

# Da página à tela - ou vice-versa

**Ana Cláudia Viegas**

**P**ierre Lévy, em suas reflexões sobre *o que é o virtual*, afirma que “o texto continua subsistindo, mas a página furtou-se”<sup>1</sup>, 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.

Ao pensarmos a literatura contemporânea em diálogo com as novas tecnologias, queremos observar 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. Não se consideram, entretanto, os meios como fontes de inovações em si, mas as mediações entre novas práticas de comunicação e transformações sociais.<sup>2</sup> Walter Benjamin, em seu clássico texto sobre as mudanças que a invenção da fotografia e do cinema teriam provocado na natureza da arte e na percepção humana<sup>3</sup>, identifica três linhas evolutivas nas intersecções entre arte e técnica: em primeiro lugar, a técnica atua sobre uma certa forma de arte; em segundo, as formas artísticas tradicionais tentam produzir efeitos que adiante serão obtidos mais fácil e eficazmente pelas novas formas; em terceiro, transformações sociais acarretam mudanças na recepção, posteriormente utilizadas pelas novas formas de arte. Por essa perspectiva, não se vêem as estratégias retóricas utilizadas na criação literária atual como absolutas novidades introduzidas pelo uso das tecnologias eletrônica e digital, mas sim num contexto de reorganização da percepção e da experiência, potencializada por esses novos *media*.

O estudo das obras do final do século XIX e início do XX pelo viés de sua interação com a fotografia, o cinema, a máquina de escrever, a imprensa, enfim os *media* emblemáticos da vida moderna, tem-se mostrado bastante produtivo para um mapeamento do processo de profissionalização do escritor e de uma revisão da literatura enquanto técnica. Passando de uma representação da técnica à apropriação de alguns de seus procedimentos, transforma-se, naquelas décadas, o próprio fazer literário, redefinindo-se, inclusive, seu espaço de circulação e seus valores.<sup>4</sup>

Na virada do século XX para o XXI, a articulação dos circuitos 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”<sup>5</sup>.

O modo de assistir à televisão transformou-se a partir da invenção do controle remoto, que permite ao telespectador “zapear” entre imagens de diferentes canais, assim como a conexão em rede permite ao internauta navegar através de *sites* e *links* diversos. A leitura das telas, portanto, caracterizar-se-ia por um deslizamento entre superfícies, acompanhado da montagem fragmentária de novos textos. Detalhemos esses dois procedimentos, o *zapping* e o modo de leitura hipertextual, característicos, respectivamente, da estética televisiva e da informática, para, em seguida, verificar como algumas páginas contemporâneas os encenam no papel.

Segundo Beatriz Sarlo<sup>6</sup>, o uso do controle remoto, essa “máquina sintática”, “moviola caseira de resultados imprevisíveis e instantâneos”, se faz segundo leis que a própria televisão ensinou a seus espectadores: produção de um grande acúmulo de imagens de alto impacto e, paradoxalmente, baixa quantidade de informação ou alta quantidade de informação indiferenciada por unidade de tempo, oferecendo um “efeito de informação”; uma velocidade superior à nossa capacidade de reter seus conteúdos; fuga da pausa e da retenção do fluxo de imagens, visto que elas não se adequam à “atenção distraída” solicitada pelos meios de massa e ao seu principal valor estético, a variada repetição do mesmo; movimentação contínua das câmeras, combinação de planos muito breves, enchendo o vídeo de imagens, para tentar evitar a mudança de canal.

Embora o ritmo acelerado e a ausência de silêncio ou vazio busquem evitar o *zapping* a autora ressalta que seriam justamente essas características das imagens de tv que lhe abririam espaço. Se os diretores de câmera têm no *switcher* sua arma para a troca rápida e aleatória de ponto de vista, os espectadores lhes respondem com o con-

trole remoto, fazendo cortes e montagens não previstas por aqueles.<sup>7</sup> Essas montagens, entretanto, revogam a hierarquia de planos e o “princípio unificador” de Eisenstein, justapondo, ao acaso, imagens de diferentes câmeras, canais, lugares. O excesso de imagens de pouca significação e a repetição serial, característicos da estética televisiva, permitem cortes em qualquer ponto, porque todas as partes se equivalem.

Também 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”<sup>8</sup>.

