRST CENTURY</b>	<b>181</b>
<hr/>	
Louise E. Stoehr (SFA University – Texas, EUA) Aparecida de Fátima Cordeiro Dutra (SFA University – Texas, EUA)	
<b>CINEMA, CULTURA E POLÍTICA NA AMÉRICA LATINA: LEITURAS E POSSIBILIDADES DE ENSINO</b>	<b>200</b>
<hr/>	
Regma Maria dos Santos (UFG/UFCAT)	
<b>1, 2, 3 TESTANDO... LITERATURA DIGITAL NO BRASIL HOJE</b>	<b>214</b>
<hr/>	
Rejane C. Rocha (UFSCar)	
<b>AUTORES</b>	<b>235</b>
<hr/>	

## 1, 2, 3 TESTANDO... LITERATURA DIGITAL NO BRASIL HOJE

Rejane C. Rocha (UFSCar)

### PRINCÍPIO(S)

No texto de abertura do seu livro *A sociedade sem relato*, Néstor García Canclini (2012) dedica-se a refletir acerca de um dos traços que ele identifica como sendo recorrente na arte contemporânea. Não se trata de uma recorrência puramente formal ou estrutural, nem mesmo de um recorte temático predominante. Para Canclini (2012), a arte contemporânea se caracterizaria por um desbordamento que estaria forçando, talvez fazendo ruir, os limites e as fronteiras entre o que se considera próprio do artístico e o que advém de outras esferas da atividade humana, em um movimento que colocaria em xeque as especificidades e a própria autonomia do campo. O autor propõe uma reflexão a respeito de como essas expressões artísticas abrem mão da sua especificidade e da sua autonomia para estabelecer um diálogo com outros campos, outras linguagens, assumindo motivações e estratégias distantes do que se considera “artístico”. E mais, mostra que esse diálogo é tenso e pode ter consequências críticas.

Em uma reflexão muito atenta<sup>46</sup> a algumas reflexões que já se tornaram referências no debate, como a de Josefina Ludmer, no seu “Literaturas postautónomas” (2007), Canclini define a pós-autonomia da arte da seguinte forma:

---

46 Em outro momento do livro, no “Epílogo”, o autor expõe as suas discordâncias em relação a alguns argumentos de Josefina Ludmer no referido ensaio.

Processo no qual aumentam os deslocamentos das práticas artísticas baseadas *em objetos* e práticas baseadas em *contextos* até chegar a *inserir as obras nos meios de comunicação, espaços urbanos, redes digitais e formas de participação social onde parece diluir-se a diferença estética*. [...] Mais do que os esforços dos artistas ou dos críticos em romper a couraça, são as novas posições atribuídas ao que chamamos arte que estão arrancando-a da experiência paradoxal de encapsulação-transgressão. (CANCLINI, 2012, p. 24, grifos do autor)

Se atentarmos para os termos sublinhados, notamos que, para Canclini (2012), o que caracteriza a arte no contexto da pós-autonomia é a maneira como ela se desloca por circuitos, espaços, suportes não eminentemente/prioritariamente artísticos – algo diferente do que fez Duchamp, ao trazer material não artístico para espaço artístico por excelência, o museu. Ou seja, compreender uma parcela significativa da arte contemporânea é entender os suportes que ela elege, por onde ela circula e como isso atua no processo de sua legitimação (ou não legitimação) como obra/arte, ao mesmo tempo em que a coloca em posição limiar àquilo que não é considerado artístico. O desafio é, também, compreender como esses materiais, suportes e espaços de circulação não estritamente artísticos propõem novos significados para o que já foi produzido e que circula em formato de arquivo, de discursos, de obras, de enredos<sup>47</sup>.

A proposta deste capítulo é partir das reflexões de Canclini (2012) a respeito do que ele designa como uma “estética da iminência”, ou seja,

---

47 Uma proposta muito próxima a essa, de compreensão da arte contemporânea, é desenvolvida por Florencia Garramuño no ensaio *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*, publicado em 2014. Nele, a autora discute a literatura contemporânea a partir de uma abordagem que reflete, entre outras questões, sobre a expansão dos seus suportes e sobre a incorporação de “outras linguagens no interior do seu discurso” (GARRAMUÑO, 2014, p. 87).

como uma estética que ocupa um lugar paradoxalmente não localizado, no umbral entre arte e não arte, para refletir acerca da produção literária digital no Brasil contemporâneo. Embora a aposta possa soar ousada, parece-me que o exame de uma literatura que não circula pelos mesmos espaços e meios consolidados pela cultura impressa, que não compartilha com o campo literário muitos dos seus pressupostos, que exige a elaboração de outra metalinguagem teórico-crítica e que, por tudo isso, requer outros mecanismos de valoração e de legitimação, beneficiar-se-ia de uma abordagem metodológica que “aceita o intempestivo”, que arrisca a “traduzibilidade dos significados”, o que poderia desdobrar-se em uma crítica que “opera[r], então, não só sobre obras, mas sobre imagens, não unicamente sobre imagens, mas sobre os acontecimentos que ocorrem em sua circulação, nas interações e nas reapropriações de públicos diversos” (CANCLINI, 2012, p. 238; 121; 180).

