

# UMA PROPOSTA CRÍTICO- -METODOLÓGICA PARA A ANÁLISE DA LITERATURA DIGITAL BRASILEIRA

**Rejane Rocha\***

 <https://orcid.org/0000-0002-5944-6846>

**Como citar este artigo:** ROCHA, R. Uma proposta crítico-metodológica para a análise da literatura digital brasileira. *Todas as Letras – Revista de Língua e Literatura*, São Paulo, v. 25, n. 3, p. 1-17, set./dez. 2023. DOI 10.5935/1980-6914/eLETD016557

**Submissão:** 10 de outubro de 2023. **Aceite:** 31 de outubro de 2023.

**Resumo:** Este artigo propõe um caminho crítico-metodológico para a análise da literatura digital brasileira, mobilizando as reflexões sobre a descrição, de Néstor García Canclini; o médium, de Régis Debray; e o sistema literário, de Itamar Even-Zohar. Como ensaio de análise, desenvolve a leitura crítica da obra *Odiolândia*, de Giselle Beiguelman, com o intuito de evidenciar como os três eixos teórico-críticos se articulam e como isso pode contribuir para a análise de outras obras da literatura digital.

**Palavras-chave:** Literatura digital brasileira. Descrição. Médium. Sistema literário. *Odiolândia*.

## APRESENTAÇÃO

■ **E**ste é um trabalho de crítica literária e também um ensaio de método. A inextricabilidade desses dois movimentos, neste artigo, se justifica pelo fato de que, como muitos autores já mencionaram, a literatura digital impõe um sem-número de desafios ao analista, e tais desafios são de ordem epistemológica, mas também são de ordem metodológica.

\* Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), São Carlos, SP, Brasil. Bolsista do CNPq. E-mail: rejane@ufscar.br

A dificuldade epistemológica reside no fato de que, na relação entre literatura e tecnologia digital, muitos dos conceitos e definições com os quais a crítica literária costuma operar são postos em questão, quando não colocados em xeque, pelos objetos literários digitais, seja na sua especificidade imanente, como uma textualidade com características muito próprias, seja na sua existência como objeto de cultura no mundo, que é produzido, circula, é consumido e legitimado de formas também muito específicas. No que diz respeito à especificidade de análise imanente, os desafios dizem respeito à necessidade de aliar, na análise crítica, uma reflexão atenta à construção das obras como um objeto cuja complexidade está no fato de ser composto de duas faces que dialogam, se articulam e se afetam mutuamente – algo que, nas melhores obras, resulta num todo coeso a respeito do qual já não faz mais sentido a análise em separado de tais aspectos, a saber, aquele identificado como literário, geralmente representado pela matéria verbal; e aquele identificado como técnico-tecnológico, geralmente representado pela matéria não verbal, seja ela a estrutura digital – códigos, plataformas etc. –, seja ela os aspectos da interface resultantes daquela – sons, cinesesia, imagens, multimodalidade, interatividade etc.<sup>1</sup>

Outra dificuldade da análise imanente, de certa forma relacionada à que mencionei anteriormente, diz respeito ao fato de que a crítica da literatura digital deve estar atenta à inespecificidade desses objetos. Chamo a atenção, aqui, para a proposição de Florença Garramuño (2014), informada pela contribuição de muitos outros estudiosos<sup>2</sup> empenhados em compreender a cultura e a literatura do tempo presente. O que essas reflexões têm em comum é o fato de que identificam nos objetos culturais de nossa época um arriscar-se para além das fronteiras estéticas e disciplinares, a partir da adoção de suportes e materiais para a sua fatura que não podem ser identificados como paradigmáticos de um determinado gênero artístico ou, ainda, que sequer podem ser identificados como artísticos. O desafio da crítica, nesse caso, é o de colocar para conversar, na análise das obras, conceitos e conhecimentos que desbordam as fronteiras do literário<sup>3</sup>. Vale notar que, se esse é um exercício a que a crítica literária de diferentes extrações teórico-metodológicas já está acostumada – vejam-se os diálogos mais do que fecundos que Antonio Candido promoveu entre literatura e sociologia, só para citar o caso, entre nós, mais notável –, ainda não é tranquilo e está longe de ser uma prática corrente do campo o exame das materialidades inscricionais para além do seu papel como suporte ou veículo de um sentido que existiria *a priori*, ou seja, antes do seu fato de transmissão.

Se Chartier (2012) há tempos tem identificado a maneira como a cultura impressa, a partir de seu modo específico de desenvolvimento, promove uma desmaterialização do texto literário, a crítica literária raramente leva em consideração a premissa de Régis Debray (1993, p. 208-209) de que “O utensílio de inscrição modifica o espírito do traçado, mas também os traços do espírito de um tempo, o estilo de um *Zeitgeist*”. E isso, além de ter severas consequências para a crítica literária de modo geral, praticamente inviabiliza aquela que se dedica à

---

1 A esse respeito, ver Rocha (2021, 2023a).

2 Lembraria, aqui, de Josefina Ludmer (2010) e de Rosalind Krauss (1984). Para uma discussão detalhada a respeito da noção de campo e do debate acerca da expansão dos campos, ver Bolognin (2021).

3 O termo remete, aqui, não a um tipo ou propriedade intrínseca de um texto, mas a um conjunto de relações sistêmicas que garantem a um texto o designativo de literário, ao mesmo tempo que a um funcionamento específico de um campo disciplinar e institucional.

análise da literatura digital, seja ela uma crítica que se debruça sobre a especificidade imanente de uma obra, seja ela a que se ocupa de compreender o lugar de uma obra no interior de um sistema social, cultural, político etc. Uma crítica da literatura digital que desconsidere o papel da materialidade inscricional na construção dos sentidos da obra muito provavelmente não será capaz de descrever e analisar nem a inextricabilidade das afecções mútuas entre o literário e a tecnologia, nem a maneira como a tecnologia altera a noção de literatura, assim como a literatura altera as funções da tecnologia.

Para além dos méritos que uma obra digital poderá ter, no que diz respeito ao que estou aqui chamando de imanência – ou seja, às características que conformam a sua integridade texto-técnica –, há que se levar em consideração o lugar que ela assume no interior de um sistema literário conformado pela cultura impressa. Um objeto digital, assim como qualquer texto, não será identificado como literário se não for legitimado como tal – e para esse processo de legitimação concorrem outros fatores que não apenas a identificação dos seus méritos literários, cuja delimitação objetiva nunca esteve a salvo de controvérsias e que, no atual cenário emoldurado pelas dificuldades epistemológicas que mencionei, torna-se algo impossível de alcançar. Reconhecer como literários objetos digitais depende de reconhecer, é certo, as suas especificidades imanentes, mas depende, antes e igualmente, de reconhecer as especificidades relativas à sua existência como objeto de cultura, que, se em muitos aspectos aproxima-se da forma como a literatura existe no mundo, em muitos aspectos distancia-se dela.

