

A ficção brasileira contemporânea e as redes hipertextuais

Ana Cláudia Viegas
(UERJ / PUC-Rio)

As intersecções entre literatura e informática suscitam diversas questões teóricas, não necessariamente inéditas, mas redimensionadas pela reconfiguração do circuito de produção, circulação e consumo da escrita pela *internet*: intercruzamento das figuras do leitor e do autor, através do modo de leitura hipertextual e das práticas de criação coletiva de textos; discussão das noções de autor e obra, a partir da disseminação da colagem, montagem, apropriação e recriação como processos de criação artística, dando-se mais um passo no deslocamento da aura da obra de arte; delicadas questões sobre a autoria e seus direitos jurídicos de propriedade sobre o texto, cuja legislação necessita revisões e atualizações, de acordo com esse novo modo de circulação do texto literário; redefinição dos critérios de atribuição de valor ao texto literário, dada a sua circulação em meio a uma multiplicidade de tipos de textos, imagens e sons.

Pensar as mudanças sociais trazidas pelos novos meios implica não pensá-los como fontes de inovações em si, mas, sim, a interação entre essas novas práticas de comunicação e as transformações sociais. Ou seja: deslocar a análise dos meios até as mediações sociais (Martín-Barbero 2001). Walter Benjamin (s/d), em seu clássico texto sobre a “reprodutibilidade técnica”, aponta para a historicidade tanto dos valores estéticos como da percepção humana, indicando que novos meios significam transformações nos corpos, consciência e ações humanas, e não somente novas formas de expressão.

Na virada do século XX para o XXI, a articulação dos cir-

cuitos de produção, transmissão e recepção da literatura com outras esferas da mídia e a apropriação de recursos expressivos destas pelos textos literários lançam novos desafios para essa prática tradicionalmente fundamentada na cultura do livro, mas hoje hibridizada com gêneros não-literários e meios de comunicação audiovisuais. Afinal, a difusão desses meios, sobretudo a televisão a partir dos anos 1950, e, já no final da década de 1970, os computadores, marcaria um novo limite nas transformações das representações e dos saberes. Para autores como Pierre Lévy, viveríamos um destes raros momentos em que, a partir de uma nova configuração técnica, “um novo estilo de humanidade é inventado” (Lévy 1993: 17).

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

A conexão em rede permite ao internauta navegar através de *sites* e *links* diversos, fazendo da leitura da tela um deslizamento entre superfícies, acompanhado da montagem fragmentária de novos textos, num processo semelhante ao ato de “zapear” entre imagens de diferentes canais de tevê. Trata-se de duas experiências cognitivas e comunicativas a que se pode atribuir a dimensão corpórea, sensorial identificada como típica da modernidade por autores como Georg Simmel e Walter Benjamin, ao tratarem, respectivamente, da caracterização do homem da metrópole e da “experiência do choque”.

A base psicológica do tipo metropolitano de individualidade consiste, segundo Simmel, na intensificação dos estímulos nervosos, resultante da alteração brusca e ininterrupta entre estímulos exteriores e interiores. Esses estímulos contrastantes, rápidos, concentrados e em constante mudança levam à atitude *blasé*, cuja essência consiste no embotamento do poder de discriminar. “O significado e valores diferenciais das coisas, e daí as próprias coisas, são experimentados como destituídos de substância. Elas apa-

recem à pessoa *blasé* num tom uniformemente plano e fosco; objeto algum merece preferência sobre outro.” (Simmel 1979: 16). As diferenças qualitativas se traduzem pela quantidade, dentro da “filosofia do dinheiro” (Simmel 1978), o maior dos niveladores, pois expressa todas as diferenças qualitativas das coisas em termos de “quanto?”.

Ao analisar o tema da multidão em Baudelaire, Benjamin define como “se conquista a sensação da modernidade: a dissolução da aura através da ‘experiência’ do choque” (Benjamin 1975: 70). A morte da aura na obra de arte nos fala, mais do que da arte, dessa nova percepção, dessa nova sensibilidade das massas, a da aproximação, mesmo das coisas mais longínquas e sagradas, com a ajuda das técnicas. Quando Benjamin elege o cinema como o cenário privilegiado da atenção distraída e fragmentada, sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, não se trata de um otimismo tecnológico ou da crença no progresso, mas de um modo de pensar as transformações da experiência que o tornam um pioneiro, ao “vislumbrar a mediação fundamental que permite pensar historicamente a relação da transformação nas condições de produção com as mudanças no espaço da cultura, isto é, as transformações do *sensorium* dos modos de percepção, da experiência social” (Martín-Barbero 2001: 84).