#### LITERATURA DIGITAL: UMA DEFINIÇÃO NA IMINÊNCIA

Na introdução de *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación* (2005), publicado pela primeira vez em 2001 [*The Language of the New Media*], Liev Manovich lamenta o fato de que, nos primórdios do desenvolvimento do cinema, entre o final do século XIX e o início do século XX, não tenha havido um esforço de documentação a respeito de tudo o que envolvia esse, então, novo meio: a percepção dos espectadores, o entusiasmo dos criadores e suas experimentações com a linguagem recém-descoberta, os objetos resultantes dessas experimentações, as relações possíveis que começaram a se estabelecer entre a nova linguagem e as já consolidadas. Lamenta, ainda, o fato de que, hoje, o que se pode encontrar a respeito desse momento que, agora se sabe, via o nascimento de uma técnica, de uma tecnologia e, também, de uma linguagem artística, são resquícios fragmentados e não sistematizados oriundos dos jornais da época, das crônicas descompromissadas, dos

documentos pessoais de um ou outro entusiasta. Ao lamento, Manovich (2005) acrescenta uma preocupação: até que ponto, agora, entre o fim do século XX e o início do século XXI, quando um novo meio surge e se populariza, mais uma vez impulsionando uma técnica, uma tecnologia, uma cultura e linguagens artísticas dele tributárias, não estamos (nós, especialistas e estudiosos), mais uma vez perdendo a chance de documentar esse processo? Pelas palavras de Manovich, a questão parece ainda mais contundente:

Los investigadores del mañana se preguntarán por qué los teóricos, con su gran experiencia en el análisis de las viejas formas culturales, no trataron de describir los códigos semióticos de los medios informáticos, sus modos de discurso y sus patrones de recepción por la audiencia. Si ya habían reconstruido, concienzudamente, el modo en que surgió el cine a partir de las formas culturales precedentes [...] por qué no intentaron elaborar una genealogía similar del lenguaje de los medios informáticos justo en el momento en que llegaba a la existencia; esto es, cuando los elementos de las formas culturales previas que lo moldeaban aún resaltaban claramente visibles y reconocibles, antes de fundirse en un lenguaje coherente ¿Dónde estaban los teóricos en el momento en que los iconos y los botones de las interfaces multimedia eran como la pintura fresca de un cuadro recién terminado, antes de que se volvieran convenciones universales que como tales, nos llegaron a resultar casi invisibles? (MANOVICH, 2005, p. 50)

Ao lançar aos estudiosos da cultura tais questões, Manovich (2005) argumenta em favor de uma “teoria do presente” que seja capaz de teorizar documentando, esforço que está muito distante do que ele identifica como um dos principais problemas dos estudos que se debruçam sobre as novas mídias digitais: a partir de um consenso que reconhece que

estamos assistindo a uma revolução nas formas de produzir, fazer circular, consumir e legitimar os objetos culturais, um mirar adiante, um deter-se nos efeitos dessa revolução em detrimento da descrição, do mapeamento, da “cartografia” (MANOVICH, 2005, p. 51) do que está acontecendo agora, quando as ferramentas, processos, linguagens e estratégias de produção e recepção não estão assentadas nem consolidadas.

O principal desafio que se coloca para quem enfrenta a necessidade de teorizar sobre o presente a partir da observação do próprio presente é o de aceitar que não se pode partir de conceitos rigidamente delimitados e estáticos, sob o risco de excluir do seu campo de interesse e de análise fenômenos e objetos que poderiam, justamente, contribuir para um alargamento da perspectiva teórico-crítica. Por outro lado, como ajustar a perspectiva e o ângulo de abordagem a respeito de objetos e fenômenos sem partir de um recorte/delimitação prévios? Em se tratando da nossa esfera de discussão, que é a literatura digital brasileira, uma produção emergente, pouco conhecida e reconhecida, como propor um conceito que seja suficientemente amplo para abarcar uma produção tão variada e, ao mesmo tempo, suficientemente ajustado para descrever adequadamente as especificidades dessa produção em relação à produção literária contemporânea, que se inscreve e que se lê no contexto impresso, e em relação à produção literária digital de outros países?

É no horizonte de uma “estética da iminência” (CANCLINI, 2012) que se torna possível não apenas responder às questões propostas anteriormente, como também avançar naquela “cartografia do presente” colocada por Manovich (2005) como necessidade imperiosa para que possamos documentar o processo de emergência de uma nova mídia. Nas palavras de Canclini:

Uma estética da iminência, consciente de que a arte não é autônoma, sabe que a possibilidade de se abrir ao novo, captá-lo ou deixá-lo fugir, está ligada a

práticas que, longe de se realizar no vazio, operam em condições desiguais sob limites que os artistas dividem com aqueles que não o são. A disposição estética, ao valorizar a iminência, desfataliza as estruturas convencionais da linguagem, os hábitos dos ofícios, o cânone do legítimo. Mas não os suprime magicamente. É apenas o treinamento para recuperar a capacidade de falar e de fazer, libertando-nos do prefixado. (CANCLINI, 2012, p. 246)