A maneira como a literatura digital é produzida, se não é sempre a mesma, certamente não é da mesma forma que é produzida a literatura impressa; e isso não tem relação apenas com os processos editoriais, que são outros; tem relação também com os aspectos criativos que impactam, só para citar um exemplo, a maneira como se dá e como se compreende a autoria desses objetos<sup>4</sup>. Da mesma maneira, a forma como a literatura digital circula, a maneira como ela chega até seus leitores se dá de forma distinta; e isso nem está relacionado apenas com a questão da materialidade, que é outra, mas também com questões de mercado<sup>5</sup> relativas, por exemplo, à acessibilidade e à disponibilidade dessas obras que raramente são comercializadas. Ainda seria possível identificar diferenças na maneira como tais obras são lidas e por quem, na forma como elas participam (ou não) de processos institucionalizadores<sup>6</sup>, como os prêmios literários ou a indicação como leitura obrigatória em provas e concursos... Há que se sublinhar, a partir desses exemplos, o quanto a literatura digital dobra a aposta da inespecificidade, constituindo-se, efetivamente, de um caso de “literatura em campo expandido”, para fazer referência, uma vez mais, a Rosalind Krauss (1984). Creio que as diferenças apresentadas até aqui bastam para defender o meu argumento de que, sem lançar mão de lentes ajustadas para ver o literário em diferentes lugares – epistemológicos e sistêmicos –, a crítica literária não verá a literatura digital. Ou, o que é pior, a verá como a literatura da qual o literário está ausente.

4 Para uma abordagem breve, mas muito informativa a respeito do tema, ver Salgado (2020).

5 Compreendo “mercado”, aqui, como um dos fatores que concorrem para a conformação do sistema literário, de acordo com Itamar Even-Zohar (2017, p. 41), que argumenta que o sentido pecuniário é apenas um dos seus elementos, estando implicados aí, também, aspectos relativos à circulação das obras.

6 Remeto, aqui, à “instituição”, tal qual a compreende Itamar Even-Zohar (2017, p. 40). Segundo o autor, a instituição reúne fatores que “regem as normas que prevalecem nessa atividade [literária], sancionando umas, recusando outras”.

Embora essa apresentação do que julgo um imperativo para a análise crítica da literatura digital possa até soar – espero – bastante convincente, o método para efetivamente colocá-lo em funcionamento na elaboração de uma “crítica inespecífica”<sup>7</sup> (Amâncio, 2023), contudo, não está dado. Uma vez que a crítica literária opera com conceitos teóricos construídos ao longo da consolidação da cultura impressa, tais conceitos, ao serem empregados na análise da literatura digital, exigem do analista um grande esforço para não deixar que eles se convertam em anteparo a desfocar ou, pior, invisibilizar as características do objeto literário digital em análise. Essa admoestação não é minha e foi formulada há tempos por Katherine Hayles (2009), para quem “Tentar ver e julgar a literatura eletrônica apenas através da lente da obra impressa é, de forma significativa, não vê-la”. E isso implica não apenas não compreendê-la nas suas especificidades como também, o que é mais grave, não compreendê-la como literatura. Esse é o tamanho da responsabilidade da crítica literária que se debruça sobre um objeto cujo lugar ocupado no campo não está estabelecido, ou seja, cuja legitimidade como objeto passível de interesse e de estudo pela crítica literária está se construindo no mesmo passo em que se constrói a compreensão crítica a seu respeito e se desenvolvem os parâmetros capazes de avaliá-lo.

### UMA PROPOSIÇÃO CRÍTICO-METODOLÓGICA

Diante do exposto até aqui, pode-se explicitar que a minha proposição metodológica para a crítica da literatura digital estará atenta às questões relativas à inextricabilidade entre o literário e a tecnologia, nos objetos a serem examinados, assim como não deixará de levar em consideração o lugar que a literatura digital ocupa no sistema literário. Tal abordagem ainda estará fundamentada na perspectiva de que a literatura digital é, por natureza, um tipo de literatura inespecífica, a exigir do analista um olhar indisciplinado, no sentido de que não conformado aos limites disciplinares nos quais a literatura se move, ainda que com produtivas incursões limiaries, como já antes mencionei.

Tenho que esclarecer que a proposição metodológica que formulo, aqui, não é a única e nem pretende ser. Claro está que distintos exercícios de análise crítica da literatura digital, informados por distintos referenciais teóricos, operacionalizados de diferentes maneiras, poderão ler a literatura digital tão bem ou melhor do que se apresenta a seguir. É nesse sentido que compreendo que o que proponho é um ensaio de método que atende às necessidades de um programa de pesquisa específico, amparado por reflexões específicas levadas a cabo nos últimos anos<sup>8</sup>. Há que se sublinhar, também, que não se trata de um passo a passo, de um caminho a ser seguido, mas sim de coordenadas que podem ser percorridas no sentido em que e com o fôlego que exigir cada obra a ser analisada.

7 O termo surgiu em discussão do Grupo de Pesquisa por mim liderado e refere-se à necessidade de um olhar crítico capaz não apenas de identificar, descrever e analisar a inespecificidade das obras artísticas e literárias contemporâneas, como também o fato de que esse olhar crítico aberto e competente é prerrogativa para a sua existência – afinal, uma leitura não inespecífica não será capaz de ver a inespecificidade das obras, limitando-se a uma leitura restrita, por exemplo, à materialidade verbal.

8 As reflexões deste artigo resultam das atividades do Grupo de Pesquisa/CNPq Observatório da Literatura Digital Brasileira, que, sob minha coordenação, criou o primeiro arquivo sistematizado de literatura digital brasileira, o *Atlas da Literatura Digital Brasileira*. Para mais informações, acesse: <https://www.observatoriodigital.ufscar.br/>

## A descrição

Néstor García Canclini (2016), em um dos capítulos do seu inclassificável livro *O mundo inteiro como lugar estranho*, reflete a respeito da importância da descrição como metodologia de análise. Para ser honesta, o que faz o autor no capítulo “Escolher o quadro teórico” não se trata propriamente de uma reflexão organizada nos moldes com os quais estamos acostumados, uma vez que se trata de um diálogo entre um doutorando atordoado e um orientador provocador a respeito dos limites dos métodos científicos e dos limites da própria ciência. Há mais nesse curioso texto, quase narrativo, quase argumentativo, quicá ficcional, mas falar sobre ele, aqui, estragaria o prazer que o leitor certamente teria ao lê-lo. O que me interessa no capítulo, então, é o seu convite a usar a descrição para fazer frente a hipóteses que são, mesmo que de forma involuntária, modeladas a partir de um quadro teórico previamente formulado. Vejamos o que diz o suposto orientador em resposta às questões do doutorando sobre a pertinência da descrição:

*Os especialistas em metodologia costumam atuar como um vendedor de quadros. É verdade que as molduras dos quadros são bonitas para mostrar coisas: douradas, brancas, talhadas, barrocas, de alumínio. Mas alguma vez você encontrou um pintor que começasse sua obra-prima pela moldura? (Canclini, 2016, p. 122).*

Certamente essa deve ser uma boa forma de distinguir entre críticos e criadores de obras-primas, mas ainda assim quero aceitar o desafio de propor a descrição como metodologia – que é o que sugere o orientador, enfim, embora critique justamente isso<sup>9</sup>.