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

sendo exibidas. A dialética virtual/atual só se dá com a interação entre os sistemas informáticos e as subjetividades humanas, “quando num mesmo movimento surgem a indeterminação do sentido e a propensão do texto a significar, tensão que uma atualização, ou seja, uma interpretação, resolverá na leitura” (Lévy 1996: 40).

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

Pierre Lévy, em suas reflexões sobre *o que é o virtual*, afirma que “o texto continua subsistindo, mas a página furtou-se” (Lévy 1996: 48), apagando-se esta sob a inundação informacional, indo seus signos, não mais cercados pelas margens, juntar-se à torrente digital. O texto, desterritorializado, em fluxo e metamorfose constantes, apresenta-se nas telas como a atualização de um hipertexto de suporte informático.

Os textos literários brasileiros produzidos nos anos 90 do século XIX e nas primeiras décadas do século XX já foram estudados a partir de sua interação com as invenções modernas: o bonde elétrico, o aeroplano, o automóvel, a fotografia, o telefone, o fonógrafo, o gramofone, o cinema e, em especial, a máquina de escrever. Escapando das frágeis e oscilantes classificações em pré, pós ou neo alguma coisa, Flora Süssekind aborda, na ficção brasileira desse período, “um traço que lhe será bastante característico: o diálogo entre forma literária e imagens técnicas, registros sonoros, movimentos mecânicos, novos processos de impressão” (Süssekind 1987: 18). Partindo da representação desses artefatos industriais na literatura da época, a autora analisa como o contato com essas inovações deixa de ser apenas objeto de descrição ou

discussão, para *enformar* a técnica de certos autores.

Interessa-nos agora pensar como essa interação literatura-tecnologia vem se dando nas últimas décadas, na passagem do século XX para o XXI. Se a máquina de escrever foi a imagem privilegiada pela autora de *Cinematógrafo de Letras* para pensar esse diálogo na virada do século XIX para o XX, quais as marcas deixadas pelo computador na escrita das últimas gerações? As chamadas “novas tecnologias”, digitais e virtuais, compõem o cenário contemporâneo, participando tanto do cotidiano quanto do imaginário atual. Se esses novos meios caracterizam novos modos de pensar, sentir e perceber, como sua presença se faria notar nos textos contemporâneos?

Esse diálogo, assim como no caso dos autores que antecederam a Semana de Arte Moderna em 1922, se dá de diversas formas, estando as tecnologias virtuais presentes tanto como objeto de representação quanto como influência sobre as estratégias retóricas utilizadas na escrita atual. No primeiro caso, temos a paisagem urbana repleta de telas, imagens, celulares, computadores e toda uma parafernália tecnológica utilizada por personagens e narradores das ficções contemporâneas. Quanto a marcas deixadas no fazer literário, podemos citar a fragmentação, a forte visualidade, a utilização de múltiplos recursos gráfico-visuais, os microrrelatos. Sem falar, é claro, em toda a produção de textos não impressos, veiculados pela *internet*, que adquirem, pelo novo meio de circulação, características específicas, constituindo, talvez, uma retórica própria.

Ao pensarmos a literatura brasileira contemporânea em diálogo com as novas tecnologias, queremos observar, de um lado, de que modo o uso destas se traduz em inovações estéticas nas narrativas atuais, ou seja, como se dá o trânsito entre página e tela, de que modo a primeira, tendo-se “furtado”, se recompõe para expressar esse texto virtualizado; e, de outro, como o novo suporte enforma os textos produzidos para nele circularem.

Ao longo da história da literatura, tem havido propostas inovadoras de narrativas não lineares, assim como a imprensa vem criando diversos mecanismos opostos ao poder da linha. Tais desafios, contudo, ganham nova dimensão ao disporem de uma nova tecnologia textual que não tem por base a linearidade. Também nós, leitores, ao lermos um livro de forma não seqüencial, pulan-

do capítulos, buscando a informação desejada através de índices remissivos, compondo novos volumes com textos fotocopiados de obras diversas, desafiamos a linearidade do texto impresso, lendo-o como um hipertexto. Colocamos em prática, na produção ou recepção de textos, uma das três linhas evolutivas identificadas por Benjamin nas intersecções entre arte e técnica: “em certos estágios do seu desenvolvimento as formas artísticas tradicionais tentam laboriosamente produzir efeitos que mais tarde serão obtidos sem qualquer esforço pelas novas formas de arte” (Benjamin s/d: 185).

