

ALEMAR SILVA ARAÚJO RENA

DO AUTOR TRADICIONAL AO AGENCIADOR  
CIBERNÉTICO: DO BIOPODER À  
BIOPOTÊNCIA

Dissertação apresentada à Faculdade de Letras (FALE) – Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Doutora Myriam Ávila.

Belo Horizonte  
2006

## SUMÁRIO

RESUMO . . . . .	3
INTRODUÇÃO . . . . .	6
<b>1. ARQUEOLOGIA DO AUTOR . . . . .</b>	<b>14</b>
1.1 PODER: CAPITALISMO, MULTIDÃO E DIALOGISMO . . . . .	14
1.2 O AUTOR SEGUNDO A CRÍTICA . . . . .	25
1.3 AUTOR: MORTO, MAS EXTREMAMENTE FUNCIONAL . . . . .	38
<b>2. DO AUTOR AO CIBERAGENCIADOR . . . . .</b>	<b>56</b>
2.1 POESIA DIGITAL, WEBARTE E CIBERTEXTO: HIBRIDIZAÇÃO, FLEXIBILIZAÇÃO E DESOBJETIFICAÇÃO . . . . .	56
2.2 A LIQUIDEZ DO SUJEITO E DA EXPERIÊNCIA HIPERMODERNA . . . . .	66
2.3 O NOVO FLÂNEUR: IMPREVISIBILIDADE E EFEMERIDADE . . . . .	75
2.3.1 O trajeto <i>a priori</i> . . . . .	75
2.3.2 Desobjetificação, intuição e os atos de interpolar . . . . .	86
2.3.3 O <i>trajeto-processo</i> . . . . .	91
2.3.4 O ciberflâneur . . . . .	94
2.3.5 Velocidade, efemeridade, memória . . . . .	99
2.4 AGENCIAMENTO, DESCENTRALIZAÇÃO, ANONIMIDADE . . . . .	109
2.5 AGENCIAMENTOS HOMEM-MÁQUINA/HOMEM-HOMEM . . . . .	119
2.5.1 Condição humana da criação homem-máquina . . . . .	128
2.5.2 Remix e polifonia: da forma do conteúdo ao conteúdo da forma . . . . .	130
<b>3. OBRA: NOVAS CONDIÇÕES E ESPECIFICIDADES QUE     AFETAM A FIGURA DO AUTOR . . . . .</b>	<b>135</b>
3.1 A OBRA E SEU APAGAMENTO . . . . .	135
3.2 PIRATARIA LEGAL: NOVAS CONFIGURAÇÕES DO DIREITO AUTORAL . . . . .	148
3.3 TECNOBREGA: UM EXEMPLO BRASILEIRO <i>OFF-LINE</i> . . . . .	155
<b>FECHAMENTO . . . . .</b>	<b>160</b>
<b>REFERÊNCIAS . . . . .</b>	<b>167</b>

## **RESUMO**

Esta dissertação contempla *uma análise da (nova) figura do autor enquanto produtor na rede telemática*. A partir do estudo da figura do autor tradicional – cuja presença marcante ecoa nos meios de comunicação de massa um-todos, nas livrarias e suas vitrines, nas coletâneas literárias, nas "tardes de autógrafos", nos roteiros cinematográficos adaptados, na crítica literária, nos sites dos grandes portais, etc. – a presente pesquisa sugere que uma nova figura de autor se faz cada vez mais visível no ciberespaço. Essa figura, chamada aqui de *agenciador cibernético* ou *ciberagenciador* – tendo como referência o conceito de *agenciamento* em Gilles Deleuze e Félix Guattari – se impõe como uma potência de vida, de invenção, de colaboração, de velocidade, de fluxo, de hibridação simbólica, etc., se opondo, em grande parte das vezes de forma não declarada e mesmo inconsciente, à centralidade da figura do autor tradicional, à elitização da produção, à elitização do acesso à propriedade intelectual e aos produtos da inventividade social. Ainda, é abordada e problematizada, em um momento posterior, a condição de "obra" dos produtos inventivos que circulam na WWW, partindo do pressuposto de que a condição do novo criador – ou do *ciberagenciador* – está intimamente atrelada à nova condição da própria obra.

## ***ABSTRACT***

This thesis approaches the new condition of the author in the context of the World Wide Web. Having the traditional author – whose intense presence echoes in the mass media, in the bookshops and its windows, in literary compilations, in "autograph evenings", in adapted movie scripts, in literary critiques, in the sites belonging to internet portals, etc. – as a starting point, this research goes on to suggest that a new type of author is gradually becoming more distinguishable in cyberspace. This author, which here will be referred to as Cyberarranger or cybernetic arranger – making reference to the concept of arrangement (*agencement*) present in Deleuze and Guattari's philosophy – imposes itself as potency of life, of invention, of collaboration, of swiftness, of flux, of symbolic hybridization, etc., opposing, many times in a non-announced way and even unconsciously, the centrality of the traditional author's condition, as well as restricted access to production, to intellectual property and products of social inventiveness. Furthermore, it is approached and problematized, in a latter moment, the condition of "Work of Art" of the artistic products which circulates in cyberspace, based on the hypothesis that the condition of this new author – the *ciberarranger* – is intimately related to the Work itself.

## ***AGRADECIMENTOS***

Agradeço a Profa. Dra. Myriam Ávila pela disposição, abertura, bom senso e confiança; Susana Bastos pela paciência, pelos debates esclarecedores e pela presença constante no decorrer do processo; Natacha Rena pelas leituras e comentários preciosos; minha família, especialmente meus pais, pelo apoio de sempre; Marcelo Maia, pelo auxílio sempre que necessário; aos colegas do Unileste-MG e aos amigos sempre presentes.

# INTRODUÇÃO

*É impossível ser-se, simultaneamente, global e absolutamente completo; ser-se tão horizontal como vertical. A síntese equilibrada [...] está, em nosso entender, na gestão de uma certa obliquidade. Esta condição de um novo sujeito do conhecimento, a que chamaremos oblíquo, permite a construção de um novo lugar de observação que tempera uma visão de superfície, tangencial, abrangente, com uma visão de profundidade. [...] Nesse sentido, o novo sujeito do conhecimento é um sujeito interpolifácico, porque se abre a muitos lugares e se abre sobre muitos lugares. Ele é, assim, oblíquo.*

Paulo Cunha e Silva

Cabe considerar transdisciplinar a natureza do presente trabalho. Embora a discussão aqui posta se detenha, em toda sua extensão, no trato de algumas questões que são centrais para o campo da Teoria da Literatura, e outras ainda fundamentais para os estudos dos processos comunicativos detonados com o desenvolvimento das tecnologias digitais, consideraria limitadora qualquer aproximação, por esse ou aquele viés apenas, do conteúdo aqui proposto. Aliás, qualquer leitura deste texto por vieses escorados em categorias estanques é desencorajado. Em lugar de tal abordagem, pede-se um olhar não-viciado, desenraizado, flutuante.

Este texto pretende ser, antes de uma reflexão de cunho acadêmico sob a tutela de linhas ou campos teóricos, um pulsar investigativo,

decorrente de uma agitação curiosa sobre o *homem* e a *sociedade* atuais. E é porque o homem e a sociedade são objetos complexos atravessados e constantemente desterritorializados e reterritorializados por outros objetos, questões e intensidades também complexas que não podemos nos comprometer com sistemas e estruturas fechados. Porém, é claro, alguma estrutura vai surgir ao longo deste estudo; mas que ela seja suficientemente flexível e dinâmica, autônoma e livre para lidar com a complexidade com a qual se deparará.

Ao propor uma elaboração teórica pela multiplicidade de olhares e campos estou ciente dos riscos que corro, isto é, fazer uso míope de problematizações, estudos, teorias, etc. e assim não ser capaz de aprofundar a discussão em pontos mais essenciais. Mas ao pensar em pontos mais essenciais também corro outro risco: verificar parcialmente um objeto que, acredito, somente pode ser compreendido com alguma profundidade pela multiplicidade de perspectivas. Ao me ater ao primeiro risco, espero de quem por ventura venha a conhecer o presente estudo não a complacência, mas a *valorização da busca através da multiplicidade* em detrimento de enfoques demasiadamente fechados e específicos.

Tendo exposto essas considerações um tanto gerais e (anti?) metodológicas, desloco o foco para unidades menores dessa dissertação. Estarei discutindo, nas próximas páginas, alguns aspectos da criação artística e literária concernentes a diversas categorias teóricas. Haverá, entre esses vários aspectos, um denominador comum: *a figura de*

*autor* que se faz presente ao lado das obras artísticas em geral, mas que se verá, aqui, mais freqüentemente ao lado das obras literárias impressas ou cibernéticas. Seria legítima a pergunta: há ainda espaço, após mais de um século de exaustivas investidas teóricas sobre esse tema por alguns dos mais importantes pensadores e artistas ocidentais, para se trazer à luz algo de novo em relação a esse personagem tão implexo quanto controverso que chamamos de autor? Diria que sim. Nos últimos anos, com o advento das tecnologias digitais e da rede mundial de computadores, novas perspectivas teóricas irromperam com o surgimento de novas possibilidades de processos criativos, construção de linguagem e distribuição e acesso a obras artísticas e literárias.

Esta dissertação contempla, assim, *uma análise da (nova) figura do autor enquanto produtor na rede telemática*, a que preferirei chamar, tendo como referência o conceito de *agenciamento maquínico* de Gilles Deleuze e Félix Guattari, de *agenciador cibernético ou ciberagenciador*.

De fato, diversos conceitos da filosofia deleuzo-guattariana serão aqui *re-apropriados* a fim de tornar o debate mais adjacente à realidade do homem atual. O conceito de *agenciamento* em Deleuze e Guattari é articulado, *em seu eixo horizontal*, pelos pólos *estrato* e *máquina abstrata*. No primeiro, tem-se os agenciamentos pela estabilidade, pela estrutura enrijecida e pela reprodução, reduzindo "o campo da experimentação de seu desejo a uma divisão pré-estabelecida" (ZOURABICHVILI, 2004, p. 21). É nesse pólo que se observa a ação do *biopoder* (poder sobre a vida), conceito foucaultiano que será

introduzido no capítulo 1 e trabalhado no restante da dissertação. Já no segundo pólo se encontram os *agenciamentos maquínicos* em que as irregularidades, os desejos e as linhas de fuga atuam; ações e paixões de corpos que se misturam e reagem uns sobre os outros (DELEUZE e GUATTARI<sup>1</sup>, *apud* ZOURABICHVILI, 2004, p. 20). É prioritariamente nesse pólo que se situam os *agenciamentos artísticos* (e também o plano onde a figura do *ciberagenciador* se inscreverá) e é de onde insurge a *biopotência* – ou a potência *da vida* – noção que surgirá, por vezes em estado latente, por vezes explicitamente, nos capítulos 2 e 3. O agenciamento, no entanto, pode ser constantemente atravessado em ambos os pólos por *lados territoriais* (estabilizadores) e por *pontas de desterritorialização* (desestabilizadoras); esses "lados" e "pontas" vão conformar um eixo vertical. É, porém, entre os pólos do eixo horizontal que as existências oscilam, diferenciando-se entre si pela intensidade investida (ou permitida) em um ou no outro: todo agenciamento, "uma vez que remete em última instância ao campo de desejo sobre o qual se constitui, é afetado por um certo desequilíbrio. [...] Cada um de nós combina os dois tipos de agenciamentos em graus variáveis" (ZOURABICHVILI, 2004, p. 21).

Não é preciso muito aprofundamento para que se detecte que de fato alguma coisa que interessa muito ao campo da Teoria da Literatura, mas também a várias outras áreas das Ciências Sociais (Comunicação Social,

---

<sup>1</sup> DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Kafka. Por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

Filosofia, Economia, Direito, Política, etc.), está acontecendo com as figuras do autor e produtor (de arte ou não) no ciberespaço. Esse indício pode ser detectado com o uso de algumas ferramentas de comunicação como fóruns, *chats*, sites de comunidades virtuais, obras interativas, etc., onde, com extrema facilidade, um receptor se transforma em produtor, ficando ainda a seu critério revelar para seu(s) interagentes sua identidade real ou não, de acordo com seus interesses. Mas, como se verá, essa é apenas a superfície do problema que é colocado no que tange a essa fluida condição de sujeito e, conseqüentemente, à figura de um novo autor.

Espero mostrar que o *ciberagenciador* não é, de forma alguma, sinônimo de "usuário da Web" ou "cibernauta", e sim um tipo específico de cibernauta que apenas aponta rupturas e novos caminhos para a produção, distribuição e acesso a conteúdo e conhecimento no mundo fluido e volátil em que estamos vivendo.

Não me atarei neste trabalho à reflexão sobre a *linguagem* de trabalhos artísticos digitais feitos na/para a rede telemática. Pois para o estudo proposto *não importa tanto a obra, mas sua condição exterior, sua relação com o interagente, com seu(s) autor(es), com o meio, com as tecnologias que a envolvem, com algumas forças externas que a atravessam.* Para tanto, irei, sempre que necessário, contextualizar a discussão em torno da figura do produtor de conteúdo no ambiente digital da WWW (World Wide Web), partindo de exemplos ou

depoimentos de artistas do universo da webarte e/ou *poesia digital* (ver discussão em torno da poesia digital no cap. 2, item 2.1).

Ainda, embora a presente pesquisa trate principalmente da figura do autor na WWW, ela também lança olhares, como o título sugere, sobre a figura do autor tradicional contemporâneo e a figura do autor pelo século XX e (em menor medida) séculos anteriores. Com efeito, somente se pode falar em *nova* condição da figura de autor relativamente a uma "velha" condição. Portanto, ao expor um apanhado teórico daquilo que já foi pensado e escrito sobre a figura do autor no decorrer do século XX, estou edificando as bases conceituais para que possa discutir, mais adiante, o que há de novo nessa figura do produtor cibernético. Ou seja, não é objetivo específico desta dissertação repensar o que já foi dito sobre o autor por pensadores como Mikhail Bakhtin, Roland Barthes, Michel Foucault, Umberto Eco e, mais recentemente, Antoine Compagnon e Hans Ulrich Gumbrecht. Esses pensadores serão fundamentais nesta dissertação, mas sobretudo como contraponto para as análises acerca do autor/produtor cibernético (*ciberagenciador*).

Se as duas primeiras partes do capítulo 1 (itens 1.1 e 1.2) situam o assunto em seu contexto histórico, a terceira parte (item 1.3) vai debater a condição do *autor tradicional* na sociedade contemporânea. "Autor tradicional" seria, aqui, aquele produtor de literatura impressa que se acha imerso em uma infra-estrutura comercial e que conta com o apoio de editores e editoras para promover suas obras. Para que a

parceria mídia-mercado-literatura dê certo, é preciso que se garanta, que se marque tanto a figura e lugar de um autor, quanto o lugar da obra. Nesse item serão debatidas, assim, as "funções autor", propostas por Foucault no texto "O que é um autor" (FOUCAULT, 2001, p. 264-298). É tendo como ponto de partida o funcionamento dessas "funções autor" que se discutirá, nos capítulos 2 e 3, a condição de um novo produtor: o *agenciador cibernético*.

A hipótese desta dissertação tem por base o fato de que, diferentemente do escritor tradicional, dos músicos contratados por grandes gravadoras, do artista de renome no circuito das artes plásticas ou visuais, dos grandes diretores de cinema, etc., o produtor na rede telemática parece se subscrever a uma outra lógica enquanto estratégia de existência. Esse novo autor vai desencadear processos (conscientes ou inconscientes) reavaliadores de seu lugar, e renunciar – na maior parte das vezes não por meio de um discurso pré-estruturado, mas justamente por meio de um desinteresse *não enunciado* – à posição de centro, a fim de fazer espaço para um agenciamento em que sua imagem enquanto autor-proprietário se torna tão frágil quanto a própria obra presente em forma de *bits* nos discos rígidos (HDs) das máquinas.

Se um dia, com o surgimento da imprensa, o livro tornou necessária a existência da autoria a fim de "dominar o risco de uma plurivocidade, ou mesmo de uma confusão, de sentido" (GUMBRECHT, 1998, p. 103) (uma vez que a presença física desse autor não era mais imperativa), ou

ainda se a indústria de conteúdos trabalha intensamente na manutenção, construção e promoção da figura do autor tradicional, nos últimos tempos, com o surgimento da Web, observa-se um processo inverso. Ciber-produtores-poetas-artistas tendem a refletir a própria fluidez da teia: nós descentralizados, temporários e móveis. Tais questões serão elaboradas nos capítulos 2 e 3.

Mas, assim como a figura do autor na WWW, a figura da obra digital também sofre fortes interferências do meio e do contexto no qual ela se acha. De fato, ambas são atravessadas por intensidades que as colocam bem distantes de suas versões fora do universo numérico, i. e., o autor tradicional e o objeto físico livro. Indo mais além, pode-se dizer que a condição da obra digital na Web está fortemente atrelada à do *agenciador cibernético*, de forma que, se algo a atravessa, a ele também o faz. Assim, as novas configurações da *obra de arte digital* feita na/para a rede telemática também serão, na medida em que elas interferem diretamente *na condição da figura do autor*, objeto de estudo deste trabalho no capítulo 3.

# CAPÍTULO 1

## ARQUEOLOGIA DO AUTOR

*[...] algo aconteceu ao homem e à literatura desde o fim do século XIX, algo suficientemente importante para abalar essa relação já quase tranqüila à força de ser rotineira. O que aconteceu foi o questionamento do sujeito-criador, a flutuação da Verdade, a queda das hierarquias em consequência de um descentramento ontológico e ético. [...] A morte do Criador acarretará a morte do artista-criador, detendo o jogo de reflexos da era da representação.*

Leyla Perrone-Moisés

*Afirmemos, contudo, que a construção do sentido só se consuma na outrificação. Por um lado, na assunção de que é o outro que faz a nossa visão, mesmo em termos neurofisiológicos, pois se instala no nosso campo visual como um acidente, como uma interrupção na continuidade do fundo, como um "acontecimento" (enfim, um estímulo). Por outro lado, aceitando que a nossa visão do mundo não é única e se enriquece se for confrontada com a visão do outro (com outras visões). É este o postulado da heterogamia cognitiva que defendemos: quanto mais outros, mais diferenças, mais informação, mais "catástrofe", mais luz.*

Paulo Cunha e Silva

### 1.1 PODER: CAPITALISMO, MULTIDÃO E DIALOGISMO

Bakhtin partiu em direção aos estudos sobre o autor pela obra de Dostoiévski, que por sua vez teria inaugurado um nova forma de costurar

o romance no que diz respeito às vozes; Bakhtin batiza essa forma de *polifonia*. Em um movimento de mão dupla o tempo todo referencial, o romance dostoiévskiano reflete novas configurações do próprio real e desenvolve novas possibilidades criativas para seu texto que volta a interferir no real:

Depois de meu livro<sup>2</sup> (mas independentemente dele), as idéias da polifonia, do diálogo, do inacabamento, etc., tiveram um desenvolvimento muito amplo. Isso se deve à crescente influência de Dostoiévski, mas antes de tudo, é claro, àquelas mudanças na própria realidade que Dostoiévski foi capaz de descobrir antes dos outros [...] (BAKHTIN, 2003, p. 339).