Quero argumentar sobre a importância da descrição das obras de literatura digital por alguns motivos:

1. Trata-se de um eficiente modo de enfrentar o compósito de distintos materiais que constituem essas obras. Não é à toa que nem sempre empregamos o verbo “ler” na apreensão de objetos literários digitais sem certo desconforto; evidentemente trata-se de ler também em um sentido expandido, já que a leitura da literatura digital exige, em maior ou menor grau, a depender da obra, um esforço no enfrentamento da convivência de distintas realizações semióticas e um esforço extranoemático (Aarseth, 1997) que nem sempre são exigidos pela leitura da literatura impressa ou por aquela que, embora digital, mimetiza a materialidade impressa. Descrever a obra torna possível, tanto para o analista quanto para o leitor da crítica literária que ele empreende, compreender como distintos elementos se articulam na obra, o que é um primeiro e incontornável passo para apreender os seus significados.

2. Descrever é também atentar para a materialidade inscricional da obra, um exercício que vai na contramão da desmaterialização que Chartier (2012) denuncia como um aspecto da cultura impressa. E a materialidade inscricional das obras de literatura digital está relacionada com as especificidades tecnológicas que a compõem, tanto “da tela pra lá” quanto da “tela pra cá”, o que signi-

<sup>9</sup> Pode parecer descabido propor o uso da descrição como metodologia e, talvez, mais descabido ainda propor uma metodologia de análise partindo de um texto que, a princípio, critica justamente isso. Quero acreditar, no entanto, que a ironia do texto de Canclini me permite a ousadia.

fica que diz respeito a como o leitor da obra a acessa, a partir das interfaces que lhe são oferecidas para interação, mas também ao que não se dá a ver ao usuário comum da tecnologia – os leitores de literatura digital em geral, incluídos nessa categoria a maioria dos críticos e pesquisadores da literatura digital. Compreender o “da tela pra lá” (Salgado, 2021) pode ter relação com a compreensão de como se dá a programação das obras, como defendem alguns estudiosos; mas, na minha opinião, o mais importante é compreender o funcionamento dessas tecnologias quando incorporadas pela literatura digital, ou seja, entender o que elas oferecem em termos de possibilidades e, também, o que impõem em termos de restrição a partir do momento em que são “desprogramadas” (Machado, 2007) em suas funcionalidades técnico-capitalistas.

3. A virtualidade da literatura digital, que exige que ela seja atualizada a cada leitura, requer que se faça frente, no exercício crítico, à instabilidade inerente ao objeto a ser analisado. Trocando em miúdos, a literatura digital é um objeto dos novos meios (Manovich, 2005), assim sendo, as suas propriedades de representação numérica, modularidade, automatização, variabilidade e transcodificação permitem que ela tenha existências várias. A descrição permite que o analista esclareça ao seu leitor qual é a versão da obra que está analisando, amenizando – claro está que não eliminando – a vertigem inerente a uma textualidade sem lastro, que pode se apresentar de diferentes maneiras a depender da sua versão, do dispositivo em que é lida, do percurso hipertextual (no caso dos hipertextos) que se realiza etc.

4. Se os aspectos anteriores não bastarem para argumentar a respeito da descrição como método efetivo de análise crítica da literatura digital, há que se lembrar que se soma à instabilidade desses objetos o risco iminente do desaparecimento. Concordo com a constatação de Beiguelman (2021), que diz que não se trata de se artefatos digitais desaparecerão, vítimas da obsolescência, mas de *quando* isso acontecerá; e isso é mais um argumento a favor da descrição da obra. A análise crítica da literatura digital, além do seu papel institucionalizador, soma-se às iniciativas arquivísticas que são muito recentes na América Latina e no Brasil, assumindo também uma função de arquivo ocasional – e são muitas as obras de literatura digital brasileira que só conhecemos por meio da crítica que, em dado momento, se fez delas.

### **A reflexão sobre o médium<sup>10</sup>**

Antes mencionei, ainda que brevemente, as limitações do termo suporte, de uso corrente nos estudos literários, e que frequentemente assume – a depender, é claro, das sutilezas de cada análise – uma conotação supérflua, de receptáculo designado *a posteriori* a uma mensagem simbólica que o antecede e cujos significados dele independem. Não se trata de vetar o uso da palavra, mas de compreender como, em muitas ocasiões, o seu uso escamoteia o fato de que mensagens simbólicas de qualquer natureza, desde que vistas como fatos de transmissão, não prescindem de uma encarnação material para existir, seja essa encarnação o livro, a voz, o código informático etc. Mesmo Debray (1993, p.

10 A tradução dos termos franceses *médiologie* e *médium* tem uma história bastante conturbada no Brasil. Tal história é examinada por Ana Elisa S. C. da Silva Ferreira, Livia Beatriz Damaceno e Luciana Salazar Salgado (2021), que também propõem “mediologia” e “médium”, respectivamente, como as melhores traduções, esclarecendo que a preocupação de Debray se relaciona com as mediações, e não com a mídia. Acompanho a sugestão das autoras, empregando as variantes “mídium” e “midiologia” apenas nas citações das obras traduzidas.