Narrativas literárias contemporâneas fazem uso de procedimentos e técnicas que parecem provir de gêneros não-literários e meios de comunicação audiovisuais e digitais. São exemplo das estratégias retóricas utilizadas por essa geração de escritores que troca a máquina de escrever pelo computador as obras *eles eram muitos cavalos* (2001), *Mamma, son tanto felice* (2005) e *O mundo inimigo* (2005), de Luiz Ruffato. Como num *zapping* urbano, a narrativa de *eles eram muitos cavalos* descreve o cotidiano de São Paulo em setenta fragmentos, numerados e intitulados, sem nenhuma espécie de continuidade, nenhum enredo como fio condutor, apenas a “montagem efervescente”¹ de *closes* que se entrecortam e justapõem. Trata-se de um mosaico de diversos tipos de textos - um cabeçalho, previsões meteorológicas, anúncios classificados, orações, cartas, cardápios, conselhos astrológicos, simpatias, lista de livros, recados de secretária eletrônica, duas páginas com um retângulo preto - dispostos com diferentes diagramações, formatos de letras, sinais tipográficos. Traduz-se, de certa forma, na página impressa, a diversidade textual das páginas da *web*, por onde a literatura, mais um desses tipos de texto, também circula.

A leitura pode começar em qualquer ponto e seguir qualquer direção, a multiplicidade desafiando a linearidade, que tropeça e se desdobra indefinidamente. Assim como nos novos espaços virtuais, “em vez de seguirmos linhas de errância e de migração dentro de uma extensão dada, saltamos de uma rede a outra, de um sistema de proximidade ao seguinte” (Lévy 1996: 96). As várias pistas intertextuais também nos levam a uma leitura labiríntica, multilinear. Os textos de Oswald de Andrade, *Memórias sentimentais de João Miramar*, e Cecília Meireles, *Romanceiro*

¹Néstor García Canclini define a cidade contemporânea “como um *videoclipe*: montagem efervescente de imagens descontínuas” (Canclini 1995).

da *Inconfidência*, estão virtualmente presentes no hipertexto de Ruffato, podendo ser atualizados pelo leitor.

O título, reiterado pela epígrafe (“Eles eram muitos cavalos, / mas ninguém mais sabe os seus nomes, / sua pelagem, sua origem...” – Cecília Meireles) e pela dedicatória (“Para Cecília”), nos remete à obra de Cecília Meireles, *Romanceiro da Inconfidência*, abrindo também um *link* no texto de Cecília, que pode nos levar a Ruffato. Assim como os personagens do caos urbano não têm nome, nem se sabe de onde vieram ou para onde vão - só captamos, no ritmo vertiginoso da narrativa, pedaços de cenas -, também as palavras, “testemunhas sem depoimento, / diante de equívocos enormes” (Meireles 1983: 228), galopam em torvelinho, sem origem, reapropriadas, ressemantizadas.

Impossível não ver no texto de Ruffato ecos oswaldianos. Os fragmentos também numerados e intitulados de *Memórias sentimentais de João Miramar*, nos quais se misturam vários gêneros textuais e se ressalta a materialidade gráfica, estão virtualmente presentes em seu hipertexto, podendo ser atualizados pelo leitor. Parece, no entanto, que os cortes cinematográficos e a escrita telegráfica de Oswald de Andrade se aceleraram ainda mais, desfazendo-se até mesmo a tênue trajetória da personagem que passa aquelas memórias descontínuas. O ritmo do texto de Ruffato acompanha a aceleração da vida urbana desde o início da industrialização de São Paulo, objeto da obra modernista de 1924. A montagem cinematográfica² cede lugar ao *zapping*, imagens que surgem e desaparecem como se pelo comando de um controle remoto. Neste caso, entretanto, diferentemente da linguagem televisiva, nem as imagens têm baixo teor semântico, nem os cortes são aleatórios. A página, ao assimilar um traço característico da estética televisiva, o suplementa: alternando o deboche, a ternura, a violência, a ingenuidade, a esperança, a decepção, expõe feridas, tensões, causando impacto no leitor. Se o ritmo alucinante da cidade contemporânea, expresso num texto em permanente movimento, leva a uma “atenção distraída”, esta, ao focalizar-se instantaneamente, o faz de maneira muito mais intensa.