Essas "mudanças na própria realidade" na segunda metade do século XIX teriam sido de ordem científica, econômica, política e social. Elas podiam ser observadas nos novos processos produtivos, na proliferação das fábricas, no crescimento das cidades operárias e suas populações. Entre os séculos XVIII e XIX, "o tempo médio de vida subira de 35 para 50 anos, rompendo com o equilíbrio secular entre as gerações. Em algumas décadas, a Inglaterra passou de 7 milhões para 14 milhões" de habitantes (DUARTE, 1999, p. 15). Tais transformações exigiam novas condições políticas e sociais que visavam a uma maior igualdade de direitos e oportunidades entre as diversas classes sociais.

Embora anseios pela supressão das desigualdades entre os homens nos remetam a momentos históricos tão remotos quanto a Grécia Antiga, o Império Romano, os primórdios do cristianismo e as revoltas dos

---

<sup>2</sup> Bakhtin se refere ao livro *Problemas da poética de Dostoiévski*. (BAKHTIN, 2002)

camponeses durante a idade média, é em meados do século XVIII, com o surgimento de uma burguesia contrária à aristocracia ainda dominante e de uma massa proletária vivendo em condições precárias, que se percebe uma maior coesão e intensificação de posturas ideológicas nessa direção. Com a Revolução Francesa em fins do século XVIII essas posturas atingem condição real de luta contra as estruturas sociais vigentes, contra privilégios do clero e da nobreza. Na primeira metade do século XIX, na Inglaterra, vai se observar semelhante atmosfera; através da luta política com respaldo das idéias de Thompson, David Ricardo e Owen, o operariado inglês promove revoltas, passeatas e petições na busca por melhores condições de vida (SPINDEL, 1980, p. 11-28).

Surgia, em meio a essa efervescência da modernidade, a experiência da multidão e do homem qualquer na multidão; assim escreveria Charles Baudelaire em 1859:

A multidão é seu universo assim como o ar o é dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é *desposar a multidão*. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio, no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, que a linguagem não pode definir senão toscamente. O observador é um príncipe que frui por toda parte do fato de estar incógnito (BAUDELAIRE, 1996, p. 21).

Investidas intelectuais e sociais em prol de uma maior participação econômica e política do homem-comum e incógnito dessa multidão vão ter continuidade no século XX com o constante incremento das tecnologias de comunicação e transporte e com o crescimento e complexificação dos centros urbanos. O fortalecimento dos metadiscursos e dos discursos dos meios de comunicação de massa, o design industrial da Bauhaus, o estilo internacional da arquitetura modernista, as grandes companhias transnacionais, a indústria cultural, tudo isso anuncia o surgimento de um novo modelo de organização e percepção social que renderá às massas uma posição de protagonista nunca antes experimentada.

Profundas transformações são colocadas em marcha no mundo moderno: o amadurecimento da democracia como sistema político em alguns países, implementação do socialismo ou comunismo em outros, demandas pela igualdade de direitos, pelos direitos das mulheres, dos negros, dos homossexuais, dos deficientes, pela inclusão dos discursos marginais, pelo voto universal, enfim, pelo reconhecimento político do homem ordinário.

"Os representantes que ontem simbolizavam famílias, grupos e ordens, se apagam da cena onde reinavam quando era o tempo do nome" (CERTEAU, p. 58), tempo da sociedade rigidamente hierarquizada, dos cleros e reis e gênios criadores, das dualidades, dos divinos e pecadores, da elite alfabetizada e dos analfabetos, detentores da palavra de ordem e dos obedientes, dos com-direitos e sem-direitos.

Tantas mudanças paradigmáticas não vieram, já no século XIX, senão acompanhadas de *novas formas* de poder complexas e indutoras de pensamentos e comportamentos; formas potencialmente excludentes economicamente e politicamente. Aquela que Foucault chamará de *biopolítica*, encarnada nas figuras dos Estados soberanos, vai se impor por uma disciplina não mais centrada no corpo individual, como visto nos séculos XVII e XVIII (*a sociedade disciplinar*), mas no controle da "multiplicidade dos homens na medida em que essa multiplicidade pode e deve redundar em corpos individuais que devem ser vigiados, treinados, utilizados, eventualmente punidos." Uma nova tecnologia do poder, uma "biopolítica da espécie humana" (FOUCAULT, 1999, p. 289). Os primeiros passos em direção a uma *sociedade do controle*.

O capitalismo, os meios de massa, a acentuação do processo de globalização paradoxalmente libertam e oprimem; o homem comum demonstra dificuldades para perceber os limites entre o que deseja e o que fora induzido a desejar:

A cultura de massas revela assim o caráter fictício que a forma do indivíduo sempre exibiu na era da burguesia, e seu único erro é vangloriar-se por essa duvidosa harmonia do universal e do particular. O princípio da individualidade estava cheio de contradições desde o início. *Por um lado*, a individuação jamais chegou a se realizar de fato. [...] O indivíduo, sobre o qual a sociedade se apoiava, trazia em si mesmo sua mácula; em sua aparente liberdade, ele era produto de sua aparelhagem econômica e social (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 145).

Foucault vai procurar mostrar que, no entanto, a burguesia não se interessa tanto pelos conteúdos ideológicos que eventualmente conformam

o poder quanto pelo lucro econômico que se poderia obter dos mecanismos que o engendram. "A burguesia não se interessa pelos loucos, mas pelo poder que incide sobre os loucos; a burguesia não se interessa pela sexualidade da criança, mas pelo sistema de poder que controla a sexualidade da criança" (1999, p. 39). No que tange à cultura, à arte ou ainda a qualquer manifestação da invenção humana, a burguesia não vai se interessar por seus conteúdos, mas pelo poder econômico que essas formas de vida representam, um poder sobre a potência da vida que aqui, seguindo Foucault, chamarei de *biopoder*<sup>3</sup>. O resultado desse poder opaco e viral vai criar as condições para uma *sociedade do controle* em que "mecanismos de comando se tornam cada vez mais 'democráticos', cada vez mais imanentes ao campo social, distribuídos por corpos e cérebros dos cidadãos." [...] O poder passa a ser exercido mediante tecnologias e redes de informação e comunicação que organizam diretamente o cérebro e os corpos "no objetivo de um estado de alienação independente do sentido da vida e do desejo de criatividade" (HARDT e NEGRI, 2001, p. 42).

---

<sup>3</sup> Em linhas bem gerais, poder-se-ia dizer que Foucault, em sentido mais restrito e direto, descreve o biopoder como o poder sobre a vida, i. e., poder tanto de suprimi-la (disciplinar, do soberano) quanto de assegurá-la (regulamentador, do Estado). O primeiro seria o poder de fazer morrer, e o segundo, poder de fazer viver, ou seja, não deixar morrer (através da medicina, da higiene urbana, escolaridade, creches, hospitais, asilos, etc.). Mas o filósofo também trata o biopoder de forma mais ampla e indireta: "É claro, por tirar a vida não entendo simplesmente o assassinio direto, mas tudo o que pode ser assassinio indireto: o fato de expor à morte, de multiplicar para alguns o risco de morte ou, pura e simplesmente, a morte política, a expulsão, a rejeição, etc." (FOUCAULT, 1999, principalmente: 285-315)

O desfecho da modernidade, em fins do século XX, viria a mostrar o contraditório estado de hipermodernidade descrito por Gilles Lipovetsky:

o estado recua, a religião e a família se privatizam, a sociedade de mercado se impõe: para disputa, resta apenas o culto à concorrência econômica e democrática, a ambição técnica, os direitos do indivíduo. [...] Tínhamos uma modernidade limitada; agora é chegado o tempo da modernidade consumada (LIPOVETSKY, 2004, p. 54).

Ao se aproximar do fim do século, o homem ordinário, por um lado, se vê mais próximo de uma certa liberdade individual na qual seus comportamentos e ações não se guiam por uma dada determinação moral ou social, enquanto, por outro, se encontra subordinado a uma determinação de ordem econômico-cultural.

No rastro dos pólos igualdade/heterogeneidade, indivíduo/massa, capitalismo/democracia, aparentemente conflitantes, emerge o controverso discurso multiculturalista representado, na crítica literária, principalmente pelos estudos culturais:

Assim é que, apesar de se assumirem como um discurso politizado, os estudos culturais não chegam a definir com clareza o papel político que atribuem a si mesmos enquanto discurso. Observa-se, com freqüência, a presença de uma aspiração igualitária [...], mas que se baseia em um tipo de humanismo bastante vago. [...] Curiosamente, o discurso multiculturalista alimenta-se também de uma outra lógica, na qual a apologia da diferença, da heterogeneidade, da polifonia, do dissenso revelam um fascínio pelo pensamento liberal [...] (ALBERTO in: PEREIRA e REIS, 2000, p. 56-57).

A proposta dos estudos culturais revela toda a complexidade de se pensar a transição da modernidade para a pós-modernidade à medida que seu discurso enfrenta obstáculos na tentativa de produzir um pensamento "paradoxal segundo o qual os elementos, que apenas aparentemente constituem positivities e negatividades, não se anulam, mas se 'hibridizam'" (ibid, p. 57). É interessante notar como os estudos culturais vão questionar os critérios pelos quais se consagraram historicamente e ainda se consagram as figuras dos grandes autores; se na renascença os critérios eram privilégios concedidos pela nobreza, e no positivismo era a genialidade sem paralelo dos criadores, a modernidade vai se empenhar em eleger o homem do cotidiano, o (agora) cidadão comum, não mais tão constringido pelas tradições, pelos dogmas religiosos ou pelas fixas estruturas sociais, mas por um aparato midiático produtor de modelos e discursos transnacionais globalizantes. É desse (des)nivelamento gerado pela lógica moderna dos meios de massa que se alimentarão os estudos culturais. Seus pesquisadores irão se voltar para referências literárias locais e menores em contraposição aos grandes nomes da literatura universal ou da literatura difundida em massa pelos meios *um-todos*<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Neste trabalho serão considerados meios *um-todos* aqueles que estabelecem uma comunicação centralizada, partindo de um produtor para vários receptores que não possuem recursos significativos para replicarem ao centro, não surgindo assim nem uma reciprocidade comunicativa, nem uma maior democratização do poder de produção de conteúdos. Seriam meios *um-todos* a TV, o rádio, a mídia impressa (revistas, jornal, etc.), etc. Por contraste, meios de comunicação em rede como a rede telemática serão chamados de *todos-todos* por permitirem trocas recíprocas entre os participantes, ao mesmo tempo que a disponibilização da informação para todos os participantes. Para uma melhor compreensão dessas noções, ver *O que é virtual*, de Pierre Lévy (1996, principalmente p. 95-118).

Os obstáculos emergem quando se sente que mecanismos erigidos pelas instituições dentro das quais a intelectualidade madura não tem dado conta de levar a cabo seus engajamentos; pois tais mecanismos vão, na melhor das hipóteses, gerar novas referências elitizadas ou, na pior, eleger como novas referências estereótipos de discursos autorais marginais que, não raramente, apenas por ser tal coisa, ganham reverberação nos *centros* de pesquisa.

Percebe-se hoje que as mudanças estruturais que a modernidade um dia exigiu não podem ser instauradas por metadiscursos político-ideológicos; parece ser preciso que as soluções às quais a sociedade aspira venham do próprio homem comum, não pela revolução, mas muito provavelmente pela subversão e apropriação, em uma escala de *microagenciamentos* sociais, dos próprios dispositivos oferecidos pela grande estrutura regida pelos espessos volumes do capital global. Voltarei a essa discussão mais à frente.

Por hora, gostaria de retomar os apontamentos de Bakhtin, que sugere existir estreita relação entre o dialogismo em Dostoiévski, as massas e os discursos da igualdade dos quais falava há pouco. Ao propor o dialogismo, o autor russo anuncia o início de um apagamento que se intensificará até os dias de hoje. O que se apaga é o monologismo. Para Bakhtin, esse, o "antigo plano artístico de representação do mundo" (p. 339), se opõe ao dialogismo, a representação do mundo em que as vozes internas ficam em igualdade de direitos com a voz do autor-criador. O

primeiro dá conta da reificação, da verdade única e fixa; é portanto do universo das ciências exatas, dos saberes que carregam uma versão e um sujeito, do pensamento dogmático; no discurso monológico (homofônico), não há verdades, mas a verdade de seu autor. O segundo se refere à impossibilidade de fechamento, da correlação em permanente construção (passado e futuro) entre as coisas e os sujeitos e entre sujeitos; expõe a natureza inextricável do texto em relação ao contexto e a outros textos; intrincada na condição de sujeito está sua necessária dialética do interior e do exterior, do eu e do outro, existir "para o outro com o auxílio do outro" (BAKHTIN, p. 394).

Impossível não creditar a Freud grande influência (mesmo que indireta) nas elucidações bakhtinianas; são seus estudos psicanalíticos sobre o inconsciente que vão abrir as portas para a percepção e a compreensão da multiplicidade, da pluralidade e complexidade do sujeito. São seus estudos que permitirão ao pensamento moderno *desconfiar* do sujeito.

Dostoiévski, enquanto artista, estaria próximo da condição de um articulador; o que se lê em seus romances não seria sua voz – o que impediria qualquer tipo de interpretação e/ou abordagem crítica biográfica (biografismo) – mas a articulação de sua voz (já em si polifônica) e a de *outros*. Antes da figura do *outro* ganhar as fortes evidências políticas e sociais no século que se seguiria, ele já o detectava e a ele se aliava em seu discurso polifônico. Na massa somos iguais; na massa todos falamos. Dessa forma Dostoiévski se coloca

claramente contra a "reificação do homem na sociedade de classe, levada ao extremo nas condições do capitalismo" (ibid, p. 354); ele vai ao encontro do outro, à voz do outro.

Bakhtin, nos seus estudos sobre o romance de Dostoiévski, teria trazido à luz o início de uma problemática envolvendo a figura da autoria que até os dias atuais nos parece complexa. Pela primeira vez percebe-se que a voz daquele que fala no romance não coincide com a voz daquele que escreve. O que um romance nos conta não representa necessariamente o que seu autor estaria disposto a assumir como sendo seu, particular, pessoal, individual. O autor não fala, mas se mistura, dialoga, produz uma situação relacional entre vozes de sujeitos outros. Assim, Bakhtin dividiria o autor em dois: o autor-criador, instância literária que coordena as vozes, e o autor-social, pessoa cuja subjetividade se retira para dar lugar à articulação do autor-criador.

Para o teórico, mesmo um discurso que se propõe homofônico, produto de uma "consciência criadora monologizada" (BAKHTIN, p. 403), se acha composto, ainda que não de forma enunciada, das "vozes alheias" do outro. Esse discurso pretensamente monológico - mas de fato infiltrado pela palavra anônima do outro - retorna ao mundo apenas para se dialogizar, também infiltrar.

A polifonia definiria ainda o caráter estetizador necessário à obra de arte:

Se há apenas um único e unitário participante, não pode haver evento *estético*. Uma consciência absoluta, uma consciência que não tenha nada que lhe seja

transgrediente, nada situado do lado de fora dela e capaz de delimitá-la do lado de fora – tal consciência não pode ser "estetizada"; podemos nos comunicar com ela, mas ela não pode ser vista como um todo capaz de ser completado. Um evento estético só pode existir quando há dois participantes presentes; ele pressupõe duas consciências não coincidentes (BAKHTIN *apud* TEZZA, 2003, p. 210).

Não pode haver evento estético sem dialogismo, embora nem todo dialogismo implique evento estético. Para que o texto esteja estetizado é necessário que o autor se retire da posição de unificador dos saberes em torno de uma verdade que se proponha absoluta, caso contrário corre o risco de se fechar no discurso do exato, da ciência, da razão. A verdade proposta pelo dialogismo será "não uma asserção direta sobre o mundo que se postula verdadeira, mas parte de um todo existencial, inteiro, acabado, fora do qual não tem sentido" (TEZZA, 2003, p. 211). Assim, não tenho que concordar com as visões de mundo de um herói como se nelas se encontrasse uma proposta de verdade sobre o mundo exterior ao livro, embora possa recortar, à minha vontade de leitor, fragmentos do mundo estetizado da obra, quando e como achar interessante, e dotá-los de sentido e valor em meu mundo.

## 1.2 O AUTOR SEGUNDO A CRÍTICA

Algumas vertentes da crítica da primeira metade do século XX (o formalismo russo – ao qual Bakhtin pertencia –, o *new criticism* de Ivor Armstrong Richards, e o estruturalismo francês) vão dar continuidade (de forma *indireta*, sem tê-la como meta) à desconstrução iniciada por Dostoiévski em relação à *condição* do autor. Em sentido

*lato*, essas correntes passam, diferentemente da filologia e do historicismo literário, a desenvolver abordagens interpretativas e analíticas da obra literária, detendo-se ao nível da estrutura textual, em detrimento de uma análise que admitisse como objeto de estudo seu autor-social, o leitor e o contexto no qual a obra se apresentava. "Esse tipo de enfoque, pela exigência do método e rigidez e cristalização de um texto cada vez mais hermético, anulava o sujeito histórico social (destinador e destinatário), em favor da cientificidade do objeto" (SOUZA, 1993, p. 4). As abordagens dessas correntes não se detinham especificamente na negação da pertinência das análises sobre o autor ou o leitor para a crítica literária, mas na valorização do estudo e entendimento do texto como objeto autônomo, independente do sujeito. Sem se ater a um esquadramento crítico mais aprofundado dessa postura intelectual, pode-se dizer que a grande contribuição dessas correntes para a desestabilização da figura do autor não estaria em um combate teórico de sua condição, mas na demonstração de que a obra em si seria um receptáculo extremamente rico de indicações sobre sua própria arquitetura e funcionamento. Entretanto, por tal prisma, fica exposta a fragilidade: se a obra contém as diretrizes que se fazem necessárias para seu usufruto, no processo interpretativo o autor-social teria pouca ou nenhuma importância. Nesse sentido Stéphane Mallarmé teria sido visionário ao exigir, ainda na pré-modernidade, a obra sem autor, ao insistir na prevalência do texto sobre a figura do criador.