Muito embora as primeiras reflexões que tentaram delimitar uma conceituação de literatura digital/literatura eletrônica já tenham completado mais de duas décadas<sup>48</sup>, ainda são poucos os críticos que, no Brasil, arriscam-se a formular uma definição que, pelas próprias características instáveis do meio digital, sabe-se de antemão que será provisória e contingente. Ainda assim, instado pelas reflexões de Manovich (2005), amparado metodologicamente pelas de Canclini (2012) e assumindo como incontornáveis as discussões a respeito da literatura digital que se produz em outros países, este ensaio testa uma definição de literatura digital atenta às especificidades da produção brasileira, que se diferencia em importantes aspectos da de outros países, por motivos que deverão ser objeto de discussão em outra oportunidade. Trata-se de uma espécie de definição de trabalho aberta a alterações e a reformulações impostas por um objeto em vias de constituição, de delimitação e de legitimação; uma definição que, ainda que provisória, foi construída às expensas do mapeamento, da discussão e do cotejamento dos objetos que pretende definir<sup>49</sup>. Colocá-la à prova é não apenas testar a sua validade conceitual, como também testar os limites ainda bastante porosos do que se pode chamar de literatura digital brasileira.

---

48 Ver, por exemplo, Murray (1998) e Aarseth (1997).

49 Atividades desenvolvidas no âmbito do projeto *Repositório da literatura digital brasileira*, coordenado por mim e levado a cabo por uma equipe de dez alunos, entre graduandos e mestrands, da UFSCar e da UFSC.

Partamos de duas definições, sobre as quais proporemos alguns desdobramentos. A primeira delas é a de Katherine Hayles, que considera que

a literatura eletrônica, geralmente considerada excludente da literatura impressa que tenha sido digitalizada, é, por contraste, “nascida no meio digital”, um objeto digital de primeira geração criado pelo uso de um computador e (geralmente) lido em uma tela de computador. (HAYLES, 2009, p. 20)

A definição da autora, que, de saída, esclarece o mais comum dos equívocos quando se trata da literatura digital – o fato de ser confundida com textos que, impressos, passam por um processo de digitalização, possibilitando que a sua leitura seja realizada na tela de um dispositivo eletrônico com as possíveis comodidades possibilitadas e restrições impostas pela mudança do meio –, coloca um importante empecilho para o exame da literatura digital brasileira, cujo surgimento e desenvolvimento em muito se deve às experimentações transmídia feitas a partir da nossa forte tradição em poesia visual. Como descartar do exame e da história da literatura digital brasileira os numerosos objetos, programados em sua maioria em flash e, mais recentemente, em html5, que parecem realizar a potência dos poemas visuais antes encerrados na página impressa?<sup>50</sup>

A outra definição que examinaremos foi elaborada pela pesquisadora Carolina Gainza e sua equipe no âmbito do projeto “Cartografía crítica de la Literatura Digital Latinoamericana”, com a finalidade de orientar os estudiosos e autores que quisessem colaborar com o referido projeto, preenchendo uma ficha de mapeamento colaborativa a respeito de obras

---

50 Ver, a esse respeito, a discussão proposta por Marjorie Perloff (2013) no artigo “Da vanguarda ao digital: o legado da poesia concreta brasileira”. Ver, também, o título de exemplo desses objetos transmídia, a *Revista Artéria* n. 8, disponível em: [www.nomuque.com.br](http://www.nomuque.com.br). Acesso em: 12 abr. 2019.

digitais produzidas nos países latino-americanos nos idiomas espanhol e português. A mesma ficha e a mesma definição, traduzidas para o português, foram divulgadas entre estudiosos e autores brasileiros com a mesma finalidade de mapeamento<sup>51</sup>. Abaixo, segue a definição na língua original<sup>52</sup>:

[...] entendemos por literatura digital un tipo de textualidad creada para ser leída en la pantalla de un dispositivo electrónico. En este sentido, no estamos hablando de textos impresos digitalizados para ser leídos en formato digital. La literatura digital apunta a una experimentación que puede utilizar tanto el lenguaje de programación como los medios digitales. La experimentación con el lenguaje de códigos refiere a una escritura que transforma distintos formatos a un mismo código numérico y, por lo tanto, permite conjugar escritura, imágenes, video y sonidos, que en la gran mayoría de los casos, son dispuestos de formas no lineales. La experimentación con el medio refiere a la utilización de los recursos de la web y sus plataformas para construir textos transmedia, multimedia o intermediales.

Consideramos que a definição proposta por Carolina Gainza é a que mais pode contemplar não apenas as especificidades da literatura digital brasileira, como também o atual estágio de apropriação das mídias digitais

51 Disponível em: [https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLScSVUs0OXIVL\\_9cPhoFEa\\_x4RefwMVB4tyotB3vHVKAYI02qyg/viewform](https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLScSVUs0OXIVL_9cPhoFEa_x4RefwMVB4tyotB3vHVKAYI02qyg/viewform). Acesso em 18 abr. 2019.