207), autor do termo e do conceito, optou pela palavra “suporte”, em dada altura de seu movimento de proposição de uma ciência mediológica, imprimindo-lhe uma complexidade que é inusual no seu emprego corrente. Vejamos a afirmação que abre o capítulo de seu *Curso de Midiologia Geral*<sup>11</sup>, intitulado, justamente, “A dinâmica do suporte”:

*O suporte é, talvez, o que se vê menos e o que conta mais. Na civilização concebida como sistema de produção de vestígios, ele não representaria a força produtora, nem a fonte de energia, mas sim a matéria-prima. Nem mais nem menos (Debray, 1993, p. 207)*

Nesse mesmo livro aparece o termo que adoto e que não tem a desvantagem do sentido que comumente se associa ao termo “suporte” e que é “médium”. Em livro posterior, *Transmitir*<sup>12</sup>, o autor empreenderá uma crítica ao termo suporte:

*O transporte transforma; o transportado é remodelado, metaforizado, metabolizado por seu deslocamento [...]. Neste aspecto, o termo suporte revela-se tão impróprio ao postular uma relação de exterioridade entre a coisa transportada e aquilo no qual ela repousa. A transmissão de um conteúdo de sentido incorpora-o, de fato, ao seu veículo, o qual o submete à sua lei (Debray, 2000, p. 43).*

Note-se que o autor dá uma explicação consequente para a pressuposição de que a inscrição material é parte constituinte dos significados que circulam em um mundo de produção de vestígios. Porque é disso que se trata: as ações humanas, os produtos de cultura e o pensamento, em suas mais distintas realizações, só podem ser testemunhados, fruídos, compreendidos, debatidos na medida em que se materializam, são transportados/transmitidos (para usar os termos empregados pelo autor) e legam vestígios. Na proposta do autor, a mediologia seria, assim, uma ciência que deve se ocupar das mediações – que, segundo veremos, não exclui nem a mensagem nem a mídia, mas se ocupa de discutir o que ocorre quando da sua inextricabilidade. Para esclarecer:

*O médium é, então, um imbricamento do que se tem referido nos estudos discursivos por circulação com o que se costuma referir, mais amplamente, nos estudos da linguagem por suporte. Sem estabelecer uma relação biunívoca de noções, pode-se dizer, enfim, que o médium se define na articulação de um vetor de sensibilidade a uma matriz de sociabilidade (Debray, 2000b). Essas matrizes (institucionalidades fiadoras de discursos) são organização materializada (OM), ou seja, o modo como a sociedade disciplina práticas e cultiva valores produzindo sistemas de objetos técnicos. Esses vetores (dispositivos inscricionais que afetam os sentidos de um texto e eventualmente até mesmo do que é um texto) são matéria organizada (MO), os próprios objetos técnicos que resultam de lógicas de uso e impõem lógicas de uso, nem sempre coincidentes, e que convivem também com resistências ou apropriações não previstas (Salgado; Delege, 2018, p. 377).*

Com essa longa, mas necessária, citação, espero poder demonstrar a operacionalidade das reflexões de Debray para a análise crítica da literatura digital, uma vez que a noção de médium e a abordagem mediológica nos instrumentalizam adequadamente para:

11 Primeira edição francesa publicada em 1991.

12 Primeira edição francesa publicada em 1997.

1. Compreender que uma estrutura de código, uma interface de *software* ou um *feed* de rede social são a um só tempo fatores técnicos e fatores institucionais que, ao materializarem, coletivizam; que, ao proverem memória, constroem o que há de memorável; que, ao instrumentalizarem, institucionalizam (Debray, 2000). E esse, me parece, é o meio mais efetivo para levar a cabo uma análise que esteja verdadeiramente atenta à materialidade da literatura digital e que seja capaz de compreender as implicações – que são, é certo, da ordem da imanência do objeto literário, mas também são, seguramente, da ordem da sua localização no interior do sistema literário – que há quando um texto literário deixa de ser produzido (e lido) em sua materialidade, digamos, paradigmática, que é o livro.

2. Aprofundar a descrição de que tratei no tópico anterior, de modo a informar a respeito da fatura técnica das obras – o que deslinda apenas uma parte da complexidade tecnológica quando apropriada pela arte e pela literatura –, ao mesmo tempo que atente para os motivos sócio-históricos das especificidades técnicas e para as suas consequências. Um único exemplo para tornar o argumento menos obscuro: o fato de uma obra de literatura digital ser concebida em dado *software* a colocará em um dado circuito de leitores, que realizará um certo tipo de leitura capaz (ou não) de conferir-lhe legitimidade e imprimir-lhe valor literário. Uma obra digital de terceira geração (Flores, 2021) não possui a mesma legitimidade no campo dos estudos literários que uma obra de segunda geração, e a incrivelmente numerosa produção textual que circula nas redes sociais, nas plataformas de autopublicação e de *fanfics*, nos mensageiros, nos boletins, nos memes etc. e reunida por Vicente Luis Mora (2021) sob o designativo de “literatura na intempérie”, sequer tem sido notada pelos estudos literários.

3. Compreender que a posição ocupada por uma obra literária digital no sistema literário tem relação, entre outras coisas, com a efetividade dos seus mecanismos de transmissão, ou seja, com as maneiras pelas quais se dá a articulação entre técnica (matéria organizada) e instituição (organização materializada). Tal compreensão a um só tempo complexifica a análise crítica da obra e afasta qualquer possibilidade de uma leitura essencialista, o que me parece muito útil para o exame de uma produção que ainda não se consolidou como repertório legitimado no interior do sistema literário – o que me leva à próxima seção.

### **A compreensão sistêmica**

Começemos por definir sistema literário a partir das reflexões que Itamar Even-Zohar (2017, p. 29, tradução minha)<sup>13</sup> desenvolve a respeito do polissistema de cultura e que se vincula ao funcionalismo dinâmico: “a rede de relações hipotéticas entre certa quantidade de atividades chamadas literárias e, conseqüentemente, essas mesmas atividades observadas por meio dessa rede”. A definição dada pelo autor se esclarece pela formulação que ele propõe na seqüência:

*O sistema literário não existe fora das relações que se sustentam para ele e operam nele, de modo que, tanto se nos servirmos de uma concepção conservadora de sistema quanto se adotarmos o conceito dinâmico de polissistema, não*

13 “La red de relaciones hipotetizadas entre una cierta cantidad de actividades llamadas ‘literarias’, y consiguientemente esas actividades mismas observadas a través de esta red.”

*há um conjunto a priori de observáveis que seja necessariamente parte desse sistema (Even-Zohar, 2017, p. 30, tradução minha)<sup>14</sup>.*

Em outra ocasião<sup>15</sup>, refleti a respeito de como uma formulação dinâmica e funcionalista de sistema literário pode ser muito conveniente para pensar a respeito de produções literárias emergentes, ou seja, que não estão plenamente instituídas como partícipes do campo literário porque são produzidas, circulam, são consumidas, são legitimadas em outros espaços e de outras formas que não os paradigmaticamente constituídos como literários. Isso porque a abordagem proposta pelo teórico israelense provê o analista de um instrumental reflexivo apto a descrever e compreender as maneiras sempre dinâmicas pelas quais um dado objeto cultural se conforma como literatura, no contexto das relações que estabelece com outros objetos culturais.