Novas correntes teóricas (a estética da recepção – Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss –, as teorias semióticas do leitor modelo, o *reader oriented criticism* e a Reader-Response Theory – Stanley Fish, Eco) vão ampliar o espectro dos estudos hermenêuticos ao propor a admissão, nos holofotes da crítica, de uma nova figura, a do *leitor*; estaria, portanto, nos processos desencadeados com a dupla *obra-leitor* (para alguns mais a obra, para outros mais o leitor) grande parte do que deveria interessar aos estudos literários na segunda metade do século XX. Essas novas investidas teóricas vão sustentar que, para que os estudos do funcionamento de um texto estejam completos e/ou produzam resultados mais pertinentes, precisa-se prever a participação do leitor, muito freqüentemente complexa e difícil de ser compreendida. O enfoque não recairá tanto no que Eco chama de uma *sociologia da recepção* quanto na "função de construção – ou de desconstrução – do texto desenvolvida pelo ato da leitura, visto como condição eficiente e necessária da atuação mesma do texto como tal" (ECO, 1990, p. 2).

Os apontamentos de Eco e dos teóricos da *estética da recepção* são de grande importância para as discussões que se dão ainda hoje em torno da condição e pertinência do autor nos processos de interpretação de uma obra; urge, ao se propor a discussão sobre a figura do autor, que se compreenda qual o papel ou papéis (se algum) o autor (*social e criador*) teria nos aproveitamentos que os leitores (e críticos) fazem da obra nos diversos contextos que atualmente a encontramos. E

idealisticamente falando, somente se pode falar em papel e pertinência do autor quando se procura prever as funções deste autor para o que, em última instância, se pode considerar o objetivo do texto: comunicar *algo a outrem*. Daí o interesse especial desses estudos sobre a interação do leitor com a obra. De certa forma, para se entender as funções do autor (que, como se verá, não se dão de maneira uniforme na história) é preciso se entender as funções dos outros elementos literários, isto é, a obra em si e a recepção da mesma pelo leitor<sup>5</sup>. Tais tentativas de previsão de alguma função (ou nenhuma função) do autor no âmbito da *interpretação* vão se juntar às funções *socio-políticas* do autor que Foucault desvela em "O que é um autor?" e que serão abordadas mais à frente.

Eco trabalha a problemática da interpretação dos textos a partir da tríade *autor-obra-leitor*. Para ele, todo texto prevê um leitor-modelo, ou seja, um leitor que o autor, no ato de criação da mensagem, imagina como ideal para a sua leitura; sugere ainda que "um texto pode ser interpretado tanto semanticamente como criticamente, mas apenas alguns textos (em geral os de função estética) prevêem ambos os tipos de interpretação" (ibid, p. 12). Se há duas formas de interpretação, também há dois tipos de leitores: o *leitor-modelo crítico* e o *leitor-*

---

<sup>5</sup> Também Iser vai desenvolver estudos importantes sobre a recepção dos textos pelos leitores, resultando em uma fenomenologia dos processos de leitura. Conferir *The act of reading - a theory of aesthetic response* (ISER, 1978). Para estudos mais amplos e aprofundados dessa temática (a relação autor-obra-leitor), conferir também *Teoria do efeito estético*, de Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba (BORBA, 2003) e *O demônio da teoria*, de Antoine Compagnon (COMPAGNON, 2001, P. 47-96 e P. 139-164).

*modelo semântico*. O leitor-modelo crítico seria aquele capaz de compreender nos enunciados (com função estética) os sentidos que se encontram além ou por trás do literal ou do primeiro plano de significação, isto é, analisar um texto em sua condição dialógica com o contexto literário que o envolve buscando em sua própria estrutura pistas que o levem à(s) interpretação(ções) possível(eis).

O leitor que realmente vai ler o texto, o *leitor empírico*, pode atender mais ou menos às demandas cognitivas advindas do texto (e criadas pelo autor) e assim se mostrar mais próximo ou distante do leitor-modelo. Analogamente, um leitor procuraria identificar uma intenção de autor por trás de um texto; a imagem deste autor projetada pelo leitor seria o *autor-modelo*, que em determinados momentos do texto pode ou não coincidir com o *autor-empírico*, autor social. É da imagem deste autor-modelo que emerge uma intenção de autor que o leitor procura detectar durante a leitura.

Eco argumenta que a *obra* deveria ser capaz de incitar em seu leitor-modelo uma livre busca por infinitas interpretações, mas deveria igualmente induzir este *leitor crítico*, através de estratégias textuais implícitas, a descartar as conclusões semânticas que se mostram incoerentes em relação ao todo ou a determinados momentos do todo. Ele não defende uma teoria da absoluta liberdade do leitor em relação à obra ou de uma total abertura da obra para lances interpretativos; não defende que uma obra *prevê* infinitas interpretações ou tantas interpretações quanto desejos ou horizontes contextuais houver, mas que

deve haver uma estreita relação entre uma *intenção da obra* e uma *intenção do leitor*. E embora não se possa dizer que a intenção da obra tenha que coincidir com a intenção do autor-empírico (para Bakhtin tal posição seria insustentável, visto que o autor-empírico vai se retirar para dar lugar ao autor-criador), ela traz estratégias textuais internas que restringem a todo momento o horizonte de interpretação do seu leitor. Nesse sentido, diz ele: "entre a intenção do autor (muito difícil de descobrir e freqüentemente irrelevante para a interpretação de um texto) e a intenção do intérprete [...] existe uma terceira possibilidade. Existe a *intenção do texto*" (ECO, 1993, p. 29). Eco dedica grandes extensões de seus escritos à tentativa de elucidar os mecanismos operadores desta intenção da obra; entretanto, o mais interessante para esta dissertação não é a dissecação destes mecanismos em si, mas as conclusões a respeito da condição da figura do autor que seus estudos nos oferecem.

Se acreditamos que um texto carrega (mais ou menos implicitamente) a chave para sua interpretação nas estratégias textuais criadas pelo autor, que por sua vez imagina um leitor-modelo crítico, podemos dizer que, se um determinado texto chega a esse leitor, haverá uma coincidência entre as intenções do autor-empírico, as habilidades e intenções do leitor (por isso ele seria modelo) e as intenções do autor-modelo projetado na mente do leitor. Tal ocorrência anularia por completo a importância de um autor-empírico para a interpretação. Obviamente, há casos, como cita Eco, nas comunicações do dia-a-dia, em

que a presença (física ou não) do autor-empírico e leitor-empírico são imprescindíveis. Entretanto, esse não é o caso do livro impresso, meio de comunicação de massa um-todos em que um único autor fala para muitos (milhares, milhões ou bilhões)<sup>6</sup>.

Opondo-se radicalmente ao pensamento de Eco, o *pragmatismo americano* de Richard Rorty traz para a cena uma importante mudança de paradigma; dirão seus seguidores que pouco importam as estratégias textuais que um texto carrega uma vez que o processo interpretativo é individual e se dá de formas sempre diferentes para cada leitor, ou seja, os leitores *usam* os textos da maneira que mais lhes convém em diferentes situações. O conceito de *uso* é fundamental para essa linha de pensamento, pois esse pressupõe a prática, o momento da leitura como fundamental e sugere que não há porque desejar entender a *intentio operis* dos textos uma vez que essa intenção somente se revela para o leitor, à sua maneira. Para que serve entender o funcionamento mecânico, elétrico ou digital de um computador, daria Rorty como exemplo (ibid, p. 122-123), se tudo o que preciso é saber usar alguns programas para servir a meus propósitos no ato do *uso*? Ele vai questionar até que ponto faz sentido buscarmos desvelar o que as estratégias de um texto nos permitem ou não interpretar (os "limites da interpretação"). Na elaboração dos pragmatistas identificamos ecos de

---

<sup>6</sup> Os meios de comunicação de massa podem interferir ou adicionar outras variáveis, extratextuais, a esse processo de identificação da intenção do autor pelo leitor. Esse assunto vai voltar em momento adequado mais à frente.

escritos proustianos que datam de 1907, mais ou menos início de toda essa querela. Diria Marcel Proust:

Só por um hábito cultivado na linguagem falsa dos prefácios e das dedicatórias o escritor diz: "meu leitor". Na realidade, cada leitor é, quando lê, o próprio leitor de si mesmo. A obra do escritor é somente uma espécie de instrumento de ótica que ele oferece ao leitor a fim de permitir-lhe discernir aquilo que sem o livro talvez não tivesse visto em si mesmo (PROUST, *apud* COMPAGNON, 2001, p. 144).

Se Eco considera nula a utilidade da intenção do autor para a interpretação de uma obra literária, os pragmatistas consideram nula – assim como a colocação de Proust de certa forma sugere – a pertinência da presença, de antemão, da noção de uma intenção da obra. Para os últimos, o que dá intenção à obra é a própria intenção de quem a usa. Rorty, assim como Stanley Fish e outros, vão insistir na condição "relacional" de infinitas interpretações dos textos em oposição a uma suposta natureza ou essência que possam revelar. Já Proust magistralmente desconstrói uma noção que nem existia de forma clara então (portanto constrói para desconstruir): a de leitor modelo. Ao fazê-lo também desconstrói a noção de intenção da obra e, por fim, de intenção do autor.

Para Rorty, não haveria razões para se buscar nos textos as estratégias textuais (*intentio operis*) das quais Eco fala (ou mesmo procurar por estruturas no texto, como faria o crítico estruturalista) uma vez que estratégias intrínsecas nos remeteriam obrigatoriamente a uma essência. Dirá Rorty:

Para nós pragmatistas, a noção de que há algo sobre o que um determinado texto *realmente* é, algo que a aplicação rigorosa de um método irá revelar, é tão errada quanto a idéia aristotélica de que há algo que uma substância é realmente, intrinsecamente, em contraposição ao que ela é apenas aparentemente, acidentalmente ou relacionalmente (in: ECO, 1993, p. 121).

Vou tomar a liberdade de dar continuidade ao exemplo aristotélico de Rorty sobre as substâncias e ainda criar uma situação imaginária incluindo a presença de Eco. Baseando-me em seu discurso, imagino que Eco diria o seguinte sobre as substâncias, ou, para ser mais objetivo, sobre uma substância como o álcool: "se você acende um palito de fósforo e o arremessa contra uma vasilha cheia de álcool, o líquido muito provavelmente inflamará e o fogo poderá incendiar uma casa. Por isso pais responsáveis, não necessariamente bioquímicos, evitam deixar vidros de álcool ao alcance de suas crianças que poderão ter dificuldade de perceber tal comportamento potencial do álcool. Isso não demonstra que há uma essência no comportamento do álcool (os bioquímicos poderão tentar argumentar que há *realmente*), mas que ao menos há uma *potencialidade intrínseca* à substância álcool. Os bioquímicos entendem o comportamento potencial dessa substância no nível molecular, os pais conhecem apenas algumas propriedades mais gerais, enquanto as crianças muitas vezes abrasam casas por desconhecer comportamentos potenciais dessa substância, mas tais diferenças na maneira como se 'interpreta' tal líquido não tira dele suas potencialidades."

Para Eco há potencialidades nos textos assim como nas substâncias e, portanto, há grandes chances de que leitores de um determinado tipo de literatura tenham muitas interpretações similares dos textos que lêem, embora eventualmente um ou outro possa apresentar leituras e conclusões *a priori* divergentes da maioria. Essa maioria, no entanto, após ouvir e analisar tais conclusões poderá ampliar seu olhar para o texto a fim de apreciá-las também ou simplesmente descartá-las. Porém, o descarte das leituras divergentes pela maioria não as inviabiliza. O problema da argumentação de Eco está não na crença de uma essência dos textos (pois ele prevê sim a possibilidade de diferentes interpretações em diferentes contextos), mas na rotulação de tais leituras desviantes como leituras inadequadas, uma vez que o *texto* e o *contexto* não as autorizam: "é possível estabelecer alguns limites além dos quais é possível dizer que uma determinada interpretação é ruim e excessiva" (ibid, p. 169). Mas Eco subestima o caráter expressamente artificial e dinâmico da linguagem; esse caráter se difere de uma potencialidade – muito mais estável e recorrente – naturalmente intrínseca às substâncias. Por isso Rorty consideraria uma interpretação dita "ruim e excessiva" apenas como mais uma leitura dentro das infinitas possíveis visto que "a coerência de um texto não é algo que ele tem antes de ela ser descrita" (ibid, p. 115), mas se dá em relação aos interesses individuais do leitor.

Jonathan Culler, participando, juntamente com Rorty e Eco, de ciclo de conferências sobre a interpretação (cf. ECO, 1993), busca uma

conciliação entre as duas posições. Para ele, dizer que para nada servem os estudos da *intentio operis* de Eco seria quase o mesmo que dizer que para nada servem os estudos literários, que, em sua opinião, teriam como principal meta justamente abrir novas perspectivas de construção e uso dos textos a partir da análise de seus funcionamentos. Na sua consideração, a falta de limites à semiótica não significa, como teme Eco, "que o significado seja a criação livre do leitor. Mostra, ao contrário, que os mecanismos semióticos descritíveis funcionam de maneiras recorrentes, *cujos limites não podem ser identificados de antemão*" (ibid, p. 144) (grifo nosso). Culler acolhe os estudos das estratégias textuais, uma vez que esses identificam estruturas apenas potencialmente produtoras de sentidos *recorrentes*, ao mesmo tempo que aceita a proposição de Rorty de que não há como impor limites à interpretação, pois essa atitude anexaria aos textos a condição de algo que possui uma gramática inelutável, uma essência.

Na segunda metade do século XX, momento em que tais estudos direcionados para a interação leitor-obra ganhavam maturidade, a figura do *autor social* já não traria relevância para a crítica a não ser que fosse para se falar de sua morte. Para tanto, Barthes retoma a discussão bakhtiniana em torno das vozes e do dialogismo: não podemos apontar uma voz que fala em um texto literário "pela boa razão de que a escrita é destruição de toda a voz, de toda a origem. [...] o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente

pela do corpo que escreve" (BARTHES, 1988, p. 65).

A noção de que a intenção do autor no ato interpretativo nada mais é que uma intenção que um certo leitor é capaz de identificar no texto através das estratégias textuais que esse lhe revela está subscrita, certamente, no que Fish vai chamar de *comunidades interpretativas*. Assim, dirá Compagnon:

Toda hierarquia na estrutura que une autor, texto e leitor é, pois, desconstruída, e essa tríade se funde numa simultaneidade. Intenção, forma e recepção são três nomes da mesma coisa; por isso devem ser absorvidas pela autoridade superior da comunidade de que dependem. [...] Essas comunidades interpretativas [...] são conjuntos de normas de interpretação, literárias e extraliterárias, que um grupo compartilha: convenções, um código, uma ideologia, como quiserem. [...] A distinção entre sujeito e objeto, último refúgio do idealismo, não é mais considerada pertinente, ou foi afastada, já que texto e leitor se dissolvem em sistemas discursivos, que não refletem a realidade, mas são responsáveis pela realidade, tanto a dos textos quanto a dos leitores. [...] e aquilo que chamamos ainda de *literatura*, conservando, sem dúvida, por um vestígio humanista [...] uma dimensão da individualidade dos textos, dos autores e dos leitores, não resiste mais (2001, p. 163-164).

Tal assertiva sugere uma visão ampla da questão ao negar que a interpretação esteja aqui ou acolá, mas no todo, em todas as variáveis que venham a se impor no ato interpretativo, sejam elas provenientes do leitor, da obra, do autor, do contexto social, lingüísticos, econômico, do uso, da manipulação de má fé, da crença na imparcialidade, do desejo pela experiência estética, do desejo por ou da imposição de poder, e um vasto etc.

Mudanças – com o nascimento das massas urbanas e crescente atenção dispensada ao homem comum – nas estruturas sociais, econômicas e políticas acarretaram em mudanças paradigmáticas na criação literária, como mostrou Bakhtin, e desfalecimento do historicismo literário. No caminho aberto, cresceram os estudos focados na obra e em sua recepção pelos leitores, ofuscando de vez a já minguada presença da figura do autor. Pela proposta de Fish, reencontramo-nos com o produtor do discurso, não como mais um parâmetro estruturável da interpretação literária, mas como mais uma possível variável, de uma rede interconectiva infinita, modeladora da experiência.

Contraditoriamente, tem-se hoje uma complexa indústria cultural associada a meios produtores de realidades quase ubíquas que vão promover de forma intensa o autor através de sua exposição maciça. Essa indústria está apoiada em um sistema legal que cobre com detalhes o direito à propriedade intelectual. Tal conjectura parece implicar, em determinados momentos, de forma mais radical, consciente e voltada para usos (funções) econômicos específicos, a figura do autor à experiência dos textos.

É a partir dessa conjectura intelectual, econômica, social e política contraditória na qual os textos se acham na sociedade contemporânea, intensamente mediada e capitalizada, que se desenvolverá o próximo sub-capítulo. Já o capítulo 2 vai olhar para a questão sob uma outra e nova perspectiva (muitas vezes radicalmente oposta): a do

texto enquanto "desobjeto" e desterritório efêmero e muitas vezes inatribuível na WWW.

### 1.3 AUTOR: MORTO, MAS EXTREMAMENTE FUNCIONAL

Foucault vai enumerar, em "O que é um autor" (FOUCAULT, 2001), algumas *funções* ou mecanismos sob os quais a figura de autor se inscreve na sociedade; elas são em geral delegadas pelas várias instâncias culturais, sociais, econômicas e políticas. Ele vai identificar 4 dessas funções, que, aqui, para facilitar a análise, seguem enumeradas:

(1) "a função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos";

(2) "ela não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização";

(3) "ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas";

(4) "ela não nos remete a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar" (FOUCAULT, 2003, p. 279).

A revisão de cada uma dessas *funções autor* aqui tem como intuito obter alguns parâmetros para contrastar, no capítulo que se seguirá, as condições de ação do *agenciador cibernético* e do *autor tradicional*. Embora o estudo iniciado por Foucault sobre essas funções (apresentado a princípio em conferência na Société Française de Philosophie em 22 de

fevereiro de 1969, e modificado para conferência na Universidade de Búfalo, NY, em 1970) tenha sido classificado por ele mesmo como apenas "tentativa de análise" (ibid, p. 265), é patente seu valor para os propósitos desta dissertação.