52 Na tradução para o português: “[...]entendemos por literatura digital um tipo de textualidade criada para ser lida na tela de um dispositivo eletrônico. Nesse sentido, não estamos nos referindo a textos digitalizados para serem lidos no formato digital. A literatura digital pressupõe uma experimentação que pode utilizar tanto a linguagem de programação quanto os meios digitais. A experimentação com a linguagem do código se refere a uma escrita que transforma diferentes formatos em um mesmo código numérico e, portanto, permite aliar matéria verbal, imagens, vídeos e sons, o que, na grande maioria dos casos, resulta em textos não lineares. A experimentação com o meio se refere à utilização dos recursos da web e de suas plataformas para construir textos transmídia, multimídia ou intermídia” (Tradução do espanhol a cargo de Renata Amâncio e Amanda Guethi).

para finalidades estéticas. Atente-se, nesse sentido, para a distinção entre “experimentación con el lenguaje de códigos” e “la experimentación con el medio”, que pressupõe as diferentes formas de que se valem os usuários das mídias digitais para desprogramarem a técnica (MACHADO, 2007) em benefício de um uso criativo e estético de seus recursos. Ou seja, a definição de Gainza prevê não só a possibilidade de criação de objetos literários digitais a partir da programação do código (por meio, por exemplo, da criação de programas e plataformas autorais voltadas à criação literária – algo que é central na argumentação de Katherine Hayles (2009), por exemplo), mas também a partir do uso criativo de plataformas que, originalmente, não foram desenvolvidas para a criação literária (nesse caso, são dignas de nota as produções no Twitter ou, ainda, as produções vinculadas ao Google Maps<sup>53</sup>).

Tal diferenciação parece se alinhar à proposta de Leonardo Flores<sup>54</sup>, que defende, a partir de um modelo histórico, a existência de três gerações da literatura eletrônica, a saber:

- ✓ 1ª geração (1952-1995): experimentações com os meios eletrônicos e digitais antes da WEB;
- ✓ 2ª geração (1995 até o presente): obras criadas em interfaces (talvez o melhor termo seja plataformas) construídas especificamente para tal fim.
- ✓ 3ª geração (aproximadamente de 2005 até o presente): obras criadas a partir do aproveitamento de interfaces já estabelecidas, caracterizadas pelo grande número de usuários.

---

53 Ver, por exemplo, *De onde vieram os homens que amei*. Disponível em: <https://www.google.com/maps/d/viewer?ie=UTF8&hl=pt-BR&msa=0&z=2&mid=1DDqoUQzebEwGD4AlqwPHuArJxgU&ll=13.025965625713553%2C-29.553222500000032>. Acesso em: 18 abr. 2019.

54 Trata-se de discussão apresentada oralmente no *Seminário Leer, Crear, Investigar la Literatura Electrónica Latinoamericana*. O documento da apresentação, gentilmente cedido pelo autor, pode ser acessado na página da Red de Literatura Electrónica Latinoamericana. Disponível em: <http://litelat.net/seminario-leer-crear-investigar-la-literatura-electronica-latinoamericana-segundo-dia/>. Acesso em: 05 abr. 2019.

Nesse sentido, parece-nos bastante pertinente a distinção entre uma produção literária digital que experimenta com os códigos, criando, simultaneamente à obra, a plataforma/programa que lhe dá formalização material e lhe permite a materialização, acesso e circulação e uma produção que faz uso de plataformas já populares. A pertinência da distinção está relacionada com o fato de que em países em desenvolvimento, como o nosso, em que a educação digital se limita grandemente ao uso das ferramentas já disponíveis – um uso que se aprende na prática, já que na educação formal quase não há conteúdos e disciplinas relacionados ao tema –, uma vez que a desigualdade no acesso a equipamentos e formação especializada é enorme, o não reconhecimento desse uso inviabilizaria o reconhecimento de grande parte da produção literária digital desses países.

Ainda que a definição de Gainza nos pareça válida, se a colocamos em estado de iminência é importante que consideremos a possibilidade de que novos objetos literários digitais surjam – e, justamente por estarmos diante de uma expressão literária que testa os limites e as potencialidades dos novos meios, eles têm surgido – e exijam a revisão e ampliação dessa definição.

#### TESTANDO...

A partir da definição de Carolina Gainza, a proposta desta seção é desdobrar o conceito de Literatura Digital em seus diferentes aspectos e verificar de que maneira eles podem iluminar a compreensão de alguns objetos literários digitais brasileiros em suas especificidades. A proposta, aqui, é recusar uma abordagem que selecione objetos *a partir* do que está circunscrito na definição e, ao invés disso, *testar* a pertinência da definição pelo exame dos objetos<sup>55</sup>.