Pierre Lévy identifica, na passagem de técnicas anteriores de leitura em rede (índices, sumários, notas remissivas) à digitalização, uma “pequena revolução copernicana”, na qual não é mais o leitor que se desloca, mas sim o texto. Embora, no caso

²Sergei Eisenstein (1990) a define como o “fato de que dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição”. O cineasta russo reitera, ainda, a importância do “princípio unificador”, isto é, do princípio que deve “determinar tanto o conteúdo do plano quanto o conteúdo revelado por uma determinada *justaposição desses planos*”. Nos atos de “zapear” e navegar na *internet*, no entanto, a montagem ganha um novo perfil: revogando o princípio unificador, que predetermina a escolha e combinação das cenas montadas, e a hierarquia de planos (cf. Eisenstein 1990), justapõem-se, ao acaso, imagens de diferentes origens. O excesso de imagens de baixa densidade semântica e sua repetição em série permitem cortes e colagens em qualquer ponto, pois todos se equivalem. Este novo tipo de montagem aproxima-se, portanto, da conceituação de Simmel para a atitude *blasé*: dificuldade de discriminar devido ao excesso de informação.

do livro de Ruffato, o leitor ainda se movimenta fisicamente no hipertexto, virando páginas, buscando os livros de Cecília Meireles, Oswald de Andrade ou outros na estante, também o texto gira, dobra-se e desdobra-se, caleidoscópico, diante do leitor. Nele, a interpretação não remete mais exclusivamente a uma intenção autoral. “O sentido emerge de efeitos de pertinência locais, surge na intersecção de um plano semiótico desterritorializado e de uma trajetória de eficácia ou prazer.” (Lévy 1996: 49).

Os dois outros livros de Ruffato, *Mamma, son tanto felice* e *O mundo inimigo*, fazem parte do projeto de uma série de cinco volumes com o título de *Inferno provisório*. Através de textos fragmentados, passíveis de serem lidos separadamente, mas, ao mesmo tempo, complementares, ambos narram a desestruturação da vida rural frente à modernização. Seus personagens, pequenos agricultores, imigrantes italianos pobres, sofrem as consequências sociais e emocionais do processo de industrialização ocorrido no Brasil a partir dos anos 1950. As histórias de um e de outro volume retomam e entrelaçam personagens e situações, fazendo da leitura e da construção de sentido um efeito da intersecção de planos. Passado e presente se misturam em fragmentos de memória, encaixando peças de um “quase-romance desestruturado” (Nina 2005). Mudanças tipográficas chamam a atenção do leitor para os diferentes tempos e vozes presentes nos textos.

Nota-se no segundo volume, no qual alguns personagens começam a migrar para as cidades grandes, uma aceleração do ritmo da linguagem, que, assim como em *eles eram muitos cavalos*, acompanha o aumento da velocidade e da intensidade de estímulos, característico da formação das metrópoles. Podemos imaginar nos próximos livros da série a continuidade desse processo, como se o cotidiano de São Paulo, descrito nos fragmentos do livro publicado em 2001, fosse o destino desses personagens.

Uma nota ao fim de cada volume adverte que alguma passagem pode ser reconhecida, já que aí se encontram histórias narradas em outros livros do autor, “reembaralhadas”. Assume-se a criação pela repetição, anunciada pelo enfraquecimento das noções de autêntico e original na era da reprodutibilidade técnica.

Observamos, assim, nas obras de Luiz Ruffato, uma das vertentes das relações entre a cibercultura e a ficção brasileira publicada a partir da década de 1990. Utilizando-se de estratégias

retóricas dos meios digitais, sua página se faz tela. Discutiremos, a seguir, de que modo algumas tendências dessa ficção podem estar relacionadas ao uso por escritores deste novíssimo século da *internet* como importante estratégia de inserção no circuito artístico-literário.