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

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

A desconstrução da idéia de texto vinculado a uma interioridade psíquica, a uma “expressão do eu” é exercitada no último livro de Rubem Fonseca, *Diário de um*

*fescenino*<sup>9</sup>, que se vale para isso de um gênero associado às “escritas íntimas”. Se a escolha desse gênero poderia sugerir, à primeira vista, um movimento oposto, em direção à afirmação de uma subjetividade, ela se revela, na verdade, uma contrapista.

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

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

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

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

Ao contrário do elogio à “mão que escreve” como marca de subjetividade, sinceridade, esperadas num texto confessional, o narrador ressalta, repetidas vezes,

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

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

A tematização das relações entre literatura e técnica corresponde, nesse caso, a transformações dos procedimentos literários, evidentes na construção de um texto em rede, que sugere uma leitura multilinear, de modo a acompanhar as inúmeras remissões, contaminando a página com o movimento hipertextual das telas<sup>10</sup>. A figura do leitor-escritor, requerida por esse texto, é, inclusive, objeto de considerações por parte do narrador, que, por vezes, assume um tom ensaístico: “o leitor é também um produtor (Iser, Barthes, Eco já esgotaram este assunto)” (p. 16).

A atenção pela distração, que salta de um *link* a outro, também se exercita na circulação pela cidade, espaço privilegiado dessa nova percepção que se desenvolve na experiência moderna da multidão (tematizada por Baudelaire e Benjamin). Declarando seu amor pela rua, o narrador se inscreve na tradição da literatura urbana:

(...) não posso deixar de flunar pela rua. Sou um andarilho compulsivo, passo horas caminhando pelos logradouros da cidade. Como ao João do Rio, a encantadora alma das ruas me fascina, talvez usasse o pseudônimo “qualquer-coisa-do-Rio”, se o outro não tivesse existido antes (p. 57).

O ritmo do *flâneur*, registrado pelas crônicas do fim do século XIX e início do XX, entretanto, acelerou-se sem cessar ao longo deste último, de modo que, agora, “a cidade é como um videoclipe: montagem efervescente de imagens descontínuas”<sup>11</sup>. No fragmento referente ao dia 16 de setembro, o narrador anuncia: “Vou escrever um diálogo que ouvi hoje, entre três pessoas que andavam à minha frente na rua.” Alguns parágrafos adiante, interrompe o diálogo e finaliza com a frase: “Não ouvi o resto” (p. 208-9). O *zapping* pelas cenas urbanas registra apenas um fragmento, sem compromisso com a seqüência início, meio e fim.

É desse *zapping* urbano que se compõe o livro *eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato<sup>12</sup>, com “setenta flashes, takes, zoons avançando sobre a sufocante paulicéia”,

como afirma Fanny Abramovich, em sua apresentação. Os setenta fragmentos, numerados e intitolados, não apresentam nenhuma espécie de continuidade: não há resquício de um enredo como fio condutor, apenas a “montagem efervescente” de *clases* que se entrecortam e se 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. A leitura pode começar em qualquer ponto e seguir qualquer direção, a multiplicidade desafiando a linearidade, que tropeça e se desdobra indefinidamente. Assim como nos novos espaços virtuais, “em vez de seguirmos linhas de errância e de migração dentro de uma extensão dada, saltamos de uma rede a outra, de um sistema de proximidade ao seguinte”<sup>13</sup>.

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 a esse outro texto, o *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”<sup>14</sup>, galopam em torvelinho, sem origem, reapropriadas, ressemantizadas.

Impossível não ver no texto de Ruffato ecos oswaldianos. Os fragmentos também numerados e intitolados de *Memórias sentimentais de João Miramar*<sup>15</sup>, 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 perpassa aquelas memórias descontínuas. A montagem cinematográfica<sup>16</sup> cede lugar ao *zapping*, imagens que surgem e desaparecem como se pelo comando de um controle remoto. A rapidez dos cortes e da troca de pontos de vista, neste caso, entretanto, não obedece às “leis da tv” enunciadas acima. 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 do livro de Ruffato, o leitor ainda se movimente fisicamente no hipertexto,

virando páginas, buscando os livros de Cecília Meireles, Oswald de Andrade ou outros na estante, também o texto gira, dobra-se e desdobra-se, caleidoscópico, diante do leitor. Nele, a interpretação não remete mais exclusivamente a uma intenção autoral. “O sentido emerge de efeitos de pertinência locais, surge na intersecção de um plano semiótico desterritorializado e de uma trajetória de eficácia ou prazer.”<sup>17</sup>

Esses novos *media*, a televisão e o computador, fazem parte dessa paisagem urbana, interagindo com as personagens de formas diversas. Um empresário bem sucedido imagina a relação de amizade que poderia ter estabelecido com o vizinho, vítima de um seqüestro-relâmpago:

Trocaríamos e-mails e encheríamos o computador de spams, piadas de português, correntes da felicidade, abaixo-assinados, alertas sobre a descoberta de novos vírus, as mais recentes modalidades de crimes, fotos indecentes, vídeos de sacanagem, charges e até mesmo endereços interessantes, lojas virtuais de cedês e de livros (...) (p. 45).