A primeira função (1) se refere à obra enquanto propriedade intelectual. Ainda que a "antigüidade romana nos apresente certos episódios de utilização indevida do resultado de atividade intelectual do homem, não se reconhecia aos autores um direito que estes pudessem fazer valer perante o tribuno ou pretor" (HAMMES, 2002, p. 20); mas a ação dos "ladrões" (os *plagiarii*) de propriedade intelectual, que se faziam passar por autores das obras, já era naturalmente vista com maus olhos pela comunidade que a considerava falsa ou vaidosa<sup>7</sup>. A partir do século XV, com a invenção da máquina impressora por Gutenberg, a noção de propriedade vinculada aos textos tornou-se cada vez mais necessária; antes da institucionalização da imprensa, não havia uma demanda social por uma figura de autor, já que acompanhando os textos verbais havia quase sempre a presença física de um corpo-emissor que poderia ser, se preciso, considerado responsável pelo conteúdo de seus anúncios. Foi a partir de fins do século XVIII que se impuseram regras mais rigorosas sobre os direitos do autor, sobre as relações autores-editores e sobre

---

<sup>7</sup> Essas ações não se assemelham aos processos de re-uso dos produtos simbólicos em novos contextos (o *loop*, o *pastiche*, a *colagem*, o *sample*, *remix*, etc.) que hoje percebemos na era digital. Tais processos de reapropriação são, ao contrário do que se dava com os *plagiarii*, vistos com bons olhos por boa parte da comunidade de usuários da tecnologia digital e vêm sendo defendidos por uma série de novas propostas de modelos de direitos autorais e de propriedade intelectual (ver itens 2.5 e 3.2).

os direitos de reprodução. Foucault vê, no advento destas regras, tentativas mais elaboradas de controle, uma vez que é justamente neste ponto da história que os discursos literários começam a assumir uma postura mais radicalmente transgressora. Na urgência pelo governo do que se fala e do como se fala, à medida que os processos de cópia dos livros se sofisticavam, o autor se torna uma instância jurídica vulnerável passível de repreensão.

Mas não podemos ignorar a estima da prática da regulamentação jurídica da propriedade intelectual por aquela que Adorno e Horkheimer viriam a chamar de *indústria cultural* e que, juntamente do Estado e das instituições sociais (igreja, escola, família, etc.) conformam uma *biopolítica maior* (PELBART, 2003, *passim*) ou o *biopoder*. É justamente amparada pelo (ou aliada ao?) sistema legal que se impôs que essa indústria vai levar a cabo suas estratégias de massificação e de venda em escala transnacional dos seus conteúdos. A noção de propriedade sugere o comércio; hoje, no universo literário e artístico, é na promoção e fixação da figura do autor que se empenham as editoras, funcionando como "centros de comando" dos discursos que circulam. Essas, juntamente com os meios de massa, "mostram" os autores tradicionais com propagandas, aparições em programas, entrevistas, leituras públicas, citações, tardes de autógrafos, exposição da obra em vitrines, conversas, palestras, etc. Ao comprar um livro, o leitor tem referências diversas sobre quem o escreveu, muitas vezes já o viu e/ou o ouviu na rádio ou na TV, ou já leu sobre ele nas revistas

(especializadas ou não). Descobre-se às vezes que esse escritor vem de uma família de renome (filho de..., sobrinho de...), conhecem-se seus amigos escritores, suas influências, suas parcerias com músicos compositores ou dramaturgos; conhecem-se suas posições políticas e ideológicas, sabe-se de outras obras que escreveu e muitas vezes já se ouviu o autor dar depoimentos sobre os personagens e as tramas. Desta forma,

[...] a prática de visualizar (nos meios de massa) a literatura também inclui um novo tipo de *fetichismo referencial* que corresponde ao axioma de reconhecimento fácil e total, uma exigência básica de toda estratégia sólida de *marketing*. A exibição do mundo possível literário na sua versão mediatizada, sua visibilidade, tende a uma percepção de uma presença quase física do autor, dos personagens e do cenário [...] (VLASSELAERS).

Se ao enxergar na *função de mercado do autor* (e no amadurecimento do mercado capitalista) uma razão ao mesmo tempo que uma condição para o aparecimento do sistema legal de propriedade intelectual<sup>8</sup>, mais do que uma necessidade de controle, nos afasta dos apontamentos de Foucault, tal empreendimento nos aproxima dos apontamentos de Barthes:

O autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da idade média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da "pessoa humana". Então é lógico que, em matéria de literatura, *seja o positivismo, resumo e ponto de chegada da ideologia capitalista*, que tenha concedido a maior importância à "pessoa" do autor. O *autor* reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas

---

<sup>8</sup> Uma análise das novas propostas de aplicação dos direitos autorais e de distribuição de propriedade intelectual, surgidas principalmente com o advento do dado digital e da WWW, vai ser discutida no cap. 3, item 3.2.

entrevistas dos periódicos, e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra; a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centrada no autor, sua pessoa, na sua história, nos seus gostos, nas suas paixões [...] (BARTHES, 1988, p. 66) (grifo nosso).

Barthes aborda na verdade os dois lados de uma mesma moeda; aponta duas forças hoje fundamentais que atravessam a figura do autor, uma de cunho intelectual/cultural/metafísico, quando se refere ao valor dado pela crítica (tendenciosa à antiga prática historicista) à pessoa do autor, tomando sua vida como fonte de elucidações sobre o que a obra diz (e não diz), e outra de cunho econômico, quando se refere ao desfecho capitalista do positivismo. Certamente não há linhas limítrofes claras entre essas duas forças, visto que se torna difícil identificar quando uma ou outra atua. Barthes sugere que a crítica literária está presa (pelo menos uma parte menos séria dela), a despeito dos argumentos teóricos e filosóficos contrários à reificação da figura do autor, na mesma armadilha que o homem comum consumidor na cadeia capitalista na medida em que ambos são guiados pela aura que é erigida pela indústria e pela sociedade em torno da figura do autor.

Às observações de Barthes pode-se adicionar que a crítica estaria mais à mercê de uma identificação cultural/metafísica com o autor, embora certamente alguma sujeição econômica também se manifeste (principalmente nos meios de massa), enquanto, por outro lado, o leitor/espectador – embora compartilhe com a crítica uma certa afeição natural pelo culto à imaginada superioridade e sabedoria intangíveis do

autor – estaria mais subordinado à figura do autor enquanto *produto* simplesmente porque os meios e o mercado o *promovem*. Seja como for, tanto um como outro se guiam pelo viés dos centros, da reificação.

A figura aurática do autor e dos espetáculos da mídia emergem como substitutos das decadentes imagens sagradas em rápido processo de desvanecimento. Para muitos, os valores sociais fundamentais, que desde a ascensão do cristianismo eram ditados pela igreja, passam a achar representação nas mais diversas instâncias significativas dos meios de comunicação. Hoje, na tentativa de se recompor para reaver o espaço que um dia lhe foi garantido pela sociedade dos privilégios, pela biopolítica maior, até mesmo a igreja vai aderir às técnicas de sedução da indústria formal.

O homem comum abdica de sua liberdade de escolha (que, como notaram Adorno e Horkheimer, nunca passou de uma ilusão burguesa) para se subscrever às verdades edificadas pelos meios de comunicação um-todos sem antes questioná-las. A crítica, por sua vez, substitui a "inspiração divina", antes associada à força criativa do autor, por uma "inteligência" ou "vivência elevada"<sup>9</sup>.

Os intentos de controle, que Foucault entreviu como causa dos desdobramentos do aparato legal voltado para a propriedade intelectual, parecem ter perdido muito de sua relevância; ele fora substituído pelos poderosos e abrangentes discursos propalados pelas empresas da

---

<sup>9</sup> Foucault não elabora essa questão, mas demonstra ciência de tal condição do autor quando diz, por exemplo: "Estamos acostumados a pensar que *o autor é tão diferente de todos os outros homens, de tal forma transcendente a todas as linguagens*, que ao falar o sentido prolifera e prolifera infinitamente." (FOUCAULT, 2001, P. 288) (Grifo meu)

infotelecomunicação, que estão hoje a cada dia mais imunes a qualquer tipo de intervenção. A dificuldade de se impor algum limite a tais discursos está na sua complexidade – que lhes rende uma certa materialidade rarefeita e opaca. Os diretores de uma TV ou rádio vão, ao serem criticados pela precariedade formal e conceitual de sua programação, se valer de dados estatísticos de sua audiência para declarar que dão aos espectadores justamente a experiência à qual aspiram, ignorando que a massa já se encontra no estado de "sociedade alienada em si mesma", resultado do "círculo da manipulação e da necessidade retroativa" (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 114) implementado pelos próprios meios de massa<sup>10</sup>. Zigmunt Bauman aprofunda a discussão sobre esse evento:

[...] pode ser que, pela manipulação direta das intenções – uma forma de "lavagem cerebral" – nunca se pudesse chegar a verificar os limites da capacidade "objetiva" de agir; e menos ainda saber quais eram, em primeiro lugar, essas intenções, acabando-se, portanto, por colocá-las abaixo do nível da liberdade objetiva (BAUMAN, 2001, p. 24).

---

<sup>10</sup> As instituições judiciais não demonstram hoje nenhuma evolução no sentido de elucidação e regulação legal do funcionamento desses discursos. Obviamente não devemos cobrar tal posicionamento (de controle pela punição) das instituições jurídicas (provavelmente se criaria um outro quadro tão calamitoso quanto o presente, como a história recente tem mostrado em todos os momentos em que alguma tentativa de controle dos discursos foi posta em prática); pode-se dizer apenas que, mesmo que essa fosse a postura política (está claro que não é; o sistema jurídico e a indústria de conteúdos, neste caso, ocupam o mesmo lado da moeda), o sistema jurídico não seria capaz de sugerir uma direção razoável para lidar com a problemática dos discursos universalizadores e suas nefastas repercussões culturais e sociais, uma vez que lhe faltariam ferramentas conceituais eficientes perante o fenômeno. As leis carecem de fechamento, clareza e precisão nas suas aplicações, viés inadequado para lidar com sistemas complexos como os discursos.

As pessoas, guiadas por fortes estímulos manipuladores, ao contrário de se sentirem oprimidas, podem sentir certa sensação de liberdade (subjéitiva) e conforto, visto que se torna menos dolorosa e duvidosa a busca por respostas para questões existenciais; essa liberdade se oporia à liberdade objetiva, genuína, real, correspondente a um desejo "verdadeiro" por um modelo de vida específico, autônomo. Acomodadas com a liberdade subjéitiva, tais pessoas poderiam ser "juizes incompetentes" de sua própria condição, devendo ser orientadas (pela filosofia, pelos intelectuais, pela crítica ou, como veremos, pela autonomia oferecida pelos agenciamentos coletivos a-centrados) no sentido de experimentar uma liberdade objetiva, não-universal. Por outro lado, sugerirá Bauman, não se poderia afirmar com certeza que os próprios indivíduos queiram ser objetivamente livres e nem que é nessa suposta "verdadeira" liberdade que se encontra a felicidade almejada (no inglês há o ditado popular: "*ignorance is a bliss...*").

A idéia de que exista uma essência do desejo ou mesmo um desejo essencial de liberdade deve ser olhada com desconfiança (assim como o faz Bauman e parte expressiva da intelectualidade hoje), mas pode-se crer, para simplificar a questão, que existe um limite além do qual toda indução (seja em direção a uma liberdade objetiva, seja em direção a uma liberdade subjéitiva), principalmente quando essa se torna imperceptível para o induzido, deve ser considerada atroz. Justamente por isso, é atualmente imprescindível que se coloque em pauta o comportamento dos biopoderes e seus mecanismos permanentes de indução

de comportamentos (para se pensar a *sociedade do controle*, a idéia de "indução" assume importância especial, pois marca diferenças cruciais em relação a noções de ordem, comando, etc., comumente associadas à *sociedade disciplinar*). Devemos perguntar quantos dos sentimentos e pensamentos de uma pessoa que leva uma vida comum são seus, "estão sob seu controle, ou já são um subproduto, uma parte de uma indústria da consciência"? (KERCKHOVE in: DOMINGUES, 2003, p. 16). O grande desafio (uma nova utopia?) da sociedade contemporânea seria criar meios para se afastar o homem ordinário do estado de catatonia perante a massificação, para que esse possa – seja por atitudes questionadoras e auto-referentes, seja pelos agenciamentos favorecidos pelo acentramento da comunicação em rede, ou seja ainda por uma estratégia de resistência (não enunciada) fundada numa multiplicidade inconstante – mais ou menos conscientemente conciliar liberdade subjetiva e liberdade objetiva.

Foucault vai dizer, a respeito da segunda função autor (2), que "*ela não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização*". Essa assertiva expõe a artificialidade que sustenta as funções do autor em uma determinada sociedade uma vez que não é, na história da civilização, sempre aos mesmos tipos de textos que se anexa uma figura de autor; destarte, narrativas, epopéias, contos, tragédias, comédias eram, antes da institucionalização da imprensa, textos livres da marca

de seu autor, já que sua antigüidade, verdadeira ou suposta, era garantia suficiente de valor. Por oposição, na idade média, textos científicos (sobre medicina, geografia, ciências naturais, cosmologia, etc.) somente eram aceitos como verdadeiros e confiáveis se acompanhados de seu autor. Entretanto, a partir do século XVII a situação se inverteria: um texto literário sem autor aparente se tornaria insuportável para os leitores e críticos – "só o aceitamos na qualidade de enigma" (FOUCAULT, 2001, p. 288) – na mesma medida que ao lado dos textos científicos seria dispensada sua presença, visto que a garantia de valor viria de sua vinculação a um conjunto sistemático que poderia a qualquer momento (re)demonstrar sua integridade<sup>11</sup>. O sentido dos textos literários, assim como seu *status* ou valor, vai se estabelecer a partir do conhecimento da procedência, autoria e contextos (histórico, social, econômico, etc.) nos quais foram produzidos e distribuídos. Em uma atitude inseparável da ação da leitura estará a procura por tais referências.

De certa forma, essa função revela uma inegável fragilidade histórica da figura do autor e sua constante sujeição ao mundo e sociedade nos quais se encontra. Na conferência para a Société Française de Philosophie, Foucault chegou a admitir que seria possível "imaginar uma cultura em que os discursos circulassem e fossem aceitos

---

<sup>11</sup> Foucault chama a atenção para o fato de que essa afirmação teria que ser relativizada para campos como a biologia e a medicina, uma vez que informações sobre as datas, laboratórios, objetos e técnicas da experiência realizada seriam necessárias para se conferir certo índice de credibilidade aos textos correspondentes.

sem que a função autor jamais aparecesse" (ibid, p. 287); na versão da conferência da Universidade de Búfalo, um ano depois, afirmaria:

Seria puro romantismo imaginar uma cultura em que a ficção circularia em estado absolutamente livre, à disposição de cada um, desenvolver-se-ia sem atribuição a uma figura necessária ou obrigatória. [...] No momento preciso em que nossa sociedade passa por processo de transformação, a função autor desaparecerá de uma maneira que permitirá uma vez mais à ficção e aos seus textos polissêmicos funcionar de novo de acordo com um outro modo, mas sempre segundo um sistema obrigatório que não será mais o do autor, mas que fica ainda por determinar e talvez por experimentar (Ibid, p. 288).

Foucault admite a possível rejeição da figura do autor em sociedades futuras, ainda que não acredite na obliteração da noção de um sistema obrigatório que vá entravar a livre disposição e circulação do texto e/ou que vá tornar desnecessária sua atribuição a uma outra figura (que se estaria por determinar). O filósofo parece crer em um possível apagamento da figura do autor, mas não na prevalência do texto ("da ficção") enquanto propriedade cuja circulação, apropriação e disponibilização se dá de forma completamente livre; o autor seria um princípio "funcional pelo qual, em nossa cultura, delimita-se, exclui-se ou seleciona-se: em suma, o princípio pelo qual se entrava a livre circulação, a livre manipulação, a livre composição, decomposição, recomposição da ficção" (ibid, p. 288). Essa função autor vai ser negada quase por completo pelas novas propostas de aplicação dos direitos autorais e de distribuição e venda de propriedade intelectual (General Public License, Transcopyright, Xanadu, entre outras),

surgidas principalmente com o advento do dado digital e da rede telemática (ver item 3.2).

Embora tais colocações carreguem apenas um prognóstico possível, elas certamente partem de um diagnóstico histórico e contemporâneo; interessam ao presente estudo na medida em que pode estar nos arquivos digitais e na rede telemática esse "outro modo" pelo qual a ficção e também o conhecimento podem circular. Certamente, nesse cenário, os modos de distribuição, redistribuição, apropriação, manipulação, etc. do conteúdo intelectual devem ser revistos; assim o têm feito os propositores do código-aberto e do software livre, conceitos de (anti)propriedade em pleno emprego nas práticas informacionais com o suporte da Web. Esse assunto ficará para o capítulo 3.

Ciente da pluralidade de forças que tomam a relação que se instaura entre um autor e sua obra, Foucault nos apresenta a função autor (3): *"ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas"*. Para começar, Foucault opera sobre as mesmas questões que tratamos na segunda parte deste capítulo (item 1.2): embora se queira vincular o autor a uma pessoa social, um indivíduo, somente o podemos fazer por um processo de projeção, em termos psicologizantes, "do tratamento que se dá aos textos, das aproximações que se operam, dos traços que se estabelecem pertinentes, das continuidades que se admitem ou das exclusões que se praticam".

O filósofo vai elaborar uma comparação entre a maneira como a crítica literária vem construindo a imagem do autor e a maneira como, por toda sua história, a exegese cristã autenticou os textos, ou seja, quis "provar o valor de um texto pela santidade de seu autor" (ibid, p. 277). Foucault busca no volume de biografias de grandes escritores cristãos, *De viris illustribus*, de São Jerônimo (que viveu nos séculos IV e V), o ponto de partida para a comparação. São Jerônimo aponta que o nome apenas não é suficiente para se associar legitimamente um autor a suas obras visto que diferentes indivíduos podem compartilhar o mesmo nome na tradição textual.

Como, então, reunir sob um mesmo nome vários discursos? Quais critérios podem ser utilizados para se associar, com certeza, um nome de autor a várias obras caso não haja documentação confiável que mostre tal vínculo? São Jerônimo identifica quatro critérios. Primeiro: se um dos livros sob suspeita de pertencerem a um determinado autor apresenta valor literário inferior, deve-se eliminá-lo do grupo; esse critério se apóia na unidade qualitativa entre as obras de um mesmo autor. Segundo: se há contradição de doutrinas entre uma obra e o corpo de obras, é preciso igualmente eliminar a contradição eliminando a obra que não se enquadra. Terceiro: há que se observar unidade estilística entre os textos do corpo de obras; retira-se do corpo, portanto, aquelas cujas palavras e expressões não se encaixam na unidade do todo. Quarto: acontecimentos ou figuras históricas, surgidos após a morte do autor,

não podem estar presentes nas obras; o autor funciona aqui como ponto de encontro de momentos históricos.

Desta forma, ao autor devem ser vinculadas quatro unidades: qualitativa (valor), conceitual (conteúdo), estilística (estilo) e temporal (momento histórico).