---

55 A delimitação do corpus que examino neste capítulo advém da primeira etapa de

O primeiro aspecto que, embora não apareça de maneira explícita na definição proposta por Carolina Gainza (que prefere falar de *texto*), mas que tem me servido como um primeiro grande critério para estabelecer os limites sempre problemáticos entre os objetos de interesse literário e aqueles que talvez pudessem ser examinados com maior propriedade por outras especialidades teóricas e por outros campos do conhecimento, é a *presença de matéria verbal* frequentemente em convivência com matérias não verbais, (como som, imagens, movimento). O que parece, à primeira vista, um aspecto simples de ser observado, se complexifica diante de alguns objetos em que a matéria verbal não é predominante e, às vezes, aparece apenas no título da produção. É o caso, por exemplo, de “Língua Universal”, de Felipe Páros<sup>56</sup>, uma produção em flash que compõe imagens a partir da combinação de sinais gráficos (pontos de exclamação, vírgula, parênteses etc.) ou, ainda, de “Popkisses”<sup>57</sup>, de Andréa Catrópa, em que imagens de lábios “fantasiados” fazem referência a ícones do universo pop.

O que a análise das obras mapeadas indica é que a matéria verbal não é mais, na produção literária digital, elemento exclusivo, sequer o prevalecte, em alguns casos. As possibilidades abertas pelos softwares de produção de objetos que agregam vídeo, imagem, som, texto – sobretudo o flash, muito popular nas produções da década de 90 e início dos anos 2000 – colocam questões que devem ser enfrentadas,

---

mapeamento das obras digitais brasileiras, realizado no âmbito do projeto Repositório da *Literatura Digital Brasileira*. Nessa primeira etapa, a equipe fez um levantamento de antologias e repositórios, brasileiros e estrangeiros, em que constavam obras literárias digitais de autores brasileiros escritas em português, mapeou e indexou essas obras; essa etapa resultou no mapeamento de 68 títulos. Ainda nessa primeira etapa, uma ficha de mapeamento colaborativo foi divulgada entre autores e pesquisadores, o que resultou no mapeamento de outras 19 obras. Prevê-se, para o próximo ano, o cumprimento de outras duas etapas de mapeamento.

56 Disponível em: <http://www.nomuque.net/arteria8/>. Acesso em: 05 abr. 2019.

57 Disponível em: <https://www.andreacatropea.com/popkisses>. Acesso em: 05 abr. 2019.

creio, a partir da análise individual de objetos específicos; questões que, no limite, confrontam a própria noção de literatura, em si tão escorregadia, mas sempre ciosa de sua relação com a matéria verbal inscrita em alguma materialidade.

Um segundo aspecto que se depreende da definição que pauta esta discussão é aquele que identifica um objeto literário digital como o que explora as potencialidades dos meios digitais na sua elaboração poético/estrutural. Em outras palavras, reiterando o que já foi dito, isso significa excluir da definição os textos digitalizados ou, ainda, os textos que, embora elaborados no contexto dos novos meios, oferecem-se pura e simplesmente dentro dos padrões dos gêneros e formatos conhecidos e consolidados pelo meio impresso. O romance/poema/ensaio que lemos na maioria dos dispositivos, plataformas e aplicativos leitores de e-books, embora tenham sido produzidos no formato digital e sejam lidos em telas (do computador, do leitor, do tablet, do celular), não exploram os recursos do meio digital além da sua configuração como um suporte (mais cômodo, mais econômico?). Não é por acaso que a lógica desses dispositivos ou plataformas é a da remediação<sup>58</sup>, ou seja, a da aproximação do novo suporte com aquele mais consagrado pelo literário, que é o livro: a leitura se dá na mesma direção, da esquerda para a direita, de cima para baixo, a mudança de páginas se faz tocando em algum ponto do lado direito da tela e não há suporte para nenhum recurso que extrapole a matéria verbal ou a reprodução de imagens estáticas.

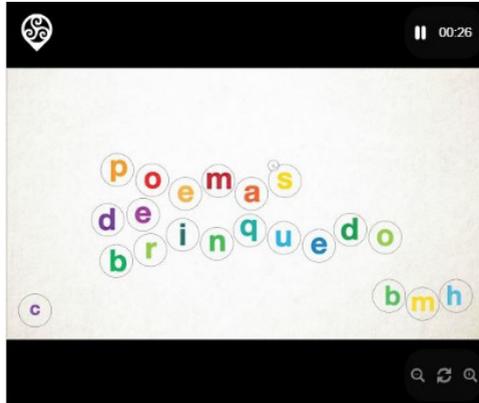
Uma obra que explora as potencialidades dos meios digitais pode fazê-lo, como já se mencionou, experimentando com a linguagem de programação por meio do desenvolvimento ou da adaptação de programas e aplicativos que dão formalização material à produção literária. O

---

58 A respeito do termo *remediation* (a tradução para “remediação” é nossa), ver Bolter e Grusin (2000).

trabalho realizado pelo Ateliê Ciclope<sup>59</sup>, com o desenvolvimento do software livre Managana<sup>60</sup>, possibilitou a criação de obras digitais com diferentes formatos. Uma das propostas mais interessantes é a “Poemas de brinquedo”<sup>61</sup>, de Álvaro Andrade Garcia (texto e direção), Ricardo Aleixo (design sonoro), Marcio Koprowski (design gráfico) e Lucas Junqueira (programação de software), acessível por meio de aplicativo para IOS ou Android, ou, no computador, pelo Flash Reader. Nele, uma miríade de palavras escritas, entoadas, cantadas, desenhadas, em movimento, animadas se sucede a partir da tela inicial, quando o leitor é levado a clicar sobre uma das letras no interior de cada pequeno círculo (ver figura 1), o que o conduz a outras telas, cada uma delas oferecendo uma nova “brincadeira” em que as palavras são exploradas em diversas dimensões – sonoras, prosódicas, imagéticas, cinéticas:

Figura 1 – Captura de tela “Poemas de brinquedo”



Fonte: Poemas de brinquedo<sup>62</sup>.