Em outro fragmento, “Via internet”, o narrador se orgulha de já ter arrumado vinte e cinco mulheres nos chats e ICQ: “No chat, eu faço o primeiro contato, me apresento, ali a gente já sabe se somos ou não, digamos assim, almas gêmeas... Aí, se der, trocamos o número do ICQ, o e-mail...” (p. 116).

Françoise, ou Fran, como se intitula o fragmento 15, em “outros tempos, esteve ligada à Rede Globo, papéis secundários em novelas, pontas em especiais, aparições rápidas em programas dominicais, vilã, ingênua” e, hoje, vive deprimida, bêbada, aguardando um convite, via telefone, para um novo papel. O desejo de fama se converte em decepção diante da descoberta de que “*Televisão é pra poucos, pra uns*” (p. 35).

A curiosidade *voyeur* e a conversão do real em uma percepção-tela, onde o virtual toma o lugar do real através de imagens que só remetem a si próprias<sup>18</sup>, são facetas do mundo midiático presentes em *O filho do crucificado*, de Nelson de Oliveira<sup>19</sup>, composto de seis narrativas cujo tema é o fim do mundo. Aproveitando-se do clima apocalíptico do ano 2000, criado, em grande parte, pelos discursos midiáticos, o autor produz textos de caráter fantástico, surreal. Escolhemos, para comentar, dois contos, “O saxofone baixo” e “Quantos?”, onde se explora o panopticismo do mundo contemporâneo. No primeiro, usando coletes invisíveis e seringas com drogas, três homens raptam um jornalista e uma aeromoça para uma experiência na qual “de uma cópula perfeita levada a cabo na hora H do dia D, a constelação de Sagitário sobre nossas cabeças, todos os planetas alinhados” (p. 47), se geraria o ser humano perfeito, o novo homem, o germe da nova humanidade. Um dos seqüestradores, Elias, assistente do narrador, não larga um inusitado e raro saxofone baixo,

que, quando furioso, assume formas hediondas e emite gemidos de brontossauro. Nessa mescla de filme policial e ficção científica, há sempre a presença da câmera: “Que utilidade teria o bloco de anotações, se estávamos filmando tudo com uma câmera oculta?” (p. 38). Assim como os personagens, que olham a cena e a convertem em imagem, também o leitor se torna um *voyeur* e sua curiosidade fica em suspenso ao fim da narrativa. Depois de perderem o controle da situação, há uma explosão e, mais do que terminar, o texto se interrompe com Elias, na janela, convertida em enquadramento para imagens externas, dizendo “baixinho, com um sorriso sacana nos lábios: – Queridos, se eu fosse vocês viria aqui rapidinho. Caramba... Não perderia isso por nada da minha vida” (p. 50).

A primeira frase do conto “Quantos?” - “A luz dos holofotes invadiu a sala” (p. 51) – já nos indica a dimensão espetacular da narrativa. Esta se constitui de um diálogo entre um homem e uma mulher, a qual narra uma experiência bizarra: após um extraordinário orgasmo com seu namorado, Walter, ela repete o êxtase inúmeras vezes com vários vizinhos e, finalmente, recebe em sua cama o Todo-poderoso. Observada inicialmente pelo pai, aos poucos é cercada por uma numerosa platéia: “Depois, quando mais e mais pessoas foram chegando, confesso que isso me causou bastante prazer. Tratava-se, agora, não de uma simples transa, mas de todo um espetáculo. Eu era o show” (p. 62).

A narradora atribui o acontecimento à tevê:

Tudo o que eu conseguia distinguir da massa de emoções que comprimia minha cabeça, naquela hora, era a silhueta dos comerciais. A silhueta sedutora e colorida dos anúncios. Dos seriados. Dos telejornais. A mesma que de tempos em tempos mudava a textura e o tamanho das paredes do meu quarto, do corpo do homem que me cobria de beijos (p. 54).