O objetivo de tal procedimento não teria sido construir tais unidades, mas sim garantir que aos autores se associassem as obras corretas, i. e., que se eliminassem as dúvidas em relação à autenticidade dos vínculos obra-autor estabelecidos.

Mas para Foucault, a crítica literária moderna, embora desinteressada na autenticação, uma vez que, na maioria das vezes, para tanto a documentação editorial hoje existente basta, tem se utilizado dos mesmos critérios de unidade ao desenvolver suas análises. Um dos objetivos de tal postura seria o desvelamento de sentidos menos explícitos ou a eliminação de momentos textuais potencialmente geradores de interpretações polissêmicas.

Estudar um corpo de obras tendo em vista o valor de cada texto (buscando a *unidade qualitativa*) faz surgir os "princípios da evolução, da maturação ou da influência" (ibid, p. 278), os quais permitem ao crítico explicar, por exemplo, a contradição no conjunto dos escritos de um autor.

A partir da crença na *unidade conceitual e estilística*, pode-se garantir uma coerência da intenção do autor no conjunto da obra, assim

como a eleição de certos sentidos (considerados melhores ou mais corretos) em lugar de outros:

[...] o recurso ao método das passagens paralelas (parallelstellenmethode), que, para esclarecer uma passagem obscura de um texto, prefere uma outra passagem do mesmo autor a uma passagem de um outro autor, testemunha, junto aos mais céticos, a persistência de uma certa fé na intenção do autor. Esse é o método mais geral e menos controvertido, em suma, o procedimento essencial da pesquisa e dos estudos literários. Quando uma passagem de um texto apresenta problema por sua dificuldade, sua obscuridade ou sua ambigüidade, procuramos uma passagem paralela, no mesmo texto ou num outro texto, a fim de esclarecer o sentido da passagem problemática (COMPAGNON, 2001, p. 68).

A busca pela *unidade temporal* induz o crítico a procurar, no ambiente sócio-histórico do autor, não as conexões históricas que eliminem a dúvida quanto à autoria, mas respostas para aparentes contradições e dificuldades interpretativas, muitas vezes também revelando uma possível intenção original do autor. Um texto antigo passa a ter, portanto, um sentido original, ligado ao contexto temporal sincrônico à sua publicação, e um sentido ulterior, anacrônico, resultado de uma interpretação pautada no contexto temporal da leitura.

Assim, o autor seria, de maneira geral, o "princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência" (FOUCAULT, 2003, p. 26).

O consumidor de literatura (as observações que se seguem podem ser transpostas para vários outros nichos da indústria como a música e o cinema) faz uso, de maneira muito similar, de tal função autor para dar

valor e selecionar as obras com as quais irá interagir; a figura do autor, supostamente carregada de unidade qualitativa, conceitual, estilística e temporal, serve-lhe como guia perante a enxurrada de títulos que são lançados e oferecidos pelo mercado. Certamente podemos entrever aí, dada uma certa "maior garantia" de experiência literária memorável, um lado extremamente positivo destas unidades; porém, essa conveniência vem acompanhada de outros lados negativos. Em primeiro lugar, ao se fixar em alguns nomes mais confiáveis e credores de qualidade, o leitor deixa de lado uma plethora de novas possibilidades (dentro ou fora do *mainstream* literário) que poderiam irromper em leituras mais densas e singulares. Em segundo lugar, seja ao carregar uma imagem prévia do autor fortemente atravessada por discursos de vozes quase uníssonas originadas na indústria de conteúdos, seja ao se apoiar em suas interpretações ou experiências prévias de outras obras (do mesmo gênero ou não, de uma mesma modalidade artística ou não) de um mesmo autor, é possível que a experiência, em vez de potencializada positivamente, seja restringida pela projeção infinita das experiências anteriores fixadas na mente do leitor. Ainda, o leitor poderá questionar a validade desta ou aquela leitura tendo em vista o tempo sincrônico à sua produção, ou seja, poderá considerar menos interessante um texto dito antigo porque ele não se relaciona mais com "seu tempo". E mais: poderá deixar de ler esse ou aquele autor porque não se enquadram neste ou naquele gênero.

Certamente quem sai perdendo com essa realidade é o leitor, que em muitos momentos recusa, sem nenhum fundamento, apenas por crer nas unidades "intocáveis", a obra e a experiência potente que ela carrega.

Sobre a quarta função autor, diz Foucault: *"ela não nos remete a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar"*. Sustentando uma condição que nos remete novamente à polifonia bakhtiniana, tal função aponta outra vez para as complexidades que envolvem a figura do produtor do discurso literário. Bakhtin havia iniciado, em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, justamente esse debate: quando se lê e interpreta um romance, que voz se escuta? A do autor social (inacessível), do autor criador (articulador de vozes) ou de um narrador/personagem? E quando lemos um prefácio – assinado pelo próprio autor – ao texto ficcional que se segue? E quando ouvimos um autor dar declarações sobre a estrutura do romance em um programa de rádio ou o vemos contar sobre o contexto (social, geográfico, político, etc.) no qual executou a obra?

Foucault elenca três egos distintos e seus funcionamentos e posições: o primeiro seria aquele que, tendo publicado, por exemplo, um tratado de matemática, vai falar no prefácio e portanto indicar "as circunstâncias de composição" (FOUCAULT, 2001, p. 279) do tratado; o segundo, aquele que vai aparecer sob a forma de um "Eu concluo" ou "Eu suponho" no curso de uma demonstração; e, o terceiro, aquele que vai

comentar sobre o sentido do trabalho, das dificuldades encontradas, dos resultados obtidos, e dos problemas ainda a serem solucionados: "esse ego se situa no campo dos discursos matemáticos já existentes ou ainda por vir" (ibid).

Basta, aqui, apenas apontar tal pluralidade enquanto demonstração da complexidade que envolve a figura de autor, visto que essa questão já foi discutida, para os devidos propósitos, no item 1.2.

# CAPÍTULO 2

## DO AUTOR AO CIBERAGENCIADOR

*The author has to work as the agent of the masses. He can lose himself in them only when they themselves become authors, the authors of history.*

Hans Magnus Enzensberger

### 2.1 POESIA DIGITAL, WEBARTE E CIBERTEXTO: HIBRIDAÇÃO, FLEXIBILIZAÇÃO E DESOBJETIFICAÇÃO

As potencialidades do computador pessoal e da rede telemática para artistas são inúmeras: acesso direto ao interagente, sem necessidade de um intermediador aparente ou interferente (a crítica, a editora, a mídia); facilidade de publicação e exposição da obra; ferramenta e meio – computador pessoal e rede – unificados; ágil relocação ou duplicação da obra para fins de exposição em novos contextos e suportes (CD-ROM, DVD, papel, Internet, TV, iPod, etc.); edição simultânea das diversas instâncias simbólicas; fonte de idéias constantes, em eterno fluxo e influxo, sem começo nem fim, como o livro de areia borgeano (1999, p. 79). A Web e o computador pessoal atualizam alguns importantes ideais das vanguardas históricas, ou seja, tornam possível maior maleabilidade em relação ao suporte (Apollinaire, por exemplo, em "L'Esprit nouveau

et les poètes", de 1917, sugeriu que a poesia deveria fazer uso dos novos meios a fim de incrementar suas possibilidades expressivas e comunicativas<sup>12</sup>), interação mais acentuada do espectador, maior hibridação sígnica e, por fim, apagamento das fronteiras tradicionais e estanques dispostas entre as figuras do leitor, autor e crítico (como desejaram Mallarmé e outros).

Vejamos como exemplo o caso da poesia digital. O crítico Robson Coelho Tinoco afirma, em relação às confluências e mesclas de tipos de representações na arte contemporânea, que, "na literatura, o gênero mais atingindo foi, sem dúvida, a poesia, que não encontrou caminho técnico-artístico que a sustentasse nestes tempos de imagens, cores e rapidez de informação" (MEDEIROS, 2002, p. 117). De fato, a poesia impressa, na qual a palavra carrega quase todo o peso do conteúdo, deverá continuar vinculada à página em branco do livro, visto que quando ela é transferida – sem que sua linguagem seja rearticulada – para meios digitais, como a tela do computador, pouca coisa muda em sua configuração, e o que muda – a troca do suporte – acaba por debilitá-la (poucas pessoas vão discordar que é muito mais agradável a leitura de um poema convencional em um livro deitado no sofá da sala do que na tela de um computador).

Haroldo de Campos fala em entrevista à revista Galáxia que, para se fazer poesia digital, é preciso

---

<sup>12</sup> Apud Jan Baetens no texto "Poetry in the great divide".  
<http://www.altx.com/ebr/reviews/rev11/r11bae.htm> . Página 2.

ter realmente um espírito que "converse" com o computador com intimidade. O que eu posso dizer, de modo geral, dessa chamada poesia digital é que muito daquilo que nesse movimento se apresenta como poesia experimental não passa, na verdade, de propostas que, do ponto de vista dos problemas poéticos, são de um pauperismo enorme, são insignificantes. Não é porque se usa um *medium* novo que o que se faz vai ficar novo. Um poema não perde sua trivialidade só porque se utiliza de uma tecnologia digital. Agora, justamente o que orienta as propostas do Augusto (de Campos) e do Arnaldo (Antunes), quando eles chegam (o que é freqüente) a suas soluções mais exitosas, é alguma coisa que só pode, de fato, ser feita no computador. É uma linguagem do computador (CAMPOS, 2001, p. 35).

A trivialidade poética realmente não pode ser resolvida pela transmutação para o meio digital, mas ela pode ser muito mais facilmente dissimulada em um mar de movimentos, cores, imagens, possibilidades interativas, rumos indeterminados, etc. Quanto a essa questão, o crítico Roberto Simanowski, no artigo "When literature goes multimedia – three German examples"<sup>13</sup>, em que descreve três casos de sucesso na experimentação com a poesia digital, sustenta o que deveria parecer óbvio:

Não é suficiente que (o poema digital) tenha imagens interessantes ou animações sofisticadas. Efeitos são justificados somente para evidenciar a mensagem. [...] Quanto mais animação, mais se pode negligenciar conteúdo e semântica. No entanto, eu tenho defendido que animação e imagem não têm que, necessariamente, sugar o conteúdo da obra, reduzindo-a ao que Robert Coover chama de "espetáculo superficial" (tradução nossa).

Parece que existe uma tendência, mesmo que subliminar, de se falar em imagens enquanto elementos submissos à palavra. Nada mais natural,

---

<sup>13</sup> Em [http://beehive.temporalimage.com/content\\_apps51/simanowski/indexFLT.html](http://beehive.temporalimage.com/content_apps51/simanowski/indexFLT.html).

pois há séculos, seja em poemas ilustrados (William Blake, por exemplo), seja em grandes jornais e revistas, seja como recurso ilustrativo, seja como complemento do texto, essa é a relação que no mais das vezes se estabelece. Entretanto, não se deve confundir, nas análises em torno de um poema digital, ausência de texto verbal enquanto gerador de conteúdo com ausência de conteúdo ou de sentido semântico na obra como um todo, pois entra em cena – embora não via de regra – o suporte imagético (e também sonoro), agora não como figurante, mas também como protagonista. Podemos perceber nas webartes que fazem uso do signo verbal que, em certas ocasiões, à palavra é dado maior destaque (quando, por exemplo, o texto é oferecido em um arquivo à parte dos outros signos); em outros, ela fica relegada a segundo plano (quando é usada, por exemplo, como imagem apenas); e ainda em outros, ela assume o mesmo grau de importância da imagem e do som. Tome-se como exemplo o poema "Core"<sup>14</sup>, de Kassten Alonso (texto) e Ty Lettau (imagem) e Kemlus (som); nele, assim como a maioria de poemas publicados na revista digital Born Magazine<sup>15</sup>, à palavra é dado grande destaque. Igualmente, no entanto, as imagens (que ficam em um entre-lugar em relação ao vídeo e à fotografia, uma vez que elas evoluem quadro a quadro de acordo com a velocidade do clique do internauta) completam o texto refletindo sutilmente, de forma quase abstrata, seu conteúdo e potencializando a experiência sensorial dos desejos e os toques de dois corpos que se atraem fisicamente.

---

<sup>14</sup> Cf. <http://www.bornmag.com/projects/core/>

<sup>15</sup> Cf. [www.bornmag.org](http://www.bornmag.org)

Se há alguma polêmica na comunidade literária e acadêmica em torno da possibilidade de se usar o universo intermediário, agitado e fragmentado das redes telemáticas com o intuito de se fazer literatura, de certa forma responsável é o próprio viés pelo qual se olha a rede e as produções artísticas a ela vinculadas, entendendo-as como um conglomerado de meios ou suportes de modalidades específicas em vez de uma integração conformando uma intermídia ou "unimídia" (LÉVY, 1999, p. 65). Desse olhar míope, que negligencia a interação ou *sobreposição* dos "tipos de representações" (ibid, p. 62) (som, imagem, palavra, etc.), resulta o sentimento de que a literatura cibernética, mas principalmente a poesia, seria uma vertente menor da literatura impressa, visto que, ao se isolar o texto nas obras digitais, pode ficar patente alguma defasagem conceitual. É justamente esse tipo de postura, ainda presa à forte tradição da leitura dos livros impressos, que deve ser revista.

A poesia digital seria um novo *modus* de composição poética, ela é inteiramente distinta da poesia impressa, a não ser pelo uso do signo verbal. Nela está em ação o que Campos chama de "linguagem do computador". Há estudiosos que até mesmo questionam, insinuando uma mudança paradigmática radical, o fato de a palavra ser realmente o que caracteriza a instância literária na qual se inscreve essa poesia. Com efeito, vamos encontrar a origem da palavra "poesia" no termo grego *poíesis*, i. e., "ação de fazer algo"<sup>16</sup>; ainda, em português corrente,

---

<sup>16</sup> Segundo o dicionário Aurélio.

"poesia" pode significar "entusiasmo criador; inspiração"<sup>17</sup>. Nenhum dos dois sentidos necessariamente remete ao uso do signo verbal. Mesmo Aristóteles, em um tempo (330 a. C.) de profusão drasticamente menor de possibilidades criativas e de obras, na abertura de sua *Poética* se vê às voltas com grande dificuldade de fechamento em torno daquilo que poderia ser considerado poesia ou dos artistas que poderiam ser chamados de poetas (ARISTÓTELES, 1997, p. 2).

Ingrid Ankerson e Megan Sapnar, editoras do site Poems that Go (<http://www.poemsthatgo.com>), um dos mais reconhecidos espaços para a poesia cibernética, chegaram a formular este intrigante comentário em um de seus editoriais:

Com a avalanche de possibilidades e opções das artes digitais, todos os dias me pergunto, confuso, o que realmente define poesia. Com as obras que publicamos neste site e nosso próprio trabalho, não tenho mais certeza de que são palavras que compõem um poema. Poderia um poema consistir de sons somente? De movimento? Ou será que estas coisas, que chamamos de "poemas que vão", não são, na verdade, poemas?<sup>18</sup> (tradução nossa)

Tal enfoque acabaria por conduzir a uma total obliteração dos limites entre as modalidades artísticas (poesia, vídeo, fotografia, música, ilustração, etc.). Seriam todas bem recebidas e representadas sob o amplo espectro do termo "webarte". Mas o termo "poesia digital" – conquanto pareça inadequado por esse viés – ainda é usado por parte considerável da crítica. As editoras do site Poems That Go

---

<sup>17</sup> Ibid.

<sup>18</sup> Verificar <http://www.poemsthatgo.com>

naturalmente entendem que existe nesse ponto um problema, mas não chegam a levar esse debate adiante.

O apagamento entre os limites do que se chamaria de literatura (verbo), animação (imagens em movimento), vídeo (imagens capturadas com a vídeo-filmadora), fotografia (imagens capturadas com a máquina fotográfica), música (sons), ilustração (desenho ou técnicas de ilustração), etc. complexifica a situação já problemática da figura do autor. Pois, mesmo que um autor seja identificável (ou pelo menos deixe um rastro de nome), a eventual pergunta "autor de quê?" corre o risco de ser seguida de um silêncio desinteressado, pois os instrumentos, que outrora definiam as categorias artísticas, "se tornam agora compatíveis entre si, as diversas formas de cultura se reunificam, ninguém mais é *a priori* ou exclusivamente pintor, poeta ou compositor. O *media man* é um navegante da *noosfera*, o reino dos signos" (MACHADO, 2001, p. 18). Ainda, ao se destituir as categorias, se rarefazem também as vozes que outrora se especializavam em pensar determinados campos da criação, isto é, o próprio movimento crítico, com todas as suas seculares habilidades de seleção, separação, estruturação, rotulação e documentação, processos fundamentais para a fixação de uma imagem de autor.

De fato, a questão das categorias hoje se apresenta de forma bastante implexa. Lev Manovich, por exemplo, vai dizer, no ensaio "Generation Flash", que os desenvolvedores de interfaces baseadas na

tecnologia Flash<sup>19</sup> fazem parte de uma geração que "não se importa se seu trabalho é chamado de arte ou design." Eles criam seus próprios códigos de softwares para seus próprios propósitos; estão interessados em um tipo de composição que vai além – dado o alto grau de manipulação das técnicas e dos modelos de uso da tecnologia – do próprio fazer do "artista midiático" que muitas vezes se limitou, nas décadas de 60, 70 e 80, a usar "os *samples* da mídia comercial" para a produção cinematográfica e televisiva.<sup>20</sup>

De certa forma, levando essa potência interativa, flexível e líquida do dado digital ao extremo, a própria distinção entre aquilo que é e aquilo que não é (ou quando é e quando não é, como propôs o filósofo Nelson Goodman<sup>21</sup>) arte, distinção já há muito controversa, é quase inviabilizada (cf. cap. 3, item 3.1).

Movido por um pessimismo generalizado, o escritor e crítico Robert Coover, em "Literary hypertext: the passing of the golden age", postula que a Internet tende a ser um ambiente

barulhento, agitado, oportunista, superficial, movido pelo e-commerce, caótico, dominado por escritores mercenários, vendedores e enganadores, no qual a voz tranqüila da literatura não pode ser ouvida. [...] A literatura é meditativa e a rede é interpenetrada por conversas e agitos permanentes. A literatura tem forma e a rede é disforme (tradução nossa).

---

<sup>19</sup> Flash é um software para autoração de conteúdos interativos e animados para a Web. Seu uso é amplamente difundido tanto na produção de design gráfico digital quanto na criação de webartes.

<sup>20</sup> Cf. <http://www.neen.org/wb/files/theories.htm>

<sup>21</sup> *Apud* Compagnon (2001, p. 30).