Neste artigo, interessa ressaltar que os fatores, cujo exame atento às relações que entre eles se estabelecem – produto, produtor, consumidor, mercado, instituição e repertório –, são elementos operacionais à disposição do analista da literatura digital para orientar a descrição dos objetos sob sua atenção, a fim de que ela esteja atenta não apenas aos dispositivos (inscrpcionais) como também às disposições (institucionais), ou seja, retomando mais uma vez Debray (1993), não apenas aos “vetores de sensibilidade” como também “às matrizes de sociabilidade”. Não haveria outro modo, penso eu, de compreender o motivo pelo qual, como já mencionei antes, a literatura digital de segunda geração se consolidou como um repertório central no interior de um (ainda hipotético)<sup>16</sup> sistema da literatura digital. A perspectiva de Even-Zohar (2017) permite compreender que essa posição central se relaciona não apenas à constituição tecnopoética dessas obras – e que a sua relação com as vanguardas artísticas do século XX é um dado importante a se levar em consideração –, mas também a fatores relacionados com quem as produziu, de que maneira elas circularam e como, a despeito da obsolescência e graças a generosos recursos financeiros<sup>17</sup>, continuam a circular, como são lidas e por quem, o que também explica a sua legitimidade institucional.

A complexidade e o alcance das reflexões de Even-Zohar (2017) sobre o sistema literário e o polissistema de cultura não poderiam ser adequadamente discutidas aqui, mas é importante sublinhar que elas, entre muitos outros méritos, possibilitam uma análise de processos dinâmicos essenciais para a compreensão da literatura digital: a maneira como ela se articula com a tradição literária e com outras dimensões da cultura contemporânea, como ela se aproxima ou se distancia dos modos de produção paradigmaticamente reconhecidos como literários, como ela é apropriada por consumidores em espaços sociais e tecnológicos diversos e como tudo isso interfere na maneira como dela se farão as apreciações críticas que, enfim, a inserirão (ou não) em repertórios legitimamente reconhecidos como literários.

14 “‘El sistema literario no existe fuera de las relaciones que se sostiene operan para él. De modo que, tanto si nos servimos de una concepción conservadora del ‘sistema’ como si adoptamos el concepto dinámico de él (polissistema) no hay un conjunto a priori de ‘observables’ que ‘sea’ necesariamente parte de ese ‘sistema’”.

15 Ver o capítulo “El archivo como institución: el caso del Atlas de Literatura Digital Brasileña” (Rocha, 2023b).

16 Tal hipótese está sendo examinada por projeto de pesquisa em andamento.

17 Penso na iniciativa NEXT (<https://the-next.eliterature.org/about>), da *Electronic Literature Organization*, que garante que obras literárias digitais antes inacessíveis voltem a ser legíveis, ganhem visibilidade e se mantenham como repertório importante para o sistema.

## ENSAIO DE ANÁLISE

O que proponho, a seguir, é a leitura crítica de uma obra da literatura digital brasileira. Trata-se de ensaio de análise em que a proposição crítico-metodológica que fiz antes é levada a cabo, uma vez que informada por perspectivas mediológica e sistêmica e que valoriza a descrição, nos termos que antes discuti, como meio de acesso à complexidade da obra.

### *Odiolândia*<sup>18</sup>

A obra, de autoria de Giselle Beiguelman, foi produzida em 2017 para integrar, a convite dos curadores, a exposição *São Paulo não é uma cidade: as invenções do centro*, inaugurada no início de 2018 no Sesc 24 de Maio. Tratava-se, como a autora designa, de uma videoinstalação com duração de 5'17" composta por uma projeção de sentenças escritas em branco, que se sucedem na horizontal, sobre uma tela preta. No espaço expositivo, a obra era exibida em ambiente escuro, em cuja entrada projetava-se o seu título em LED vermelho<sup>19</sup>.

Trata-se de sentenças violentas, publicadas em redes sociais, a respeito da operação, também violenta, realizada na região central da cidade de São Paulo, conhecida como "cracolândia", porque ocupada por usuários de *crack*. O confronto, apenas um entre tantos na região, aconteceu entre 27 de maio e 9 de junho de 2017, teve muita repercussão em distintos veículos de comunicação e gerou polêmica nas redes sociais, entre aqueles que criticavam a operação, desumana e, como mais tarde ficou evidente, inócua, e aqueles que a apoiavam. No extremo das manifestações a favor da operação, imiscuíam-se comentários que rapidamente resvalavam para o ódio, a xenofobia, o racismo, a LGBTQIAP+fobia e que foram selecionados pela autora para compor a obra. Acompanhava a exibição das frases uma paisagem sonora altamente impactante, construída pelos sons captados durante a operação policial e postados nas redes sociais pelos participantes das ações: sirenes, gritos, clamores, explosões, latidos, algumas poucas falas compreensíveis, entre as quais se destacam uma que poderia ser de um dos policiais e outra que se poderia atribuir a uma mulher, vítima da operação violenta.

A obra foi exibida como videoinstalação também na *I Bienal de Arte Digital*, que teve lugar em Belo Horizonte, em 2018. Também em 2018, a autora publicou o livro homônimo<sup>20</sup>, no qual se juntam às frases recolhidas durante a operação da *cracolândia* manifestações a respeito do assassinato da vereadora Marielle Franco e do seu motorista, Anderson Silva, em março de 2018, e do incêndio seguido de desabamento do edifício Wilton Paes de Almeida, em maio de 2018, quando ao menos seis pessoas que viviam precariamente no local morreram.

Atualmente, *Odiolândia* se encontra disponível no Vimeo, a que se pode ter acesso pelo *site* de Beiguelman, que apresenta algumas informações sobre a obra: uma breve descrição, da própria autora, sobre o contexto da sua produção e alguns significados envolvidos nesse contexto.

<sup>18</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/253899114>. Acesso em: 9 set. 2023.

<sup>19</sup> Disponível em: <https://jornal.usp.br/cultura/cracolandia-e-destaque-na-1a-bienal-de-arte-digital/>. Acesso em: 12 dez. 2023.

<sup>20</sup> Versão digital disponível em: [https://issuu.com/n-1publications/docs/cordel\\_odiolandia\\_issuu](https://issuu.com/n-1publications/docs/cordel_odiolandia_issuu). Acesso em: 10 set. 2023.

Se as distintas materialidades e, no limite, existências da obra denunciam uma dificuldade relacionada a estabelecer os seus contornos – o que é A obra? –, uma espiada nas redes sociais da artista as aprofunda. Na sua conta no Facebook, a autora usa menções à obra para se posicionar politicamente nas eleições de 2018, bem como para denunciar postagens que contêm discurso de ódio e que circulam nas redes sociais. *Odiolândia* é, então, obra e metonímia de um lugar (a cracolândia), de um contexto histórico (este nosso, em que se acirram as violências e o ódio) e do funcionamento específico das redes digitais, que se não inventaram o ódio e o preconceito, lucram com eles e, como já tem sido evidenciado por alguns estudos, o fomentam.