O grande poder de sedução se deve, portanto, à tela, que, ao mesmo tempo em que é vista, também olha e funde o ambiente à sua imagem, à sua luz, criando, assim, “uma fina sintonia entre sua mente e a tevê”. Quando se dá conta de que o pai os está vendo de novo, enxerga apenas a sua silhueta, o seu vulto recortado “contra a chama azul e artificial da tevê” (p. 61).

Ao final do conto, ficamos sabendo que o diálogo que acabamos de ler trava-se num programa de entrevistas na tevê, a cujos telespectadores a mulher afirma: “Também gostaria muito de trabalhar na televisão. Não sei. Depois de passar pelo que eu passei, acho que merecia um programa na tevê. Um programa só meu, de auditório. Ou de entrevistas. É, de entrevistas seria legal. Um talk show. O que você acha?” (p. 70). Talvez aí entrassem os comerciais.

Na apresentação à coletânea de contos *Geração 90: manuscritos de computador*, Nelson de Oliveira, seu organizador, além da óbvia referência às novas tecnologias

no título, caracteriza sua geração por escrever “longe da máquina de escrever”, mas colada no computador, “na popularização do *personal computer*, da Internet e do e-mail”; e ainda por ter tido a “infância bombardeada pelo veículo de comunicação mais agressivo do planeta: a televisão”<sup>20</sup>. A escrita de Fernando Bonassi, outro autor dessa geração<sup>21</sup>, também é caracterizada, no prefácio a *100 coisas*, pela presença e influência das imagens em movimento. Sendo ele mesmo autor e diretor de cinema e tv, sua linguagem seria “uma espécie de antivídeo clipe”, perseguindo “a máxima compactação e seletividade de conteúdos possíveis”<sup>22</sup>. As “cem coisas” que formam o livro foram selecionadas, segundo nota do autor, das mil que integram o *Livro da vida*, outro volume das histórias curtas que singularizam seu modo de escrever.

Nessas “coisas”, circulam textos clássicos – como *Romeu e Julieta* ou a “Canção do exílio”; religiosos – o Pai Nosso; provérbios reescritos – “Um cavalo dado sem dentes ao menos empurra o arado dos outros”; bordões de tv – “Eu tive a força”; instruções cotidianas sob a forma de frases performativas – “Senha não confere”, “Deseja salvar?”, “Sorria! Você está sendo filmado...”. Enfim, “reciclagem de papéis”, de textos e também dos procedimentos de seleção, montagem, pastiche, paródia, já utilizados e reutilizados por diversos escritores.

A fragmentação da narrativa em microrrelatos, assim como a crise da estética da obra e do autor, manifestariam, para Jesús Martín-Barbero e Germán Rey, a perda das fontes da experiência narrativa. Remetendo ao clássico texto de Walter Benjamin sobre o fim da arte de narrar, associado ao aparecimento da informação como novo modo de comunicar<sup>23</sup>, os autores apontam para a crise de uma tradição que articulava as diferentes temporalidades das matrizes culturais. Não sendo mais possível inserir o presente nas memórias do passado e nos projetos de futuro, resta a simultaneidade e a mistura. Os novos relatos, espatifados, articulam-se, em sua descontinuidade, pelo fluxo, cujas regras básicas são a redução dos componentes narrativos, a predominância do ritmo e a hegemonia da experimentação tecnológica, com efeitos sofisticados sobre o desenvolvimento mínimo da história. Se a fragmentação e o fluxo são típicos de estéticas como a publicitária e a do vídeo clipe, sua maior expressão seria o *zapping*, “com o qual o telespectador, ao mesmo tempo que multiplica a fragmentação da narração, constitui com seus pedaços um relato *outro*, um *duplo*, puramente subjetivo, intransferível, uma experiência incomunicável!”<sup>24</sup> A perda da comunicabilidade da experiência de que fala Benjamin dever-se-ia, portanto, não ao caráter inefável do que se experimenta, mas à fragmentação da subjetividade, na qual se constitui a experiência.

Nesse contexto de hegemonia do audiovisual, microrrelatos se deslocam entre os diversos *media*, passando também pela página impressa. Fazendo parte desse fluxo, a literatura contemporânea se apropria de relatos, gêneros e formatos dos meios audiovisuais. Nesse hibridismo, caberia ainda à literatura uma especificidade? Como sinalizar o que existe nessas novas produções de tipicamente “literário”? Se,

nas indústrias culturais, a expansão e a diversificação dos formatos, possibilitadas pelas inovações tecnológicas, convivem, contraditoriamente, com a debilidade dos relatos e o desgaste dos gêneros, as narrativas literárias atuais, entrecortadas, errantes, desdobráveis, parecem manter sua força pela concisão e densidade dos fragmentos. No deslizamento das superfícies desses microrrelatos, tocam, ainda que de passagem, pontos de estranhamento, provocando no leitor um certo incômodo – fugaz, porém agudo.