59 <https://www.ciclope.com.br/>. Acesso em: 18 out. 2019

60 [http://www.managana.art.br/?page\\_id=2](http://www.managana.art.br/?page_id=2). Acesso em: 18 out. 2019

61 <http://www.sitio.art.br/poemas-de-brinquedo/#conteudo>. A obra concorreu, em 2017, ao Prêmio Jabuti na categoria “Infantil digital”, que foi excluída na edição de 2018.

62 Disponível em: <https://www.sitio.art.br/poemas-de-brinquedo/#conteudo>. Acesso em: 14 out. 2019.

A adaptação de softwares/plataformas/aplicativos refere-se, por exemplo, à plataforma do Blogger. Como se sabe, as primeiras análises críticas que, no Brasil, atentaram para a relação entre a literatura e a internet preocupavam-se, sobretudo, com os blogs e – àquela altura – com as novas textualidades que surgiram a partir da possibilidade de se escrever e tornar público o que quer que fosse sem a mediação editorial própria da indústria livreira e sem as coerções financeiras e materiais da mídia impressa. Embora muitos postulem a novidade em termos discursivos que a escrita em blogs trouxe, é necessário salientar que muito pouco, em termos de uso das potencialidades do meio, os textos dos blogs trouxeram de novo. Muito frequentemente, eles eram o canal para a inscrição de textos lineares, com uso muito limitado de recursos multimodais e em que o uso do hiperlink se limitava à passagem de um conteúdo a outro dentro do mesmo blogue e, às vezes, ao acesso de conteúdo externo a ele.

O blogue, ou melhor, as diferentes plataformas que permitem a publicação de conteúdos de maneira direta, autônoma e, às vezes mais, às vezes menos fácil pelo usuário-escritor, passam a incorporar a definição que proponho de literatura digital na medida em que suas potencialidades técnicas são usadas na elaboração de textos que, em última instância, não poderiam ser fruídos em outro lugar que não em uma tela de um dispositivo digital com acesso à internet. Vejamos, por exemplo, o caso do romance hipertextual *Terminal*<sup>63</sup>, de Flávio Vilela Komatsu (ver figura 2):

---

63 <https://t-e-r-m-i-n-a-l.blogspot.com/>. Acesso em: 14 out. 2019.

Figura 2 – Captura de tela “Terminal”



Fonte: Terminal.<sup>64</sup>

Aqui, o criador<sup>65</sup> faz uso das ferramentas oferecidas pelo Blogger, reconfigurando-as para que pudessem dar forma a um romance hipertextual. Tal reconfiguração se deu a partir da alteração localizada de alguns códigos para que a plataforma do Blogger deixasse de exibir algumas de suas marcas características, que nativamente não poderiam ser alteradas. É o caso, por exemplo, do logotipo do Blogger, normalmente exibido no rodapé das páginas, assim como a assinatura do designer que projetou o layout escolhido; mais importante do que essas supressões, no entanto, é a supressão do link “postagens antigas”, cuja permanência impossibilitaria a estratégia do criador de fazer com que cada postagem no blogue – que por padrão aparece uma abaixo da outra, em uma ordem que organiza as postagens da mais recente à mais antiga – se configurasse como uma lexia acessível por meio de links exibidos como

64 Disponível em: <https://t-e-r-m-i-n-a-l.blogspot.com/>. Acesso em: 14 out. 2019.

65 Agradeço ao autor pela explanação a respeito do seu processo de criação.

texto e/ou imagem. Outras alterações permitiram a inserção de imagens que funcionam como hiperlinks nos menus laterais, e a abertura de uma janela da plataforma de streaming musical Spotify, sobreposta à página, quando se clica sobre a imagem de um rádio/tocador ao pé da página. Sublinhe-se que as alterações realizadas pelo autor nos códigos da plataforma Blogger são pontuais, localizadas e não se configuram como criação de um software original, como é o caso do aplicativo Managana, que foi discutido anteriormente. Ainda assim, trata-se, nesse caso, de uma experimentação com as possibilidades (e limites) de um software existente a fim de que ele possa ser utilizado com finalidades criativas, literárias.