Chama a atenção o fato de que a obra prescinde de imagens, o que é justificado pela autora em entrevistas, a partir da constatação de que seria insustentável, para o espectador de uma exposição – e acrescentaríamos, para nós, que hoje vemos a obra em uma tela de um de nossos dispositivos digitais – assistir a mais de cinco minutos de imagens, dado o impacto da violência que expressariam. A questão que se coloca e que parece bastante pertinente em uma época em que a produção de imagens supera em muito a capacidade humana de apreensão psíquica e afetiva das mensagens que elas carregam é: ao prescindir das imagens, que outras formas de sensibilidade estão sendo chamadas à baila para a construção dos significados críticos que emergem da obra?

Vilém Flusser, ao tratar da publicação do livro *Onde está Abel, teu irmão*, fotodocumentário de Joe Heydecker (*apud* Flusser, s. d.), em datiloscrito intitulado “Quando as palavras falham”, discute as dificuldades da articulação entre imagem e palavra em materiais que colocam em cena o horror; no caso, a vida no gueto de Varsóvia<sup>21</sup> Segundo Flusser, a empreitada de Heydecker, que se dedicou a fotografar o gueto, durante algumas horas em que ali ficou clandestinamente e, depois, a comentar as fotografias quando da publicação do livro, falha na medida em que seria impossível conceber (o autor chama a atenção para a raiz desta palavra, relacionada à ideia de conceito e ao ato de conceitualizar) o que as imagens mostram:

*[as palavras] falham nas suas três intenções: na de tornar concebível a experiência do autor; na de tornar concebível a mensagem das fotografias; e na de tornar concebível o nazismo. Falham necessariamente e não por inépcia do autor. Tais coisas são inconcebíveis. Mas nem por isso devem ser caladas. Wittgenstein está enganado: “o que não pode ser pensado, não deve ser calado”* (Flusser, s. d., p. 1, grifo do autor).

A partir dessa constatação, da falibilidade da palavra quando usada para glosar imagens inconcebíveis, o autor propõe uma reflexão que identifica a imaginação e a razão como métodos que o ser humano tem para se orientar no mundo. Imaginação e razão podem ser codificadas – no exemplo em tela, a fotografia seria uma forma de codificar a imaginação, e a língua portuguesa seria uma forma de codificar a razão, e ambos os códigos, ao se articularem, ao se comentarem, ilustrarem e glosarem mutuamente, ampliariam a capacidade humana de compreender o mundo à sua volta. Isso em situações ditas normais, às

21 Malhado (2021) partiu do mesmo datiloscrito de Flusser para ler *Odiolândia* sob uma outra perspectiva.

quais não pertence o fotodocumentário de Heidecker, pelas razões já expostas. *Odiolândia*, de Giselle Beiguelman, eu gostaria de argumentar, também não.

A ausência de imagens, na obra em questão, coloca em relevo as palavras e a paisagem sonora que, a partir de escolhas autorais relacionadas ao modo de exibição de ambas, impõe ao leitor/espectador um ritmo de apreensão da mensagem simbólica muito distinto daquele, tão pessoal, que é possibilitado pela leitura do texto estático, exibido em sua completude em uma tela ou em uma página. Com isso, quero afirmar que a existência material da obra como vídeo-instalação em sala de exibição e/ou como vídeo acessado via plataforma por meio de dispositivo digital coloca o leitor em uma condição muito específica em relação a elas. A forma como as frases de ódio se sucedem na tela tira do leitor/espectador a possibilidade de acelerar a leitura ou saltar sílabas, palavras, sentenças ou até mesmo páginas, como faria com um texto estático. Isso lhe impõe um ritmo de apreensão que é ditado pela obra – e isso pode ser tão ou mais desconfortável do que a exibição de imagens que ilustrariam e/ou explicariam tais sentenças.

A ausência de imagens não é, evidentemente, total: elas ressoam na imaginação do leitor que lê as sentenças que se sucedem na tela, porque elas fazem parte de um amplo repertório que lhe tem sido reiteradamente disponibilizado, graças às muitas ações policiais contra a população de rua e usuários de drogas, massivamente documentadas pela mídia, sobretudo televisiva, ao longo dos anos; ressoam também pela construção dessa paisagem sonora que parece recuperar o caos *in situ*. As imagens, aqui, se não estão codificadas – para usar o termo de Flusser –, povoam a imaginação de cada leitor/espectador que se vê diante da obra.

Retomando a reflexão de Flusser a respeito da falibilidade das palavras diante de imagens inconcebíveis, valeria a pena questionar que ordem de inversão é essa construída por Beiguelman, que aposta nas palavras em detrimento da imagem. Para compreendê-la, cumpre entender, agora, de que palavras se trata. A apropriação que a autora faz de sentenças de ódio selecionadas nas redes sociais motiva a retomada de reflexões a respeito do que Klucinskas e Moser (2007, p. 33) identificam como “reciclagem cultural”:

*A tecnologia numérica apaga, pois, a diferença entre a voz, a escritura, a imagem e o som, e, conseqüentemente, entre as artes às quais esses fenômenos deram lugar tradicionalmente: a literatura, a pintura e a música. Isso abre possibilidades quase ilimitadas de tratamento reciclante: pode-se extrair de qualquer obra – multimídia ou não – qualquer parte e “tratá-la”, isto é, copiá-la, transformá-la, inseri-la em outros “dados”, misturá-la (mixer) com extratos provenientes de outras fontes (considerados artísticos ou não) etc. Torna-se possível, doravante, criar música, num estúdio sonoro, sem a intervenção de músicos ou de instrumentos de música no sentido tradicional dos termos, e criar imagens artísticas – móveis ou não – utilizando como “matéria-prima” o enorme arquivo visual disponível na Internet. Pode-se, pois, dizer que reciclagem e arte não se excluem; cópia e criação não são mais termos opostos.*

Os autores sublinham a numerização como característica intrínseca dos materiais, artísticos ou não, que circulam em tempos de cultura digital, desnaturali-

zando os gestos de apropriação que fazemos inúmeras vezes ao dia, cotidianamente, ao escrever em um processador de textos, ao produzir e compartilhar imagens, memes e figurinhas... A grande contribuição de suas reflexões, no entanto, reside em compreender como esses gestos corriqueiros, ao serem incorporados em modos de expressão artísticos, aprofundam as discussões – que não são recentes<sup>22</sup> – a respeito de originalidade, de autoria, da definição de “obra” de arte.