Está cometendo crasso erro a crítica que espera da literatura na WWW as mesmas características – no que concerne à linguagem – da literatura tradicional; ou que acredita atravessar o leitor cibernético as mesmas expectativas que se observam em um leitor de livros impressos; ou ainda que busca, no contexto cibertextual, as mesmas condições de leitura que as páginas impressas impõem.

Na contramão destas distorções, a webartista e teórica Giselle Beiguelman sugere que, a despeito da "moldura" da tela do computador e das palavras *site* (sítio) e *webpage* (página da Internet) nos remeterem a uma idéia – que muito deve à forte tradição cultural do livro e do texto impresso – de territórios demarcados, o estudo da rede telemática e de seus produtos deve pressupor novas perspectivas teóricas. Visto por uma lente macro, o texto cibernético se "transmite em um fluxo de dados contínuo e que demanda pensar um contexto de leitura líquida que não responde ao desenho retangular da janela do monitor nem do enquadramento da página" (BEIGUELMAN, 2003, p. 18).

Beiguelman, aproximando-se do conceito de "unimídia", sugere ainda a relativização das diferenças entre texto, imagem, som e lugar, a fim de abrir espaço para se pensar o cibertexto como uma integração contínua destas instâncias. Esse olhar não só admitiria uma obliteração generalizada das linhas limítrofes entre territórios (sites ou webpages), mas igualmente um apagamento constante das fronteiras entre as instâncias simbólicas que conformam o conteúdo cibernético. Ao se

ver a Internet como "um grande texto, um imenso sistema de endereçamento que opera a desconexão entre a interface e a superfície, aprofundando a 'desobjetificação' dos suportes de leitura" (BEIGUELMAN, p. 19), a correta constatação de Coover de que a Web seria um ambiente agitado, disforme e caótico, interpenetrado por conversas constantes, perde a importância, uma vez que tais interpenetrações, distrações ou atravessamentos seriam previstos e aceitos pelo interagente (detentor de um novo *modus* de interação) como vetores potencialmente produtores de singularidades positivas. Manovich vai propor: "pense o *sample* versus a obra acabada. Se nós estamos vivendo em uma cultura do *remix*, ainda faz sentido criar obras acabadas – se esses trabalhos vão ser desmontados e transformados em *samples* de qualquer maneira?"<sup>22</sup> (tradução nossa). É claro, responderá Manovich, "nós ainda precisamos de arte e ainda precisamos dizer algo sobre o mundo e sobre as nossas vidas nele". Mas, igualmente, continuará, "precisamos aceitar que para os outros nossa obra será apenas um conjunto de *samples*, ou talvez somente um *sample*"<sup>23</sup>, um dado do fluxo, um elemento de uma só paisagem intermediária.

A postura proposta por Beiguelman nos instiga a perceber cada texto na rede telemática – assim como suas instâncias simbólicas – como lugares em constante desterritorialização. Esse viés interessa na medida em que cada texto nesse imenso plano de composição se torna parte de uma coletividade, de um "corpo-sem-órgãos, que não pára de

---

<sup>22</sup> Cf. <http://www.neen.org/wb/files/theories.htm>

<sup>23</sup> Ibid.

desfazer o organismo [...] e não pára de atribuir-se os sujeitos aos quais não deixa senão um nome, como rastro de uma intensidade" (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 12). É nesse "rastro de uma intensidade", cerne do conceito bakhtiniano de polifonia, que, agora, em tempos de bits e cliques, de forma mais radical – não apenas no plano conceitual mais também formal – vem se redefinir a figura do sujeito e do produtor.

## 2.2 A LIQUIDEZ DO SUJEITO E DA EXPERIÊNCIA HIPERMODERNA

Deleuze e Guattari declararam a inviabilidade de toda *epistème* calcada na unicidade e totalidade do sujeito ao substituir tais noções, em seu modelo do rizoma<sup>24</sup>, pelo princípio da multiplicidade: "Uma multiplicidade não tem nem sujeito nem objeto, mas somente determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que se mude de natureza" (1995, p. 16). Quando se diz que o ciberespaço induz a identidade do sujeito a uma "refração em múltiplos eus" (RÜDIGER,

---

<sup>24</sup> O rizoma de Deleuze e Guattari possui 6 princípios, que aqui recorto de forma extremamente resumida: **1° e 2°, princípios de conexão e heterogeneidade:** "qualquer ponto do rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo"; **3°, princípio de multiplicidade:** "inexistência, pois, de unidade que sirva de pivô no objeto ou que se divida no sujeito"; **4°, princípio de ruptura a-significante:** "contra os cortes demasiado significantes que separam as estruturas, ou que atravessam uma estrutura. Um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer e também retoma segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas; **5° e 6°, princípio de cartografia e de decalcomania:** "Diferente é o rizoma, *mapa e não decalque*. O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível [...] O decalque já traduziu o mapa em imagem, já transformou o rizoma em raízes e radículas. Organizou, estabilizou, neutralizou as multiplicidades segundo eixos de significância e de subjetivação que são seus. Ele gerou, estruturalizou o rizoma, e o decalque já não reproduz senão ele mesmo quando crê reproduzir outra coisa. Por isso ele é tão perigoso. Ele injeta redundâncias e as propaga." (1995, p. 11-37)

2002, p. 45) ou a uma *fractalização* (como o sujeito fractal de Jean Baudrillard), não se pode estar tratando de um sujeito enquanto categoria particular, o "sujeito cibernético"; como lembra Lucia Santaella, a "ontologia humana é necessariamente a ontologia de uma criatura despedaçada no seu próprio núcleo" (LEÃO, 2004, p. 47).

Pode-se dizer ainda que na WWW não nos deparamos com uma realidade nova, isolada e distinta da que se vive *longe* das telas, mas com um *redimensionamento* das patologias históricas e culturais e que, em um fluxo de mão dupla, volta a redimensionar o cotidiano não mediado. A realidade estará sempre entre, na interação de processos e posteriormente nos meta-processos gerados, e assim indefinidamente.

Não só o sujeito que navega pelas plataformas digitais – esse "sujeito cibernético" – deve ser visto em uma relação de contigüidade – marcado por vetores de intensificação (e atrofias) – com o sujeito contemporâneo, como a própria Web deve ser vista como um reflexo também radical inevitável dos desdobramentos sociais, científicos e tecnológicos da modernidade. De fato, é curioso notar como a WWW pode ser melhor compreendida – e assim têm feito inúmeros estudos<sup>25</sup> – pela filosofia do rizoma deleuzo-guattariano<sup>26</sup> construída quando a noção de comunicação por uma rede telemática ainda era tema de ficção literária.

---

<sup>25</sup> Conferir por exemplo "A rede: uma figura empírica da ontologia do presente", de Virgínia Kastrup (PARENTE, 2004, p. 80-90) e "O hipertextual", de André Parente (PARENTE, 1999).

<sup>26</sup> Também no presente trabalho se aplicarão tais conceitos ao debate, não somente sobre a rede telemática, como também sobre as várias esferas sociológicas, filosóficas, antropológicas e políticas que conformam a realidade do homem atual. Na medida do necessário, notas serão escritas a fim de apresentar tais conceitos.

Com efeito, redes imbuídas de grande complexidade funcional já se encontravam latentes nos nossos *modi operandi* sociais, discursivos<sup>27</sup>, lingüísticos<sup>28</sup> e científicos muito antes de nos comunicarmos pela rede mundial de computadores; hoje sabe-se que não só o homem pensa cada vez mais rizomaticamente e vem se envolvendo, principalmente a partir da modernidade, em infra-estruturas cada vez menos lineares (a arquitetura urbana, a Web, os fluxos de eletricidade, de água, etc.), como a sua experiência de mundo e seus processos de construção e desconstrução de subjetividade são modelos plurais e rizomáticos:

Com o *inflechissement* das linguagens provocadas pela morte de Deus e com o enfraquecimento do Estado contemporâneo face aos interesses do capital internacional, com a emergência dos dispositivos de comunicação, aparece aqui e ali uma reciprocidade entre as redes e as subjetividades, como se, ao se retirar, a hierarquização social deixasse ver não apenas uma pluralidade de pensamentos, mas o fato de que pensar é pensar em rede (PARENTE, 2004, P. 91).

Foram os desafios da ciência moderna que desvelaram as potencialidades do pensamento em rede para a análise de problemas complexos. Segundo Edgar Morin, a complexidade chegou até a ciência pelo mesmo caminho por que havia saído: a física. Se Newton, Descartes e outros foram em parte responsáveis pela linearidade, absolutismo e determinismo do pensamento pré-moderno, os estudos sobre a termodinâmica, a microfísica, a física quântica, as leis macro-cósmicas, etc. reverteram essa tendência para lidar com a complexidade

---

<sup>27</sup> Bakhtin explorou de maneira brilhante e talvez pioneira esse fato em seus estudos sobre a polifonia discursiva.

<sup>28</sup> Conferir *As tecnologias da inteligência*, de Pierre Lévy (1993, p. 21-27).

e a margem de indeterminação que o real imputava sobre essas novas investidas científicas. Igualmente, as ciências sociais no século XX se viram às voltas com a necessidade de abandono do pensamento linear para dar conta de novos desafios teóricos que o estudo sobre as metrópoles, as multidões e os meios de comunicação de massa demandavam. Ainda, como coloca Parente, tal cometimento com o entendimento das pluralidades e das complexidades que esses objetos apresentavam vai justamente revelar o fato de que o próprio pensar – e de maneira mais ampla a própria vida (*bio*) e o ecossistema – sempre esteve imbuído de/em processos complexos e não lineares.<sup>29</sup>

De fato, como se vê, o que se chama de "sujeito múltiplo" ou, no caso deste trabalho, de "ciberagenciador" (conectado, fluido, hiper, desterritorializável e reterritorializável) não pode ser decorrência exclusiva do meio digital em rede. Têm-se meios atravessados por processos sócio-políticos, processos sócio-políticos atravessados pelos meios, sujeitos criadores de meios e meios desterritorializadores e reterritorializadores de subjetividades. O "mundo está no interior de nossa mente, que está no interior do mundo. Sujeito e objeto nesse processo são constitutivos um do outro", dirá Morin (2005, p. 43).

---

<sup>29</sup> Há vários estudos interessantes nesse campo, entre eles: *Emergência: a dinâmica de rede em formigas, cérebros, cidades e softwares*, de Steven Johnson (2003, *passim*), *Superciber: a civilização místico-tecnológica do século 21: sobrevivência e ações possíveis: texto introdutório*, de Ciro Marcondes Filho (1997, *passim*) e *Introdução ao pensamento complexo*, de Edgar Morin (2005, *passim*).

Para Guattari, devemos falar de uma heterogeneidade dos componentes que concorrem para a produção de subjetividade. Haveria nesse espectro 3 instâncias:

1. produtos semiológicos significantes que se manifestam através da família, da educação, do meio ambiente, da religião, da arte, do esporte; 2. elementos fabricados pela indústria dos mídia, do cinema, etc. 3. dimensões semiológicas a-significantes colocando em jogo máquinas informacionais de signos, funcionando paralelamente ou independentemente, pelo fato de produzirem e veicularem significações que escapam então às axiomáticas propriamente lingüísticas (GUATTARI, 1992, p. 14).

Em "2" poder-se-ia incluir os componentes significantes bem estruturados nos discursos das aparelhagens dos meios un-todos – jornal, revista, TV, rádio, etc., enfim, uma parafernália informacional capaz de produzir discursos recorrentes facilmente reconhecíveis, aceitáveis e assimiláveis, e portanto potencialmente fixadores mais do que reconfiguradores de subjetividades. Entretanto, quando analisamos o discurso difuso e heteróclito do ciberespaço, nos deparamos *menos freqüentemente* com instâncias discursivas recorrentes capazes de interferir *em massa* na subjetividade dos usuários. A comunicação por rede *potencialmente* afeta o sujeito *não* por seus conteúdos recorrentes, mas pelo processo não linear que se instaura.

A suspeita de Guattari a respeito de uma paradoxal intensificação – promovida pelas transformações tecnológicas – dos vetores de subjetivação tanto em direção a uma "homogeneização universalizante e reducionista" quanto a um "reforço da heterogeneidade e singularização" (ibid, p. 15) deve ser debatida sob as luzes da possibilidade da

comunicação em rede. Enquanto o computador e seus softwares carregam potencialidades freqüentemente homogeneizadoras (embora também instiguem as linhas de fuga<sup>30</sup>, através da subversão da lógica dos códigos e das interfaces), uma vez que a maioria de seus usuários se utilizam dos mesmos programas (ou linguagens de programas universais) para produzirem conteúdo, a Web e sua descentralidade nos remete mais constantemente a uma potencialidade plural, polifônica, heterogênea, abstrata (embora ela também se preste aos discursos homogeneizadoras e reducionistas. Ver item 2.4).

Para Guattari, a positividade do uso das inovações tecnológicas depende da "articulação com os agenciamentos coletivos de enunciação" (ibid); nesse sentido, a rede telemática traz inovações positivas ao dar conta, por sua descentralidade e pela facilidade de reapropriação e reconstrução oferecida pelo dado digital, de burlar e até mesmo desmontar a temida "mass-midialização embrutecedora, à qual são condenados milhares de indivíduos" (ibid, p. 16).

O espectador pode deixar de ser receptor para se tornar também produtor. Ele pode sair do estado passivo de formado pela informação para a condição de conformador de informação e produtor de conhecimento. Sua experiência ganha a dimensão real de escolhas, produção, interação com outros produtores e suportes. Na World Wide Web não somente temos acesso à informação, mas contribuimos para sua edificação por *inputs* de inúmeras ordens; o computador promove a

---

<sup>30</sup> No conceito de rizoma, as linhas de fuga desconstruem o decalque ajudando a manter o mapa aberto, a manter a disformidade do próprio rizoma.

"recuperação do controle sobre a tela de modo que [...] compartilhamos a responsabilidade de produzir significado. Produzimos significados junto à máquina e às pessoas" (KERCKHOVE in: DOMINGUES, 2003, p. 18).<sup>31</sup> A Web se aproxima cada vez mais da figura de um fluxo de máquinas abstratas a reconfigurar a subjetividade, ao mesmo tempo em que se deixa ser reconfigurada pelo *ciberagenciamento coletivo* não territorializador.

Não se pode aceitar que, do ponto de vista dos "elementos fabricados pela indústria dos mídias" que concorrem para a produção de subjetividade, a rede telemática e os outros meios de comunicação um-todos sejam inseridos na mesma esfera de problematização. Levando-se em consideração o meio enquanto componente na (re)configuração de subjetividade, a lógica rizomática de produção, distribuição e acesso a conteúdo que emerge na WWW oferece oportunidades mais freqüentes de singularização da experiência através da "invenção de novos focos catalíticos suscetíveis de fazer bifurcar a existência", de produzir infinitamente rupturas de sentido, que podem originar "focos mutantes de subjetivação" (GUATTARI, 1992, p. 30).

É possível que o comportamento do produtor, na multiplicidade de fluxos complexos que se instauram, não busque se inscrever como centro

---

<sup>31</sup> É bom ressaltar que o conceito aqui sugerido de "realidade mista" ou de "estados de passagem" não se aproxima da proposição panfletária, bem problematizada por Rüdiger, de fusão *biotecnológica* do sistema nervoso central com "a rede formada pelos circuitos integrados dos computadores" (RÜDIGER, 2003, p. 33) ou da "reconstrução do corpo natural, [...] da fusão mística entre homem e máquina, seja em conversão do cérebro em interface de ligação das redes, seja pela sublimação do corpo na figura do *cyborg*" (ibid, p. 16).

ou como destino, mas como *agenciador*. Esse produtor cibernético oferece justamente o discurso que da rede extrai, um discurso oblíquo do entre, do a-centramento, da imprevisibilidade, do inacabado, do constante processo, traçando os vetores-extensão que estão, sem parar, a redimensionar o rizoma.

Por outro lado, a Web e suas ferramentas (bookmarks, mecanismos de busca, interferência dos grandes conglomerados da indústria cultural, etc.) também abrem campo para a proliferação de componentes de decalque no mapa telemático e no mapa subjetivo do interagente. Devemos nos perguntar constantemente se a própria rede telemática não está em vias de representar uma outra forma, mais sofisticada e menos aparente, de macro-controle (prisão política, simbólica e subjetiva). Se Adorno, Horkheimer, Foucault, Guattari, Michel Hardt, Antonio Negri, Derrick Kerckhove e inúmeros outros questionaram ou vêm questionando desde os muros das prisões de pedra do sistema penal até o aprisionamento intelectual gerado pela "homogeneização universalizante e reducionista", hoje, perante a penetração sagaz dos mega-empresendimentos do capital transnacional, somos obrigados a desconfiar, como vem fazendo de maneira enfática Paul Virilio, Jean Baudrillard e outros, de todas as novas fronteiras tecnológicas e comunicacionais, por mais promissoras que sejam.

Embora Virilio tenha chamado atenção para a perigosa "poluição dromosférica das distâncias de tempo que reduz a nada ou quase nada" o meio geofísico, gerada pelos meios de transporte e comunicação

instantâneos, e que vão cada vez mais "degradar as relações entre o homem e seu ambiente" (1993, p. 105-106), não devemos perder de vista o mal ainda maior, que não se encontra na ubiquidade espacial, mas na ubiquidade daquilo que é conceitualmente e propositalmente impreciso e danoso. Essa, algo que se pode chamar de *ubiquidade conceitual*, é claro, faz uso da ubiquidade espacial oferecida pelo meios de comunicação e nos é apresentada pelos agenciamentos de enunciação presentes nas metanarrativas do biopoder; tais narrativas, mais do que substituir os trajetos sobre a superfície geofísica, são responsáveis pela formação de trajetos mentais, subjetivos e conceituais nem sempre positivos. Devemos questionar de forma contundente o que querem e o que significam as narrativas que não cessam de bombardear nossas mentes nas mediações eletrônicas do cotidiano. O discurso perigoso da verdade imparcial e objetiva da imprensa. Os efeitos reducionistas e empobrecedores dos *blockbusters* hollywoodianos. A reprodução incessante de narrativas ocas sob o comando do capital que, como observou Foucault, não revelam propósitos para além do incremento da base de consumo e do lucro.

## 2.3 O NOVO FLÂNEUR: IMPREVISIBILIDADE E EFEMERIDADE

### 2.3.1 O TRAJETO *A PRIORI*

A quantidade de dados inputados diariamente na rede telemática implica maior volume de informação de baixa qualidade e mais dificuldade em encontrar o que se procura, embora na mesma proporção em que a produção de conteúdo e o acesso à rede aumentam, novas ferramentas mais sofisticadas e diversificadas de pesquisa sejam desenvolvidas. A rede está longe de ser uma plataforma fixa, completamente e linearmente mapeável; mas há, sim, meios – através de programações sofisticadas desenvolvidas para organizar blocos de dados complexos – muito eficientes de se encontrar nela dados específicos e pertinentes.