Ana Cláudia Viegas  
Professora da PUC-Rio e da UERJ

### Notas

1. LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?* São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 48.
2. Cf. MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2 ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.
3. BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas. vol. 1. Magia e técnica, arte e política*. Ensaio sobre literatura e história da cultura. 4 ed. São Paulo: Brasiliense, s/d, pp. 165-96 [1935-6].
4. Cf. SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
5. LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993, p. 17.
6. SARLO, Beatriz. Zapping. In: \_\_\_\_\_. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997, p. 57-8.
7. Beatriz Sarlo recusa a associação dessa “sintaxe irreverente”, que embaralha imagens planetárias, com a noção de “obra aberta”. Segundo a autora, “para pensar assim, é preciso cultivar uma indiferença cínica diante do problema da densidade semântica dessas imagens”. (*id. ib.*, p. 59)
8. LÉVY, Pierre. *op. cit.*, 1996, p. 40.
9. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. (Nas citações seguintes, as respectivas páginas serão indicadas entre parênteses, no corpo do texto.)
10. Cf. FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003, p. 13-4, onde a autora sugere a possibilidade de uma dupla leitura da ficção fonsequiana: uma em linha reta, sintagmática, seguindo o desenvolvimento do enredo, e outra, labiríntica, paradigmática, pelas pistas das remissões.
11. CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, p. 131.
12. São Paulo: Boitempo, 2001. (As páginas das citações desse livro serão indicadas entre parênteses, no corpo do texto.)
13. LÉVY, Pierre. *op. cit.*, 1996, p. 23.

14. MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência; Crônica trovada da cidade de Sam Sebastião*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983, p. 228.
15. 14. ed. São Paulo: Globo, 2001.
16. Sergei Eisenstein 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*”. (Cf. EISENSTEIN, Sergei. Palavra e imagem. In:\_\_\_\_\_. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990, pp.13-47.)
17. LÉVY, Pierre. *op. cit.*, 1996, p. 49.
18. Cf. o conceito de imagem virtual em BAUDRILLARD, Jean. *Televisão/revolução: o caso Romênia*. In: PARENTE, André (org.). *Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993, p. 147-57.
19. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. (As páginas das citações desse livro serão indicadas entre parênteses, no corpo do texto.)
20. São Paulo: Boitempo, 2001, p. 8-9.
21. Tanto Fernando Bonassi como Luiz Ruffato fazem parte da citada antologia.
22. TAS, Marcelo. Prefácio. In: BONASSI, Fernando. *100 coisas*. São Paulo: Angra, 1998, p. 7.
23. BENJAMIN, Walter. O narrador. In:\_\_\_\_\_. *Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, s/d, pp. 197-221.
24. MARTÍN-BARBERO, Jesús & REY, Germán. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo: SENAC, 2001, p. 111.

## **Resumo**

Considerando, a partir de concepções benjaminianas, que o surgimento de novas técnicas corresponde a uma mudança histórica da percepção humana, propomo-nos a refletir sobre as interações entre a literatura contemporânea e as tecnologias audiovisuais e digitais. Estabelecemos um diálogo entre procedimentos da estética televisiva e da informática, como o *zapping* e o modo de leitura hipertextual, e estratégias retóricas utilizadas nas narrativas *eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato; *O filho do crucificado*, de Nelson de Oliveira; *Diário de um fescenino*, de Rubem Fonseca; e *100 coisas*, de Fernando Bonassi.

## **Palavras-chave**

Novas tecnologias, literatura contemporânea, hipertexto, *zapping*

## **Abstract**

Taking into consideration that the appearance of new techniques corresponds to a historical change in human perception, it is proposed here to reflect the interactions between contemporary literature and digital and audiovisual technologies. It is established then a dialogue between television and computer science aesthetics, such as *zapping* and hypertextual way of reading, and rhetorical strategies used in Luiz Ruffato's narrative *eles eram muito cavalos*; *O filho do crucificado*, by Nelson de Oliveira; *Diário de um fescenino*, by Rubem Fonseca; and *100 coisas*, by Fernando Bonassi.

## **Key-words**

New techniques, contemporary literature, hypertext, *zapping*