Se concordamos com Debray (1993), quando reivindica a centralidade do suporte para a concepção da mensagem simbólica, fica evidente que tomamos como pressuposto o fato de que as frases selecionadas e destacadas do seu ambiente originário, as redes sociais, e recicladas como componentes de uma obra artística assumem outros sentidos; mas, ao assumirem outros sentidos, não abandonam os sentidos originários, ou seja, aqueles que estavam na origem da proferição dessas sentenças de ódio; pelo contrário, uma vez que há a sobreposição de camadas críticas, na obra, a manutenção de tais significados é fundamental. Explico: na obra, a apropriação das frases de ódio aponta para uma crítica a essas próprias frases e ao contexto circunstancial que permitiram a sua produção: a operação policial violenta na cracolândia; refere-se, também, à sorte de mentalidade social, construída sobre o solo do colonialismo e do racismo, que durante séculos têm moldado a sociedade brasileira; e ainda aponta criticamente para o ambiente sociotécnico das redes sociais, formatado sob a gestão invisível dos algoritmos que não só fazem eco aos extremismos e ao ódio, como também os impulsionam, uma vez que estes geram mais engajamento e, portanto, mais lucro. Tais camadas de sentido só podem existir – e persistir ao longo do tempo – se a memória dos sentidos originais dessas frases, seu histórico de emprego, suas formas de circulação, permanecem sob os sentidos críticos que a obra lhes adiciona.

Flusser argumenta que Heidecker falha quando tenta comentar, por meio de palavras, as imagens inconcebíveis que captou durante a sua incursão fotográfica ao gueto de Varsóvia. E argumenta, também, que a despeito disso, a única solução é, ainda, usar palavras – no caso de Flusser, palavras sobre as palavras falhas. Beiguélmán não faz uso do mesmo expediente. Abre mão das imagens para explicitar as palavras, mas não aquelas que ilustrariam ou, ainda, teorizariam o horror. No caso de *Odiolândia*, se o horror está nas imagens *in absentia* – aquelas da ocupação violenta –, está também nas palavras que foram proferidas, na sua origem, como glosa às imagens ausentes da obra; palavras que, ao serem proferidas, além de glosarem a violência, produzem e motivam outras imagens de horror na imaginação do leitor/espectador. Palavras que, pela atitude estética, desprendem-se da glosa e da ilustração, ao se desprenderem do seu contexto originário e que são alçadas à categoria de horror em si, ao serem apropriadas pela arte.

Dito isso, ocorre-me imediatamente que, em tempos de internet e de redes sociais, não há imagens *in absentia*; menos ainda para o leitor/espectador que acessa a obra de algum dispositivo eletrônico, a um clique das imagens e vídeos a que se referem as sentenças de ódio selecionadas pela autora ou outras, da mesma natureza, que tristemente ocorrem no Brasil com frequência assustadora. E essa

---

22 Em outra ocasião será necessário discutir em que termos os gestos de apropriação e de reciclagem que caracterizam a cultura digital se aproximam (ou não) dos experimentos das vanguardas históricas – por exemplo, o Dadaísmo. A esse respeito, ver Cleger (2015).

é uma diferença importante entre a obra que se materializou em um espaço expositivo e a obra que, hoje, está disponível no canal da autora do Vimeo: trata-se de uma diferença de *médium* que motiva outro tipo de recepção que, por sua vez, altera a própria economia constitutiva dos significados da obra: embora prescindida das imagens, a obra não pode simplesmente livrar-se delas. Ainda assim, a recusa à imagem e à onipresença da matéria verbal – escrita, no letreiro projetado; oral, na paisagem sonora que compõe a obra – causa estranhamento no contexto de proliferação de imagens desistoricizadas em tempos de *timelines*<sup>23</sup>; e esse estranhamento é impactante. Retomo Flusser (s. d., p. 3), em uma passagem iluminada:

*Vivemos sob o signo da razão desenfreada e inimaginável (os aparelhos) e sob o signo da imaginação desenfreada e inconcebível (o gueto). A distância que nos separa do gueto permite que captemos simultaneamente as duas faces da moeda: o gueto se revela enquanto aparelho e os aparelhos, enquanto guetos. O inestimável mérito do livro [de Heidecker] reside no fato de documentar, retrospectivamente, o horror do gueto e, prospectivamente, o horror exterminador dos aparelhos banais que nos cercam.*

Para compreender a passagem citada, é importante esclarecer que, para Flusser (s. d., p. 3) e nas suas próprias palavras, “a imaginação não iluminada pela razão é imaginação cretina” e “razão não iluminada pela imaginação é razão cretina”. Sem ousar uma associação automática, proveniente de uma atualização irresponsável da reflexão flusseriana – que está resenhando um determinado livro que tematiza uma determinada situação de violência – parece-me produtivo pensar que as imagens de violência impactante, cuja (re)exposição é recusada por Beiguelman, na sua obra, motivam a expressão violenta por meio das palavras imaginadas por aqueles que as proferem – um imaginar cretino, porque desprovido de racionalidade, como os mais de cinco minutos de letreiro mostram. A violência da ação policial e a violência verbal que as imagens da ação policial motivam ganharam impacto ainda maior porque encontraram espaço de circulação e eco nessa rede de aparelhos que denominamos redes sociais, cujo funcionamento, gerido por algoritmos invisíveis, não conhecemos, não dominamos e não controlamos, a não ser no limitado papel de usuários e provedores de dados.

Então como escapar ao círculo vicioso de produção e reprodução do ódio e da violência? Beiguelman parece intuir um caminho ao propor que uma obra que se apropria do que está disponível nas redes e o recicla configure-se para além de mais uma exposição do ódio, em crítica ao mecanismo de sua produção e replicação, que, na nossa contemporaneidade, passa forçosamente por uma crítica aos espaços digitais, um dia sonhados como utópicos ambientes de troca livre de conhecimento e produção criativa, hoje sequestrados pelas grandes corporações.

## UMA CONCLUSÃO POSSÍVEL

Como mencionei anteriormente, o percurso aqui apresentado é o de uma proposição que alia uma reflexão teórica e uma abordagem metodológica que,

23 O modo de disposição das informações em formato cronológico de postagens (da mais recente para a mais antiga) foi lançado em 2012 pela rede social Facebook e continua a ser o paradigma das redes sociais mais populares. Ver a esse respeito: <https://tecnopolitica.blog.br/episodo/tecnopolitica-169-o-que-esperar-de-2023-no-cenario-digital/>. Acesso em: 6 set. 2023.

atentas às questões específicas da literatura digital, oferecem um possível caminho de análise crítica para essas obras. A minha pretensão é de, antes de oferecer uma receita inequívoca para o desafio de analisar criticamente a literatura digital, colocar à prova as reflexões teóricas que tenho desenvolvido no âmbito de um programa de pesquisa levado a cabo nos últimos anos<sup>24</sup>.