Essas programações – ou esses robôs eletrônicos, os *web crawlers* – são desenvolvidos para fazerem constantes varreduras<sup>32</sup> a fim de indexar o conteúdo dinâmico desde os sites mais populares aos menos requisitados. Os mecanismos de busca (*search engines*) levam em consideração, ao escolher que resultados retornar para o internauta, fatores diversos de pertinência complexamente integrados. No caso do popular mecanismo de busca Google, mais de 100 variáveis são analisadas

---

32 Sites mais dinâmicos são varridos com maior frequência do que sites mais estáveis; assim, jornais são indexados com maior frequência do que a página que contém uma tese de doutorado, e sites das bolsas de valor são varridos com maior frequência do que os jornais.

a fim de relacionar eficientemente os termos inputados pelo pesquisador com as informações pertinentes no banco de dados<sup>33</sup>. Muitas das técnicas utilizadas são guardadas em segredo pelas empresas gerenciadoras desses *search engines* com o intuito de se garantir que o internauta mal intencionado não desenvolva formas de intervir a seu favor nos resultados da busca.

A informação que acabo de registrar, por exemplo, chegou até mim por uma pesquisa no Google. Usei a seqüência de palavras-chave "how google database index". Já na primeira tentativa o sétimo link retornado pelo robô continha o que procurava: "Google Guide: How Google Works" (Guia do Google: como o Google funciona). Nesse mesmo texto vi que a Google dava um apelido para seu robô de indexação, "Googlebot". Rodei outra busca com o termo e descobri que a Google oferece seu próprio guia<sup>34</sup> de como suas buscas funcionam, onde pude confirmar a informação que havia colhido com o primeiro site e ainda ir além, descobrindo novos dados.

Dizer, como o faz a antropóloga Janice Caiafa e outros, que a disponibilidade de informação na rede "vive neste momento mais do anúncio do que de uma existência efetiva" (CAIAFA, 2000, p. 25) é um claro contra-senso. Há, já hoje, uma explícita riqueza simbólica na Web que, como visto, buscas bem direcionadas nos *search engines* podem revelar.

---

33 Conferir [http://www.googleguide.com/google\\_works.html](http://www.googleguide.com/google_works.html)

34 Conferir <http://www.google.com/webmasters/bot.html> e <http://www.google.com/about.html>

Darei um outro exemplo que creio ser suficiente para uma inicial problematização dessas descrenças. Recentemente foi divulgada uma pesquisa pela revista científica *Nature*<sup>35</sup>, mostrando que o nível de precisão das informações contidas na enciclopédia on-line *Wikipedia*<sup>36</sup>, que é escrita pelos próprios internautas, é muito próximo daquele da enciclopédia *Britânica*, escrita por profissionais contratados: enquanto a *Wikipedia* apresenta em média 4 inadequações conceituais por artigo, a *Britânica* apresenta 3. A *Wikipedia* se torna fonte de conteúdo extremamente atraente ao se adicionar aos resultados surpreendentes desse estudo as várias vantagens que ela oferece mediante os meios clássicos de arquivamento de informação: edição em tempo real, variedade de idiomas<sup>37</sup>, democratização da produção de conteúdo, gratuidade, maior número de entradas<sup>38</sup> (apenas em outubro de 2005 foram mais de 1.500 publicações por dia, segundo a *Nature*), constante aperfeiçoamento, etc.

Ainda contrapondo o pensamento pessimista de Caiafa, que diz que na WWW a profusão (em excesso) "persiste como emblema, assim como ocorre com os anúncios de televisão a cabo que enfatizam a quantidade de opções e as facilidades de adicionar mais" (CAIAFA, 2000, p. 25), é preciso dizer que a natureza do conteúdo na Web não se aproxima daquela presente na TV a cabo. A comparação proposta pela autora é burlesca

---

35 Conferir <http://www.nature.com/news/2005/051212/pdf/438900a.pdf>

36 <http://www.wikipedia.com>

37 A Enciclopédia *Britânica* On-line é redigida em 1 idioma, a *MSN Encarta* (da Microsoft), 7, e a *Wikipedia*, 205.

38 A Enciclopédia *Britânica* On-line possui 120 mil artigos, a *MSN Encarta*, 45 mil, e a *Wikipedia*, 3,1 milhões.

quando analisada tanto do ponto de vista dos atributos dos conteúdos quanto da variedade e quantidade de opções. Pode-se dizer que a rede possui alguns bilhões de "canais" (na base de procura do Google estima-se mais de 8 bilhões de URLs<sup>39</sup>) desenvolvidos pelo agenciamento coletivo de usuários/web-desenvolvedores/desenvolvedores de software, sobre uma pletora inumerável de assuntos, em constante atualização e disponíveis a qualquer hora do dia, contra aproximadamente 100 canais da TV a cabo que são meramente economicamente guiados, portadores de baixo grau de interatividade<sup>40</sup> e produzidos de forma anti-democrática. Enquanto na TV a cabo poucas grandes empresas da comunicação atuam (na NET, por exemplo, a Rede Globo gerencia pelo menos 13 dos canais mais populares: GNT, Futura, Globo News, Brasil, Multishow, Universal, a própria Globo e os 5 canais Telecine), na rede tem-se mais de um bilhão de usuários *distintos*<sup>41</sup>, grande parte deles produzindo conteúdo a um custo técnico baixíssimo. Com efeito, ao contrário do que sugere a autora, na TV não há opções, apenas uma *sensação barata* (ou ficção) de opções.

A despeito desse universo infinito de dados, os investimentos dos mecanismos de busca no "mapeamento" constante da base de páginas consegue oferecer ao usuário opções de itinerários relativamente planejáveis *a priori*. Ao internauta é dada a possibilidade de uma

---

39 Abreviação de Uniform Resource Locator, o endereço global de conteúdos na WWW.

40 Lévy expõe em uma tabela bem explicativa os vários graus de interatividade dos diversos meios de comunicação (1999, p. 83). Segundo a proposta do filósofo, a imprensa, a televisão, o rádio e o cinema apresentam os modelos de comunicação menos interativos.

41 Fonte: Computer Industry Almanac.

navegação de certa forma determinada por necessidades que foram definidas por ele e não pelo rizoma ou pelo fluxo de dados. Neste caso, embora ele não saiba seu destino, possui alguma noção do que procura. Esse tipo de *trajeto a priori*, freqüentemente pautado na memória, na cultura, na imagem de nomes recorrentes, na redundância, faz a WWW menos à sombra do rizoma do que da árvore<sup>42</sup>-extensão da biopolítica maior: da indústria formal e suas intervenções psicologizantes e do Estado e suas concessões, leis, fiscalizações, *lobbies*. De fato, esse tipo de uso do cibermapa corre o risco de fazer dele precisamente a reprodução, a repetição de centros e de imagens da indústria do conteúdo, do mercado editorial, das grandes marcas, das celebridades, da religião, etc. A Web, múltipla com é, assim como o rizoma não está imune ao decalque: "uma multiplicidade não tem seus estratos onde se enraízam unificações e totalizações, massificações, mecanismos miméticos, tomadas de poder significantes, atribuições subjetivas?" (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 23)

Neste ponto, uma perspectiva histórica pode ajudar a explicar tal fenômeno. O computador pessoal nasceu de um cometimento intelectual e científico de uma contracultura que pretendia instituir novas bases para a informática e mudar a sociedade. Seus criadores, jovens estudantes universitários vivendo no Vale do Silício, na Califórnia, carregavam slogans como "Computer for the people" (LÉVY, 1999, p. 44).

---

42 Em *Mil Platôs Vol. I*, a imagem da árvore, centrada, se opõe à imagem do rizoma, não recorrente, com múltiplas entradas e saídas. "Oposto à árvore, o rizoma não é objeto de reprodução [...] O rizoma é uma antigenealogia. É uma memória curta ou uma antimemória" (p. 32).

Desse e nesse mesmo sentimento idealizado e apaixonado surgiu, alguns anos depois, a World Wide Web. Ela não fora desenvolvida como uma *commodity*, mas sim como pesquisas de interesse público por órgãos governamentais e centros acadêmicos, "uma construção cooperativa internacional, a expressão técnica de um movimento que começou por baixo, constantemente alimentado por uma multiplicidade de iniciativas locais" (LÉVY, 1999, p. 126). Em teoria, seus princípios técnicos não são propriedade de ninguém, embora vários nomes sejam freqüentemente citados como "pais da Internet".

Quando, na virada da década de 80 para a década de 90, ela foi aberta para exploração comercial e pública, pessoas à procura de canais alternativos e livres para publicação, criação e trocas de informação foram imediatamente atraídas. Hoje, embora seu caráter de refração, mesmo que pela indiferença, aos padrões sócio-políticos, discursivos e culturais seja verificável, portais de conteúdo de grandes empresas da infotelecomunicação se multiplicam como vírus. Já em 2001, juntas, três grandes empresas americanas – Yahoo!, MSN e AOL – detiveram 15% dos acessos nos EUA; 42% das verbas publicitárias se destinaram a elas (MORAES, 2001, p. 30). Mas quanto do conteúdo disponível na rede foi produzido por essas empresas? Uma parcela ínfima, mas que detém grande número de acessos. Ou seja, a World Wide Web, tendo como grupo líder a juventude metropolitana, ao mesmo tempo em que é explorada pela indústria capitalista (nada que se comunique com massas lhe escapa...), paradoxalmente realiza, com o apoio dessa mesma indústria (visto que

ela é responsável por grande parte do investimento nas próprias tecnologias de comunicação sobre as quais a Web se desenvolve) a potência de vida na multidão, "no seu misto de inteligência coletiva, afetação recíproca, produção de laço, capacidade de invenção de novos desejos e novas crenças, de novas associações e novas formas de cooperação [...]" (PELBART, 2003, p. 23). Um depoimento de Roberto Bui<sup>43</sup>, do grupo Wu Ming<sup>44</sup> - 5 escritores que trabalham de forma colaborativa com voluntários na confecção de suas obras e lutam assiduamente, principalmente através de artigos e entrevistas publicadas na rede telemática, contra a propriedade intelectual - oferece uma visão que de certa forma está em fina sintonia com a "potência de vida" dessa multidão:

Há dez anos as pessoas falavam da internet apenas como uma maneira de se fazer negócios. Eles diziam que em alguns anos as grandes corporações iriam tomar o lugar das manifestações individuais na rede. Não aconteceu assim. Na verdade, a chamada "nova bolha da economia" explodiu, as corporações não puderam fazer lucro com a internet, e a internet ainda está lá, o acesso continua crescendo, os espaços individuais e horizontais ainda são a realidade da internet. A internet é um sucesso por causa dos fóruns, das listas de correspondência, dos *chats*, das *networks* de *peer-to-peer*, por causa disso. Não por causa dos sites das corporações, como a *sony.com*. Ninguém dá bola para a *sony.com*. As pessoas acessam a internet para se comunicar umas com as outras, não com as Corporações. Essa é uma boa prova do fato de que estamos evoluindo, ainda que lentamente e com contradições, para uma maneira mais coletiva, solidária, horizontal, de viver junto.<sup>45</sup>

---

43 Entrevista com Roberto Bui - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 11/11/02. Entrevista e tradução por Fabio Salvatti e Antonio Vargas.

44 Cf. <http://www.wumingfoundation.com/>

45 Cf. <http://www.wumingfoundation.com/italiano/salvatti.html>

Mas o *trajeto a priori* – ou a Web enquanto árvore – sem dúvida ainda funciona como extensão dos discursos recorrentes da indústria de conteúdo (Yahoo!, MSN, AOL, Globo, Terra, UOL, Sony, Warner, Universal e um vasto etc.) e das unidades biopolíticas maiores. E se não há aproveitamento de seu mapa pelo viés da imprevisibilidade e pluralidade, não faz sentido falar de uma condição de *efemeridade* de seus produtos, pois as referências que interessam aos adeptos desse *modus de navegação a priori* são sempre muito bem documentadas, demarcadas e propaladas pelos meios de comunicação de massa um-todos. Tais navegantes trazem para o meio cibernético marcas e fixações da indústria formal; eles serão responsáveis pelo volume de acesso que as grandes empresas da infotelecomunicação hoje detêm e pelo fato de que, entre os 20 nomes mais procurados no Google e Google News, se encontram Green Day, Janet Jackson, Brad Pitt, Michael Jackson, American Idol, Britney Spears, Angelina Jolie e Harry Potter, todos celebridades ou produtos de sucesso nos meios de massa um-todos.

No que tange à figura do autor, observa-se nesses trajetos *a priori* uma reverberação dos centros discursivos promovidos por setores culturais do biopoder. A Web se torna em certos aspectos um reflexo, em outros uma extensão dos processos de promoção do autor ou artista enquanto imagem, produto, comércio. Suas lojas, seus sites de artistas e de autores, seus portais de conteúdos auto-referentes, seus produtos se encontram disseminados nela. Em 2000 o escritor Mário Prata levou ao

extremo o uso da rede telemática, através do portal Terra<sup>46</sup>, para promoção de seu romance policial *Os anjos de badaró*<sup>47</sup>, ao tornar pública a sua execução, página a página e ao vivo. Os internautas podiam ver o processo e opinar sobre o rumo da história, mas, ao contrário de obras interativas e realmente colaborativas que vêm sendo desenvolvidas no e para o ciberespaço, eles não podiam interferir diretamente no texto; a decisão final de como conduzir a narrativa ficou com o escritor, mantendo assim o modelo centralizado de produção, distribuição e regulação de propriedade.

Também em 2000 o escritor Stephen King, um dos maiores sucessos de venda no circuito *mainstream* americano, lançou, somente na Web, o e-book<sup>48</sup> (ou e-livro) *Ride the bullet*<sup>49</sup>. O livro trazia apenas um conto de 68 páginas que apresentava linguagem e tema muito similares aos que o autor estava acostumado a vender no mercado das livrarias tradicionais. King vendeu o produto diretamente de alguns sites, a 2,5 dólares cada. O e-livro, assim como seus livros tradicionais, foi um sucesso de venda, atraindo mais de *quatrocentos mil* compradores em menos de 24 horas<sup>50</sup>. Houve congestionamento durante dias nos servidores que hospedavam as lojas virtuais.

---

46 <http://www.terra.com.br>

47 Livro lançado pela ed. Objetiva.

48 Livro eletrônico que "imita" a interface do livro convencional e que pode ser lido com programas específicos ou até mesmo com o popular Acrobat Reader, da Adobe.

49 Editora Scribner.

50 Conferir <http://www.spark-online.com/april00/trends/rose.html> e [http://www.stephenking.com/pages/Works/Everything\\_Eventual](http://www.stephenking.com/pages/Works/Everything_Eventual)

Foi aparentemente tendo em vista tais empreendimentos on-line que Coover declarou que a rede telemática tende a ser um universo "movido pelo e-commerce, caótico, dominado por escritores mercenários, vendedores". Mas é interessante notar que aqueles que conseguem extrair lucro de empreendimentos on-line são justamente aqueles que já se fixaram como grandes produtores de conteúdo no mercado tradicional. Raros são os casos em que, a partir de uma construção originalmente on-line da figura de autor, se observam grandes lucros com a venda de conteúdos. A promoção de figuras comerciais através da redundância, da repetição na Web tende a ser tarefa difícil, dado o universo amplo e fluido com o qual se lida. O decalque *originado no meio cibernético*, quando ocorre, dificilmente envolve comércio. Eventualmente, acontecimentos, linguagens ou práticas cibernéticas que ganham estatuto de decalque no mapa acabam por extrapolar o âmbito da rede para ganhar reverberação nos meios de massa um-todos. Tem-se como exemplo o filme *Bruxas de Blair*<sup>51</sup>, sucesso natural na Web e cujos direitos de exibição foram adquiridos pela produtora e distribuidora Lions Gate Entertainment. Escrito e dirigido por dois jovens cineastas americanos, Daniel Myrick e Eduardo Sánchez, o filme, que custou 25.000 dólares, se tornou atração na Web por seu conteúdo curioso: conta a história do desaparecimento de jovens estudantes que pretendiam documentar o mito da Bruxa de Blair em Burkittsville, Maryland, EUA. As imagens eram apresentadas ao telespectador como tendo sido retiradas dos rolos de

---

51 Site oficial: <http://www.blairwitch.com>

filmes dos alunos; tais rolos teriam sido achados enterrados na floresta. Seu caráter de realidade assustava quem via as imagens. É interessante notar que, como o projeto estava fora do *mainstream*, pouca explicação era encontrada sobre a veracidade ou não dos fatos que o filme apresentava (eram todos falsos, pura ficção). Após o sucesso online, a Lions Gate transformou *Bruxas de Blair* em sucesso de bilheteria nos cinemas: rendeu 248 milhões de dólares. Seu sucesso ainda é explorado comercialmente com o CD da trilha sonora ("Josh's Blair Witch Mix"), compilado com músicas que não aparecem no filme, e com um jogo de vídeo-game.

No caso de *Bruxas de Blair*, foi usada uma estratégia de promoção comercial semelhante à que o grupo Wu Ming utiliza, embora com diferenças importantes. A diferença entre uma lógica comercial e outra é que *Bruxas de Blair* foi, após sua repercussão nas redes, transformado em centro de referência através de pesados investimentos nos meios de massa. Já a lógica do Wu Ming prevê, no mundo não mediado, "real", a continuidade do processo de proliferação em rede iniciado na Web: "se a cultura circula, ela produz um ciclo benéfico. No caso do livro, funciona muito bem. [...] Nossos livros continuam a vender por causa do boca a boca constante alimentado pelos downloads"<sup>52</sup> e não por investimentos em propaganda e publicidade, dirá o Wu Ming em entrevista à revista italiana Blow Up.

---

<sup>52</sup> Cf. <http://www.wumingfoundation.com/english/giap/giapdigest31.htm>

Por fim, é curioso notar que, juntamente à promoção de seus produtos na WWW e em suportes digitais como CDs e DVDs, setores da indústria formal se empenham intensamente em restrições – embora freqüentemente frustradas – à cópia de seus produtos culturais. O problema é que, para a comunidade de internautas, principalmente as gerações mais novas, a cópia dos arquivos digitais faz parte de sua condição enquanto digital. Eles foram feitos pelo processo de cópia e, acreditam eles, para continuarem a ser copiados: não se pode por no mercado "tecnologias como [...] computadores, scanners, gravadores, fotocopiadoras, e depois fazer intervir os governos e as forças policiais porque as pessoas os utilizam... de uma forma 'errada'."<sup>53</sup>, dirá o Wu Ming. Outras questões a respeito dos direitos autorais e da propriedade intelectual serão abordadas no item 3.2.