Se, na virada do século XIX para o XX, o jornal é reconhecido como o caminho mais curto para chegar-se ao editor, atualmente, a *internet* tem sido usada como uma espécie de vitrine do texto para o público em geral e/ou os editores. Estes, quando desejam apostar em novos autores ou organizar antologias que buscam mapear um perfil da ficção contemporânea, têm essa ferramenta como fonte. É o caso de Paulo Roberto Pires, diretor da Editora Planeta, e das obras *Paralelos: 17 contos da nova literatura brasileira*, *Prosas cariocas: uma nova cartografia do Rio de Janeiro* e das antologias de textos escritos por mulheres organizadas por Luiz Ruffato. Diversos jovens autores também utilizam os *blogs* como oficina criativa para seus primeiros romances. Podemos citar, a título de exemplo, os livros de Clarah Averbuck (<www.brazileirapreta.blogspot.com>) *Máquina de pinball*, *Das coisas esquecidas atrás da estante* e *Vida de gato*; e *Corpo presente*, de João Paulo Cuenca. (<www.carmencarmen.blogspot.com.br>). Se os livros de Averbuck são montados a partir de fragmentos selecionados em seu *site*, Cuenca, no entanto, resolveu manter *on line* uma espécie de *making of* de seu livro, depois de receber a proposta da editora Planeta para publicá-lo, afirmando em seu *blog* que seu livro não é um exemplo de *blog* que vira livro, mas exatamente o inverso: seu *blog* é que é sobre o livro e seus processos.

Em *Das coisas esquecidas atrás da estante*, Clarah Averbuck discute o papel e o valor da literatura hoje e sua relação com os *blogs*. A autora, entretanto, discorda da idéia de que os *blogs* constituam um gênero específico:

10/9/2003

Coletânea de um bloooog? Sim, amiguinhos, coletânea de um *blog*. Existem livros de contos. De poesia. De crônicas. Por que não uma coletânea de textos publicados em um *blog*? Afinal, como eu estou cansada de dizer mas continuo repetindo

porque nunca param de perguntar, *blog* é apenas um meio de publicação para o que quer que o autor, dono e soberano do *blog*, queira escrever. (<www.brazileirapreta.blogspot.com>)

O uso desse novo meio, no entanto, deixa marcas no texto:

Vocês notaram que eu desencanei completamente de usar parágrafos neste *post*? Parei. Parei de usar parágrafos na minha cabeça também. Notaram também que estou perdendo meu sotaque e falando coisas completamente paulistas como *desencanar*? Também tenho falado *me amarro* e *demorô*, por causa dos cariocash. Eu sou a primeira pessoa que pega sotaque pelo ICQ. (Averbuck 2003: 46)

A interação com o público leitor e a influência deste sobre o texto escrito, características dos *blogs*, são tensionadas pela autora, que afirma, em alguns momentos, sua voz como única e a posição do leitor como a de quem, ao escolher ler aquele texto, deve aceitar o pacto que lhe é proposto.

2/9/2003

A internet não é como uma televisão aberta, onde você zapeia e passa por canais indesejados e vê coisas que não queria. Para entrar aqui, no meu *blog*, é preciso digitar o endereço no browser, ou entrar em algum link, ou seguir seu próprio bookmark. Ou seja, tem que querer entrar aqui. É uma escolha. E é por isso que eu não entendo esses leitores Mark Chapman que vêm aqui só pra torrar minha pequena e delicada paciência e encher minha caixa postal com suas opiniões não solicitadas. (<www.brazileirapreta.blogspot.com>)

No livro *Das coisas esquecidas atrás da estante*, a primeira orientação ao leitor é a epígrafe de Charles Bukowski, uma das referências constantes da escritora. “se você for tentar, vá até o / fim. / senão, nem comece.” Aceite o pacto, leitor. As citações (Paulo Leminski, Lou Reed, Vicente Celestino, Tangos & Tragédias etc.) compõem a rede hipertextual, afirmando, também no texto impresso, a multiplicidade do sujeito que escreve:

“Eu estou de férias. Agora só vou falar pelas palavras dos outros até recuperar as minhas próprias, que aspirei nariz aden-

tro em uma nota de um dólar. Vou me internar dentro de mim mesma até saber quem é quem. Esse negócio de ser duas ainda vai me matar.” (Averbuck 2003: 108).