O último aspecto da definição que cumpre examinar é o que diz respeito à exploração do meio digital a partir da experimentação de suas potencialidades como *mídia*. Entendemos *mídia*, neste ensaio, a partir das reflexões de Régis Debray: “o conjunto, técnica e socialmente determinado, dos *meios simbólicos de transmissão e circulação*. Conjunto que precede e supera a esfera dos meios de comunicação de massa contemporâneos, impressos e eletrônicos, entendidos como meios de difusão maciça” (1993, p. 15, grifos nossos). Diferentemente do que discutimos anteriormente, aqui não se trata de experimentar com o código informático, da criação e/ou adaptação de softwares, plataformas ou aplicativos, mas sim da *subversão do uso* de softwares, plataformas ou aplicativos. A proposição de Arlindo Machado (2007) nos ajuda a iluminar essa distinção: para o estudioso, a relação entre arte e mídia se dá em um duplo movimento, caracterizado, de um lado, pelo *desvio* que o uso artístico das mídias promoveria no projeto tecnológico original, que não pressupõe sua utilização para finalidades artísticas, e, de outro, pela modificação que esse mesmo uso causaria no que compreendemos por arte. De um lado, a criação e a adaptação de softwares, aplicativos e plataformas para dar forma a obras literárias;

de outro, obras literárias que usam as mídias digitais como “meios de transmissão e circulação” e, ao fazerem isso, não apenas subvertem o *uso* desses meios como também produzem alterações nos gêneros literários tal como se consolidaram ao longo da cultura impressa.

Alguns exemplos podem ajudar a compreender essa proposição.

O meio digital, a partir das plataformas de blogues e de redes sociais, tornou-se um grande aliado na divulgação e no incremento da circulação de textos literários. Não tem sido incomum que muitos autores, hoje publicados por grandes editoras, tenham começado sua carreira publicando textos em blogues e em redes sociais. Alguns deles continuam escrevendo nos dois ambientes (impresso e digital); muitos optaram – em alguns casos por exigência das editoras – apenas por publicar em livros. Como já mencionado anteriormente, obras que utilizem o meio digital *apenas* como alternativa de publicação e divulgação não são consideradas, pela definição que estamos construindo, como literatura digital.

Por outro lado, na esteira do que Leonardo Flores (2018) compreende como a 3ª geração da literatura eletrônica, experiências interessantes com os meios digitais têm surgido e reconfigurado os traços de alguns gêneros literários consolidados, cumprindo aquele duplo movimento descrito por Arlindo Machado (2007). É o caso, por exemplo, da novela *@re\_vira\_volta*, publicada no Twitter<sup>66</sup>, semanalmente, entre 27 de junho de 2009 e 27 de junho de 2010, por André Lemos. Embora não seja o caso, aqui, de analisar a obra, é inegável que as especificidades da mídia interferem, evidentemente, na maneira como a obra é recebida pelo público, nos espaços em que ela circula e nos processos de legitimação

---

66 A novela pode ser acessada na seguinte conta *@re\_vira\_volta*, do Twitter, e se constrói em vínculo com outra conta: *@re\_viravolta*. Uma versão em livro digital também foi publicada em 2010 e pode ser baixada gratuitamente em: [https://www.amazon.com.br/s/ref=nb\\_sb\\_noss?\\_mk\\_pt\\_BR=%C3%85M%C3%85C5%BD%C3%95C3%91&url=search-alias%3Daps&field-keywords=%40re\\_vira\\_volta](https://www.amazon.com.br/s/ref=nb_sb_noss?_mk_pt_BR=%C3%85M%C3%85C5%BD%C3%95C3%91&url=search-alias%3Daps&field-keywords=%40re_vira_volta).

(ou não) e de consagração (ou não) no interior do campo literário. No entanto, para além disso, não é ocioso dizer que as especificidades da mídia carregam alterações na maneira como esse texto, que o autor designa como novela, se organiza estruturalmente. A concisão, talvez a principal característica do meio, impele à serialização da novela que, segundo o autor, foi escrita e postada *tweet a tweet*, semanalmente; a possibilidade de vincular a conta principal (@re\_vira\_volta) a uma conta secundária (@re\_viravolta) possibilitou o estabelecimento de um diálogo entre vozes distintas cuja produtividade narrativa deverá ser analisada em outra ocasião. O que nos interessa sublinhar aqui é a maneira como, no caso da obra de André Lemos, o Twitter não é usado *apenas* como meio de divulgação/publicação facilitado, mas se constitui como formalização material de uma experiência literária específica, caracterizada pela articulação entre o que se narra, o como se narra (em termos narratológicos) e as possibilidades e limitações impostos a ambos pelo meio.

Outra produção que merece destaque também pelo pioneirismo é o romance *Só o pó*<sup>67</sup>, de Claudia Greichi Steiner, publicado no Facebook entre julho de 2012 e março de 2013. Acompanhar a página em que foi publicado o romance, originalmente, é acompanhar não só os 62 capítulos seriados que ali se foram publicando, diariamente, pela autora, mas também postagens realizadas pelos personagens do romance, seus álbuns de fotos, as músicas e filmes que compõem o desenho da época em que se passa a história – fim dos anos 90. Além disso, há os comentários dos

---

67 O romance está disponível na página do Facebook – [https://www.facebook.com/livrosoopo/photos/a.184905984973690/196156230515332/?type=3&commenc\\_id=1471504332980509&notif\\_id=1541098954439482&notif\\_t=comment\\_mention](https://www.facebook.com/livrosoopo/photos/a.184905984973690/196156230515332/?type=3&commenc_id=1471504332980509&notif_id=1541098954439482&notif_t=comment_mention). E como e-book – para ser lido em vários dispositivos e plataformas de leitura digital. Em outra ocasião será necessário examinar de que maneira a transferência do romance para o formato de e-book altera (ou não) a organização dos recursos narrativos e exige (ou não) o emprego de outras soluções formais para suprir os recursos próprios da rede social.