A abordagem mediológica e sistêmica permite contextualizar as obras literárias digitais em um ambiente de produção, circulação, leitura e legitimação que não raras vezes coloca em xeque a metalinguagem teórico-crítica com a qual temos lidado com a literatura (no que diz respeito às obras) e com o literário (no que diz respeito ao funcionamento do campo disciplinar) há tanto tempo.

A complexidade de *Odiolândia*, que se explicita na sua formalização material múltipla e no enfrentamento que, sem subterfúgios, faz de problemas profundos da realidade contemporânea brasileira, prestou-se à análise sistêmico-mediológica que procurei construir ao longo do artigo, evidenciando a produtividade do percurso empreendido. Somente a análise de outras obras poderá dizer se tal produtividade se mostrará extensivamente válida.

#### **A CRITICAL-METHODOLOGICAL PROPOSAL FOR THE ANALYSIS OF BRAZILIAN DIGITAL LITERATURE**

**Abstract:** This article proposes a critical-methodological approach to the analysis of Brazilian digital literature, drawing upon reflections about the description by Néstor García Canclini, medium by Régis Debray, and literary system by Itamar Even-Zohar. As an analytical essay, it develops a critical reading of *Odiolândia*, by Giselle Beiguelman, aiming to highlight how these three theoretical-critical axes intersect and how this can contribute to the analysis of other works of digital literature.

**Keywords:** Brazilian digital literature. Description. Medium. Literary system. *Odiolândia*.

#### **REFERÊNCIAS**

- AARSETH, E. J. *Cybertext: perspectives on ergodic literature*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1997.
- BEIGUELMAN, G. Museu das perdas para nuvens de esquecimento. In: FILE FESTIVAL. *O que arquivar?/What to archive? – Legendado/Subtitled*. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4LCQXsssdqI>. Acesso em: 15 set. 2023.
- BOLOGNIN, R. A. F. *Eu não estou lá? A prosa brasileira contemporânea, sua fotografia e expansão*. 2021. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2021. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/204696>. Acesso em: 18 set. 2023.
- CANCLINI, N. G. *O mundo inteiro como lugar estranho*. São Paulo: Edusp, 2016.
- CHARTIER, R. *O que é um autor? Revisão de uma genealogia*. São Carlos: EdUFS Car, 2012.

<sup>24</sup> Sobre isso, consultar o site do Observatório da Literatura Digital Brasileira, disponível em: <https://www.observatoriodigital.ufscar.br/>. Acesso em: 10 set. 2023.

CLEGER, O. Del caligrama al poema flash: la poesia visual se muda a internet. In: CORREA-DIAZ, L.; WEINTRAUB, S. Poesía y poéticas digitales / electrónicas / tecnos / new-media en América Latina: definiciones y exploraciones. Colômbia: Universidad Central, Universidad Georgia, Universidad New Hampshire, 2015.

DAMACENO, L.; FERREIRA, A. E. S. C. da S.; SALGADO, L. S. Me(i)diologia? Pensando o conceito de médium de Régis Debray e algumas traduções para o português brasileiro. In: SILVA, E. P.; TOPAN, J. de S.; MARTINS, T. H. B. (ed.). *Educação, literatura e linguagem em diálogo*. São Paulo: Gênio Criador, 2021.

DEBRAY, R. *Curso de midiologia geral*. Petrópolis: Vozes, 1993.

DEBRAY, R. *Transmitir: o segredo e a força das ideias*. Petrópolis: Vozes, 2000.

EVEN-ZOHAR I. *Polisistemas de cultura: un libro provisório*. Tel Aviv: Universidade de Tel Aviv, 2017. Disponível em: [https://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas\\_de\\_cultura2007.pdf](https://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas_de_cultura2007.pdf). Acesso em: 11 set. 2023.

FLORES, L. Literatura eletrônica de terceira geração. *DAT Journal*, v. 6, n. 1, p. 355-372, 2021.

FLUSSER, V. *Quando as palavras falham*. Datiloscrito. Disponível em: <http://flusserbrasil.com/artigos.html>. Acesso em: 6 fev. 2023.

GARRAMUÑO, F. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

HAYLES, K. *Literatura eletrônica: novos horizontes para o literário*. Passo Fundo: UPF Editora, 2009.

KLUCINSKAS, J.; MOSER, W. A estética à prova da reciclagem cultural. *Scripta*, v. 11, n. 20, 2007.

KRAUSS, R. A escultura no campo ampliado. Tradução Elisabeth Carbone Baez. *Gávea*, n. 1, p. 129-137, 1984. Disponível em: [https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss\\_Rosalind\\_1979\\_2008\\_A\\_escultura\\_no\\_campo\\_ampliado.pdf](https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf). Acesso em: 12 dez. 2023

LUDMER, J. Literaturas pós-autônomas. *SOPRO 20: panfleto político-cultural*, 2010. Disponível em: <http://culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>. Acesso em: 8 ago. 2023.

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

MALHADO, R. de B. Quando as imagens também falham: os arquivos audiovisuais como concepção da história a partir da obra *Odiolândia*. *INSÓLITA – Revista Brasileira de Estudos Interdisciplinares do Insólito, da Fantasia e do Imaginário*, v. 1, n. 2, p. 65-79, 2021.

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

MORA, V. L. *La escritura a la intempérie: metamorfosis de la experiencia literaria y la lectura en la cultura digital*. León: Universidad de León, 2021.

SALGADO, L. S. Autoria. In: RIBEIRO, A. E.; CABRAL, C. A. (org.). *Tarefas da edição: pequena mediapédia*. Belo Horizonte: LED/Impressões de Minas, 2020. p. 40-44. Disponível em: <http://www.letras.bh.cefetmg.br/wp-content/uploads/sites/193/2019/10/Tarefas-da-Edic%C3%A7%C3%A3o-arquivo-digital-07-10-20.pdf>. Acesso em: 12 ago. 2023.

SALGADO, L. S. A dimensão algorítmica dos discursos ou como a língua se textualiza nos mídiuns digitais. In: ABREU-TARDELLI, L. S.; GARCIA, T. S.; FERREIRA, A. A. G. D'O. (org.). *Pesquisas em linguagem: diálogos com contemporaneidade*. Campinas: Pontes Editores, 2021.

ROCHA, R. Fora da estante: questões de arquivo e de preservação da literatura digital. *Nueva Revista del Pacífico*, n. 74, p. 290-309, jul. 2021.

ROCHA, R. A memória literária: arquivo em tempos de bases de dados. *Universum* (Talca. En línea), v. 38, n. 1, p. 121-133, jun. 2023a.

ROCHA, R. El archivo como institución: el caso del Atlas de la Literatura Digital Brasileña. In: GAINZA, C.; MEZA, N.; ROCHA, R. *Cartografía crítica de la literatura digital latinoamericana*. São Carlos: EdUFSCar, 2023b.