Se considerarmos, de acordo com McLuhan, que “o meio é a mensagem”, podemos afirmar que esse novo modo de circulação do literário faz surgir um novo tipo de escrita? A constituição do termo “*blog*” já traz em si idéias contraditórias: *web* (página na *internet*) + *log* (diário de bordo) = “diário íntimo na *internet*”. Como um diário “íntimo” pode ser exposto na rede para quem quiser acessar e, além de ler, comentar, rasurar, participando do processo de criação? Se os diários sempre trouxeram em si um interlocutor, já que toda escrita se dirige a alguém, agora esse outro, ainda que virtual e desconhecido, se explicita e atualiza o processo ativo de toda leitura. Os papéis do autor e do leitor são, assim, compartilhados, fragmentando a figura do sujeito que se escreve.

O “pacto autobiográfico” realizado entre quem escreve e quem lê “escritas íntimas” se fundamenta, segundo o clássico estudo de Philippe Lejeune (1975), num contrato de identidade selado pelo nome próprio, que resume a existência do autor, pois aquele seria a única marca no texto de um fora-do-texto, remetendo a uma pessoa real que assume a responsabilidade da enunciação do texto escrito. No caso dos *blogs*, essa identidade se fraciona tanto pela parceria com os leitores como pela pluralidade de nomes assumidos pelo blogueiro. Embora fale de seu cotidiano, suas opiniões, não há no texto, necessariamente, essa marca que “remete à pessoa real”, podendo, inclusive, uma mesma pessoa ter vários *blogs*, identificados por diferentes apelidos.

Ao caracterizar o narrador pós-moderno, em contraponto aos narradores tradicional e moderno, tal como definidos por Walter Benjamin, Silviano Santiago questiona: “Só é autêntico o que eu narro a partir do que experimento, ou pode ser autêntico o que eu narro e conheço por ter observado?” (2002: 44). Mais adiante, conclui: “O narrador pós-moderno sabe que o “real” e o “autêntico” são construções de linguagem.” (idem: 46-7). Nesse contexto, a noção de um segredo pessoal a ser revelado no papel ou nas telas se relativiza: “a intimidade era teatro”, como disse a poeta dos anos 70, Ana Cristina Cesar (1987: 50).

O segredo é uma das questões fundamentais para os diários

íntimos, redimensionada quando esses diários se voltam para o público numa página da *web*. Ainda que expostos na *internet*, os *blogs* não excluem o segredo. Há diversos níveis de segredos: aqueles que se contam aos amigos mais próximos, à família, apenas a alguém muito íntimo ou que não se revelam a ninguém, nem a si mesmo. Essas diferenças se mantêm nos diários virtuais.

Ao contrário do que se pensa, a exposição na *internet* não anula a possibilidade de se criar um segredo, mas estabelece novas formas de compartilhá-lo. (...) O diarista virtual determina quem pode se aproximar de seus segredos mais íntimos e quem não deve suspeitar deles através de senhas, do texto cifrado e do acesso restrito ao *blog*. É ele que estabelece o quanto o leitor comum deve saber de sua vida particular e o que deve ser mantido em sigilo. (Schittine 2004: 19-21).

O “contrato de cumplicidade” com o leitor se modifica, podendo a confiança ser reforçada pela distância e o desconhecimento quanto aos leitores ou ser questionada, já que essa mesma distância facilita o uso de máscaras, fantasias, mentiras. Formam-se “redes de segredos”: pequenos grupos que dividem segredos entre si, com alguns nós em comum.

A sinceridade da enunciação “torna-se um falso problema”, como já anunciara Barthes em relação ao “autor de papel”: “a sua vida já não é a origem das suas fábulas, mas uma fábula concorrente com a sua obra” (Barthes 1988: 76). Ou, como diz em sua autobiografia:

Este livro não é um livro de “confissões”; não porque ele seja insincero, mas porque temos hoje um saber diferente do de ontem, esse saber pode ser assim resumido: o que escrevo de mim nunca é a última palavra: quanto mais sou “sincero”, mais sou interpretável, sob o olhar de instâncias diferentes das dos antigos autores, que acreditavam dever submeter-se a uma única lei: a autenticidade. (Barthes 1977: 130).