leitores que acompanham a publicação seriada e a interação da autora com esses comentários que, a despeito de não fazerem parte do universo ficcional do romance, contribuem – em uma medida que só a análise detalhada poderia atestar – com o seu andamento e suas soluções formais. É interessante notar como, antes mesmo da publicação do primeiro capítulo, inicia-se a composição dos personagens do romance por meio da publicação de seus álbuns de fotos, por exemplo, e das postagens que cada um deles faz de suas músicas, clipes etc. Vale a pena sublinhar que esse tipo de composição dos personagens altera os mecanismos romanescos “tradicionais” de construção da personagem: parágrafos e talvez páginas de descrição e outros mecanismos narrativos podem ser deixados de lado ao se lançar mão de recursos da rede social – e esse é apenas um dos aspectos da construção narrativa que se veem alterados graças às especificidades da mídia em que o romance foi elaborado.

#### APORIAS

Se “[...] um meio é mais que um suporte físico, e se define pela superposição sempre em movimento e pela transformação das convenções artísticas que em determinados momentos históricos o delimitam” (GARRAMUÑO, 2014, p. 86), a literatura digital, que se produz no meio digital, fazendo uso de suas potencialidades e exigindo do leitor outras práticas de leitura, e da crítica outros parâmetros de avaliação e valoração, coloca em questão não apenas os limites técnicos do meio, expandindo seu uso em direção a finalidades não originalmente previstas por ele, como também coloca em questão as linhas gerais dos gêneros literários, assim legitimados a partir das convenções, dos critérios e dos parâmetros construídos às expensas da cultura impressa.

Além disso, ao exigir uma abordagem crítica que leve em consideração o meio, dado que é dele, como se viu na discussão da definição proposta

ao longo deste capítulo, que advém a sua especificidade, a literatura digital acaba por colocar em xeque a falácia da desmaterialização do texto literário e, ainda, impõe questões a respeito de como é possível compreender e analisar uma produção literária que se inscreve no mesmo espaço em que ocorrem trocas textuais de caráter puramente comunicativo, sem pretensões estéticas e que circula por espaços que não são tidos como literários.

Ao refletir a respeito de como poderá sobreviver uma literatura digital que “não se distancia das ‘tarefas cotidianas’”, que não tem como se resguardar em um “espaço literário”, que não se “diferencia”, Laddaga (2002, p. 24) antevê muitos dos problemas que são enfrentados ao se tentar delimitar e definir a literatura digital. Como definir e delimitar um tipo de produção textual que se constrói fora do espaço literário, mobilizando matérias outras, não verbais, muitas vezes recolhidas, “recicladas”<sup>68</sup> de outras produções e produtos, que circulam por redes que não fazem parte do campo artístico? Como definir o que está na iminência e se caracteriza pela inespecificidade? Respostas, ainda que provisórias, a essas questões foi o que se tentou apresentar neste capítulo.

#### REFERÊNCIAS

- AARSETH, Espen J. *Cybertext: perspectives on ergodic literature*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1997.
- BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. *Remediation: understanding new media*. London/Massachusetts: The MIT Press, 2000.
- CANCLINI, Néstor García. *A sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência*. São Paulo: EDUSP, 2012.
- DEBRAY, Régis. *Curso de midialogia geral*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

---

68 Consulte-se, sobre o conceito de “reciclagem”, o texto de Klucinkas e Moser (2007).

GAINZA, Carolina. *Cartografía crítica de la Literatura Digital Latinoamericana* (Proyectos). Santiago: Laboratório de Transformações Sociais Escola de Sociologia da Universidad Diego Portales. Disponível em: <https://transformacionessociales.udp.cl/?proyectos=proyecto-fondecyt-cartografia-de-la-literatura-digital-latinoamericana>. Acesso em: 15 fev. 2019.

HAYLES, N. Katherine. *Literatura eletrônica: novos horizontes para o literário*. Passo Fundo: Ed. UPF, 2009.

KLUCINSKAS, Jean; MOSER, Walter. A estética à prova de reciclagem cultural. *Scripta*, v. 11, n. 20, 2007. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/14019>. Acesso em: 15 out. 2018.

LADDAGA, Reinaldo. Uma fronteira do texto público: literatura e meios eletrônicos. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik. (Org.). *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: PUC/Loyola, p. 17-31, 2002.

LUDMER, Josefina. Literaturas postautónomas 2.0. *Ciberletras*. Revista de crítica literaria y de cultura. Estados Unidos, n. 17, julio 2007.

MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

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

MURRAY, Janet H. *Hamlet no holodeck*. São Paulo: EdUNESP/Itaú Cultural, 1998.

PERLOFF, Marjorie. Da vanguarda ao digital: o legado da poesia concreta brasileira. In: PERLOFF, Marjorie. *Gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, p. 95-134, 2013.