Se o que escrevo sobre mim pode mudar de um dia para o outro, os *blogs* podem registrar essas mudanças a qualquer momento, sendo o intervalo de tempo da escrita menor que um dia. Os diários nas telas permitem que, a cada releitura, o texto seja alterado ou as “falhas da memória” preenchidas, sem dei-

xar marcas dessas rasuras. Ao contrário dos diários de papel, que guardam a caligrafia individual e diferentes materialidades da memória – pétalas, papéis de bombom, recortes etc. –, a tipografia dos computadores uniformiza. Esses fatores, somados à possibilidade de falha dos dispositivos de memória das novas tecnologias, levam a um registro imperfeito da memória pessoal, apesar da sua imensa capacidade de armazenamento de uma memória artificial. (Schittine 2004: 117-8).

Na “escrita de si” via *internet*, o trânsito entre documento e ficção, vida real e virtual, constrói uma intimidade meio encenada, meio realista. Parece-nos que, nessa vertente atual da literatura, vida e obra tornam-se difíceis de distinguir. A figura do autor aparece dentro do texto ficcional, mas de maneira mentirosa, num confessional fingido.

Tanto nos *blogs* como nos livros, podemos constatar uma tendência para o uso da primeira pessoa em textos que não são autobiográficos, mas que apresentam pistas da identidade autoral. No último romance de Marcelo Mirisola, *Joana a contragosto*, o personagem-narrador, um escritor, conta seus encontros e desencontros com Joana, uma leitora com quem mantém inicialmente contato via *internet* até se conhecerem pessoalmente num hotel e manterem um breve relacionamento amoroso-sexual. Vários traços biográficos de Mirisola presentes na narrativa – as iniciais M. M., a publicação de crônicas via *internet*, os livros *Azul do filho morto* e *Herói devolvido*, a transformação de escritores seus amigos em personagens e até o número da conta no Itaú – tornam indecíveis as fronteiras entre autor e narrador, vida e ficção. Ao mesmo tempo em que o texto sugere uma autoexposição, deixa o leitor sempre desconfiado se os fatos narrados têm uma referência real ou são completamente ficcionais: “Não se tratava apenas de ficção” (Mirisola 2005: 10), “Fui eu quem a inventei” (idem: 14), “Ninguém vai saber que é você, Natércia.” (idem: 48).

A criação de diferentes identidades, característica das páginas virtuais, extrapola seu suporte técnico, apontando um traço da subjetividade contemporânea: plural, ambígua, ficcionalizada. Sabemos que em qualquer relato autobiográfico o compromisso com a verdade é sempre relativizado pelas falhas da memória e a

contaminação desta pela imaginação. Parece-nos, no entanto, que, num tempo em que a realidade se define como um cruzamento de imagens e não como dados objetivos representados por elas, esses textos contemporâneos investem na invenção biográfica, formulando “autoficções”.

Referências

ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. 14ed. São Paulo: Globo, 2001.

AVERBUCK, Clarah. *Das coisas esquecidas atrás da estante*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

AZEVEDO, Luciene. *Blogs: a escrita de si na rede dos textos*. In: Encontro Regional da Abralic, 10, 2005, Rio de Janeiro. *Anais eletrônicos...* Rio de Janeiro: Uerj, 2005.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo/Campinas: Brasiliense/Ed. da Unicamp, 1988.

———. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Cultrix, 1977.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: —. *Obras escolhidas*. v. 1. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. 4 ed. São Paulo: Brasiliense, s/d, p. 165-196 [1935-6].

———. Sobre alguns temas de Baudelaire. In: —. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975, p. 37-76.

CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995.

- CESAR, Ana Cristina. *a teus pés*. 4ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- EISENSTEIN, Sergei. Palavra e imagem. In: —. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990, p. 3-47.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.
- LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- . *O que é o virtual?* São Paulo: Ed. 34, 1996.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.
- MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência; Crônica trovada da cidade de Sam Sebastiam*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- MIRISOLA, Marcelo. *Joana a contragosto*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- NINA, Cláudia. As fronteiras existenciais de Ruffato. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 abr. 2005.
- RUFFATO, Luiz. *eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Boitempo, 2001.
- . *Mamma, son tanto felice*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- . *O mundo inimigo*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: —. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 44-60.
- SCHITTINE, Denise. Blog: *comunicação e escrita íntima na internet*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio (org.). *O fenômeno urbano*. 4ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 11-25.
- . *The philosophy of money*. London: Routledge and Kegan Paul, 1978.
- SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