### **2.3.2 DESOBJETIFICAÇÃO, INTUIÇÃO E OS ATOS DE INTERPOLAR**

As implicações das novas formas de comunicação em rede, não somente na produção, acesso e distribuição de conteúdos, mas também nos processos cognitivos a eles vinculados, são profundas. Apesar dos investimentos cada vez mais fortes da indústria de conteúdo, que age pela construção de imagens-modelo, formas-modelo, comportamentos-modelo a serem replicados pela audiência, os processos cognitivos na WWW não param de ser atravessados e remodelados pela lógica líquidificadora dos centros produtores de discursos, "contra os sistemas centrados (e mesmo

---

<sup>53</sup> Cf. [http://www.wumingfoundation.com/italiano/aib\\_portugues.html](http://www.wumingfoundation.com/italiano/aib_portugues.html)

policentrados), de comunicação hierárquica e ligações preestabelecidas" (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 33). Retomando e ampliando ainda mais o argumento de Beiguelman, visto em 2.1, a favor de um olhar que se guie por uma "desobjetificação dos suportes de leitura na WWW", é cada vez mais desejável o comportamento cognitivo mais complexo apoiado em um constante cruzamento de dados, em uma leitura múltipla em que os textos que povoam os campos sensitivos do homem atual, não só no contexto cibernético, mas também nos mais diversos universos midiáticos, são tidos como vetores-extensão de um grande mapa individual ao mesmo tempo que universal. Desta forma, uma informação da Wikipedia seria apenas um vetor entre outros vários de diversas fontes que irão se encontrar na superfície referencial que o internauta está sempre a construir por atos de *interpolar*. A maior garantia da validade ou pertinência da informação que ele retém vem, entre outras práticas, da leitura intercalada de diversas fontes de diferentes naturezas: revistas eletrônicas, jornais, enciclopédias como a Wikipedia, enciclopédias como a Britânica, bibliotecas virtuais ou fisicamente situadas, dissertações e teses acadêmicas, escolas, blogs, livros digitais, fóruns interativos, trocas de e-mails com especialistas, interações sociais do cotidiano, produções independentes, produções da indústria formal, e um vasto etc.<sup>54</sup>

---

54 Há ainda outras práticas, mais tradicionais, para se garantir a autenticidade da informação na rede, como a análise, muitas vezes subjetiva, do aspecto formal e técnico da página e da raiz do endereço eletrônico (Veja o caso do endereço <http://www.nature.com/news/2005/051212/pdf/438900a.pdf>. Ao encontrar tal arquivo, verifico o endereço entre o "http://" e a palavra "news"

Esse tipo de comportamento e raciocínio complexo, que a rede telemática e o mundo contemporâneo hiperinformado parecem cada vez mais exigir, se aproxima muito da própria ação cognitiva necessária à compreensão dos processos não lineares de interação social, discursiva e ecológica. Tais comportamentos são guiados por vezes pela intuição, por vezes pelo emprego de operações intelectuais complexas (e nem sempre claras) de interpretação (no sentido do *uso* proposto pelos pragmatistas), seleção e organização de dados, ao mesmo tempo que pelo apagamento ou atualização de outros.

O homem se depara com uma condição de fluidez e não-pertencimento: não crê mais nas tradições, nos valores totalizadores, nas certezas do passado ou numa perspectiva de futuro, mas da mesma forma ainda não se sente confortável e seguro para lidar com o estado efêmero, inconstante, volátil do presente. Ele ouve uma voz que lhe diz "não olhe para trás ou para cima; olhe para dentro de você mesmo, onde supostamente residem todas as ferramentas necessárias ao aperfeiçoamento da vida – sua astúcia, vontade e poder" (BAUMAN, 2001, p. 39). Na ausência de líderes ou de tradições nas quais pode se refugiar, a realidade cotidiana lhe ensina a assumir as conseqüências de seus atos; é que a sociedade disciplinar, em um movimento contrário ao dessa voz que lhe cochicha na alma, mantém seu aparato de controle na espreita para detectar quaisquer contravenções e tomar as devidas medidas para corrigi-las e se certificar de que não irão se repetir.

---

– [www.nature.com](http://www.nature.com) –, pois provavelmente esse é o site responsável por tal informação).

Assim se dá a paralisia do homem hiperinformado. Obviamente, os poderes opacos movidos pelo capital aproveitam dessa paralisia – resultante desse paradoxo conceitual hipermoderno – infligida ao sujeito para propalarem uma pletora ensurdecadora de produtos e conteúdos homogeneizadores a serem devorados, assumindo, juntamente do Estado, posição proeminente na sociedade do controle. Assim, tem-se que

diante da derrocada dos velhos esquemas interpretativos ou informantes, uma nova forma de elo ou de deciframento, distinta da totalização interpretativa transcendente que obriga a reconhecer sempre já o que chega, em lugar de proporcionar os meios de seguir seu devir [...] Eis que não "reagimos" mais aos dados, que não temos mais fé nos encadeamentos do hábito ou da tradição, que nos fariam reconhecer, nas pontualidades aleatórias da vida individual e coletiva, dados prolongáveis em ação, e que mantemos, na falta de algo melhor, sob uma forma relaxada; [...] falta-nos um *plano* que *recupere* o caos, condições que nos permitam ligar esses dados e neles encontrar sentido, antes no modo de uma problemática do que no de uma interpretação. [...] O plano é coisa bem diversa [...] de uma grade de interpretação, que se assemelha às formas prontas de pensamento, aos clichês com que recobrimos o caos em lugar de enfrentá-lo [...] (ZOURABICHVILI, 2004, p. 77-78).

Perante esse quadro, é necessário que o homem ordinário faça a transição da condição de *information junkie* para *agenciador de informação*. Ao contrário do último, o primeiro não seleciona (não foi ensinado a fazê-lo pelo modelo das verdades acabadas): se enche; não transforma: imita; não inventa: consome. Ele apresenta dificuldades em lidar com o caos e com a complexidade, e por essa razão se apega àquilo que é fácil e superficial. Assim, se por um lado o aspecto formal das produções presentes nos meios de massa (incluindo-se grande parte das

produções cibernéticas) hoje nos apresenta uma estética fluida, veloz, híbrida e fragmentada, por outro, seus conteúdos não vão muito além de uma reprodução dos enunciados propalados por segmentos da biopolítica maior.

Mas há também a existência opaca que constrói sua máquina de guerra por dentro, corrói o sistema de um entre-lugar intuitivamente engendrado e em que o biopoder (poder *sobre* a vida) não chega senão já subvertido, transformado em biopotência, ou seja, poder *da* vida, da invenção, do desejo, da paixão.<sup>55</sup> Essa existência atua no caos, guiando-se pelos caminhos da ordem da intuição<sup>56</sup>, do trajeto individual, da reterritorialização do fragmento a-significante (apenas para desterritorializá-lo na forma de uma atuação emergente), dos *agenciamentos em processo*. Essa busca, sempre inacabada, sem começo ou fim, terá, porém, que se valer da assertiva de que o pensamento complexo também deve "enfrentar o [...] jogo infinito das inter-relações, a solidariedade dos fenômenos entre eles, a bruma, a incerteza, a contradição" (MORIN, 2005, p. 14); ou ainda, principalmente para o pensador e para a teoria, se valer da assertiva de que "nossa capacidade de entendimento dos processos e fenômenos está

---

55 Sobre esse fenômeno, conferir o estudo de caso com o movimento paraense de música e comportamento Tecnobrega. Cap. 3, item 3.2.

56 Deleuze e Guattari, em *O que é filosofia?* (1992, p. 42), vão da seguinte forma considerar o conceito de intuição: "englobamento de movimentos infinitos de pensamento que percorrem incessantemente um plano de imanência". Segundo Zourabichvili, em Deleuze, é nesse sentido que uma pessoa que pensa "tem visões, que se confunde [...] com o gesto de orientar o pensamento sem referência, de inventar o seu próprio sistema de orientação. [...] a intuição é acompanhada de um gosto na adaptação dos conceitos criados ao plano que os chama. A consequência última do plano de imanência, podemos adivinhar, é que não existe verdade senão criada" (2004, p. 79).

[...] associada ao nosso próprio nível de complexidade, existindo fatos e acontecimentos que estão acima de nossa capacidade compreensiva" (MARCONDES FILHO, 1997, p. 14).

### 2.3.3 O *TRAJETO-PROCESSO*

De fato, seria extremamente limitador presumir que a procura por dados específicos é a única estratégia de navegação possível na WWW. Para Deleuze e Guattari, "toda vez que uma multiplicidade se encontra presa em uma estrutura, seu crescimento é compensado pela redução das leis de combinação" (1995, p. 14). A deriva – não estruturada *a priori* pelos mecanismos de busca e de seleção de links – pelo ciberespaço pode ser mais rica (também quando se está interessado na informação carregada de conteúdo estético/artístico/experimental); uma navegação sem rumo, em um *trajeto-processo*, como a andança do antigo flâneur das metrópoles européias, pode ser interessante pelo próprio prazer do imprevisível, do estranho, da descoberta<sup>57</sup>; da experiência pelos agenciamentos que não buscam uma representação do mundo ou a imagem do mundo, mas a criação, a interação com e reconfiguração do mapa, a degeneração do *trajeto a priori* e a aceitação das *linhas-processo*, dos *vetores-extensão*. Para Bruce Andrews, não uma estrutura que se desenvolve de cima para baixo ('top down') sobre o usuário –

---

57 É claro, em ambos os casos a riqueza da navegação depende de um afinamento da experiência cibernética que somente pode ser obtido pela prática, pela experimentação.

frequentemente construída para ser 'impressionante' em vez de 'interativa' – mas, "ao contrário, uma experiência induzida à leitura mutante, estabelecendo relações de baixo para cima (bottom up)"<sup>58</sup> (tradução nossa). Nesse sentido, a própria navegação, enquanto anti-narrativa, se torna invenção e singularização.

O *trajeto a priori* necessariamente não elimina a possibilidade de ocorrência do *trajeto-processo* (mais livre e imprevisível) e vice-versa. No decorrer do *trajeto-processo* podem surgir configurações de *trajetos a priori* quando, por exemplo, o internauta guarda o endereço de um destino e passa a usá-lo de forma recorrente. A diferença, no entanto, é que nesse caso o internauta usou de sua autonomia na interação com o meio para decidir qual conteúdo conformaria um possível *trajeto a priori*, i. e., um *trajeto a priori autônomo*. É nesse sentido que Kerckhove nos lembra que a Internet e o computador "restauram a possibilidade do fechamento [...] Quando está on-line, o usuário decide quanto tempo despender com cada coisa que vai aparecendo na tela" (In: DOMINGUES, 2003, p. 20). A Web se distancia da TV e do rádio, que impõem seus tempos, com propósitos que interessam sempre aos emissores da informação e não necessariamente aos usuários do meio. Essa questão é abordada no poema digital interativo "The Language of New Media"<sup>59</sup>, um projeto colaborativo (por e-mail) desenvolvido pelo poeta Thomas Swiss e o designer George Shaw:

---

<sup>58</sup> Cf. "Electronic Poetics" em:

[http://www.ubu.com/papers/andrews\\_electronic.html](http://www.ubu.com/papers/andrews_electronic.html)

<sup>59</sup> cf. <http://www.bornmagazine.org/projects/language/>

You are not allowed/  
to look at this/  
for long/  
without asking

What are you asking for?/  
More?/  
Take this empty space/  
(I'm speaking to you)/  
Take all this empty space/  
which is meant/  
for reflecting in/  
(which is fine as far as that goes)

[...]

What is mine is mine.  
(Sharpen the focus.)  
Continue to demonstrate.  
(Start in November)  
End with a whisper

How unlike you.  
How easy to translate.  
(How tweaked, illuminated.)  
How messed up.

Goodbye, then,  
Mrs. Day Moon.  
Hello, Mrs. Heartbreak  
(in an abbreviated mode)  
(in tandem)  
(all together now).

I blinked once  
and it was gone

O que interessa nesse poema é justamente como a questão da duração (e do comércio) da interação é posta por um viés da ditadura de quem produz o conteúdo<sup>60</sup>; sugere-se em "You are not allowed/ to look at this/ for long/ without asking/" que, para continuar a olhar, é preciso pedir. Pedir permissão? Parece que sim, pois à frente se lerá: "What is

---

<sup>60</sup> A palavra "language" no título do poema pode significar, além de "linguagem", "língua", ou ainda a "voz" da mídia.

mine is mine"; a voz da mídia parece insinuar: "você pode olhar quando mostramos, mas para ter o produto é preciso comprá-lo". Se você é assinante de um pacote de TV a cabo, então é preciso comprar duas vezes: uma para ver, no horário que o emissor decide que o conteúdo vai ser transmitido, e outra para fazer o conteúdo durar, comprando-o em forma de DVD, CD, etc., e assim deter controle sobre o "quando" e o "quanto tempo". Caso o telespectador não esteja disposto a pagar para tê-lo, a comunicação se resumirá à repetição infinita da interação do tipo "I blinked once and it was gone". Nesse processo, em que não há tempo para se pensar no que se vê (ao tirar do telespectador o controle sobre a duração esses meios também tiram a autonomia sobre o conteúdo), o espectador, insaciável, ao pedir mais, somente receberá o vazio o qual deve refletir: "What are you asking for?/ More?/ Take this empty space/ [...] which is meant for reflecting in/".

#### 2.3.4 O CIBERFLÂNEUR

"A embriaguez", dirá Benjamin sobre o flâneur, "acomete aquele que longamente vagou sem rumo pelas ruas. [...] Como um animal ascético, vagueia através dos bairros desconhecidos até que, no mais profundo esgotamento, afunda em seu quarto" (1989, p. 186) Se as cidades hoje já não aliciam seus habitantes à *flânerie*, é porque já não são tão receptivas para os transeuntes. A violência – que para Benjamin se manifestava com um quê de romantismo no contexto da metrópole moderna –

hoje transforma o cidadão urbano em prisioneiro de sua própria casa, de seu carro, de seu condomínio, do shopping center, do *drive-thru*, de suas telas. Não há mais espaço para passear – o passeio onde o pedestre anda já não reflete a própria denominação – e a sobra de espaço é impetuosamente disputada entre o pedestre, o comerciante, empresas prestadoras de serviço (cabines telefônicas, pontos de ônibus, etc.) e os carros. Ao contrário do flâneur, que via na multidão a proteção pela condição de incógnito e nos labirintos das ruas um lar mais aconchegado que sua casa, o homem atual se torna uma presa ao ar livre dos centros urbanos. As grandes cidades já não são mais ingenuamente vistas como detentoras da "harmonia tão providencialmente mantida no tumulto da liberdade humana" (BAUDELAIRE, 1996, p. 21). Na tentativa desesperada de controlar as multidões, as metrópoles vêm se tornando compartimentos monitorados pelas câmeras nas suas esquinas e cruzamentos. De fato, como lembra Benjamin, essa empreitada é antiga e na França nasceu já nos tempos de Napoleão: "desde a Revolução Francesa, uma extensa rede de controles, com rigor crescente, fora estrangulando em suas malhas a vida civil", a começar pela numeração dos imóveis (ibid, p. 44). Nas cidades podemos "circular livremente [...] excitados com nossa parafernália celular cuja função de coleira eletrônica apenas começa a ser percebida, munidos do cartão magnético que permite igualmente rastrear os mínimos detalhes de nossa vida" (PELBART, 2000, p. 29). Na sociedade do controle os muros nos escapam ao campo de visão, embora nunca estivessem mais presentes e de forma mais eficiente.

O trajeto na exterioridade espacial, refúgio mais seguro segundo o pensamento de Virilio, não é alternativa, pois, para a *ubiquidade conceitual*, fundada na ubiquidade do espaço-virtual e do capital (realidade que pensadores como Baudrillard não cansarão de abordar), não há exterioridade. A questão não pode ser disposta no maniqueísmo espaço geofísico/espaço virtual. As telas potencialmente não aprisionam ou intimidam mais do que o próprio espaço geofísico o pode fazer. Foucault lembra que uma espécie de controle policial espontâneo se exerce, desde o advento da cidade operária já no século XIX, pela própria disposição espacial urbana; esse poder do espaço geofísico implica "mecanismos disciplinares sobre o corpo, sobre os corpos, por sua quadrícula, pelo recorte mesmo da cidade, pela localização das famílias (cada uma numa casa) e dos indivíduos (cada um num cômodo)" (1999, p. 299).

Ainda, nada assegura ao transeunte a renovação da experiência no trajeto urbano. Um passeio pelos subúrbios residenciais, pelos shopping centers, pelas estações de ônibus, pelos aeroportos ou pelos condomínios fechados corre o risco de revelar ao andarilho um andar sem se mover; de casa em casa, de outdoor a outdoor, de placa em placa, de fachada falsa a fachada falsa, de produto a produto, o que se vê são enfadonhas redundâncias formais. "A cidade se desestrutura, perde seu centro, [...] proíbe a *flânerie*, desautoriza o detetive e obsoletiza o trapeiro. Não é mais cenário: é suporte de cenários. (ÁVILA in: COELHO e VASCONCELOS, 1999, p. 144). Para o arquiteto Rem Koolhaas:

*airport=mall, church=mall, government=shopping, education=shopping, museum=shopping, military=shopping* (KOOHLHAAS, *passim*). Desde a formação das cidades operárias no século XIX, ou das propostas do International Style arquitetônico e do design industrial da Bauhaus na primeira metade do século XX, somados ao capital transnacional e aos discursos onipresentes dos meios de massa um-todos, as metrópoles a cada década se tornam mais homeomorfas e conceitualmente redundantes. O espaço urbano vai se resumir à imagem de uma cidade internacional, transcapitalizada, ubíqua, um aglomerado de políticas públicas e privadas insensíveis à diversidade de demandas de seus cidadãos. Uma cidade "transconceitual", como Trude, descrita por Marco Polo em *Cidades Invisíveis*, de Ítalo Calvino:

Se ao aterrissar em Trude eu não tivesse lido o nome da cidade escrito num grande letreiro, pensaria ter chegado ao mesmo aeroporto de onde havia partido. Os subúrbios que me fizeram atravessar não eram diferentes dos da cidade anterior, com as mesmas casas amarelinhas e verdinhas. Seguindo as mesmas flechas, andava-se em volta dos mesmos canteiros das mesmas praças. As ruas do centro exibiam mercadorias embalagens rótulos que não variavam em nada. Era a primeira vez que eu vinha a Trude, mas já conhecia o hotel em que por acaso me hospedei; já tinha ouvido os meus diálogos com os compradores e vendedores de sucata; terminara outros dias iguais àquele olhando através dos mesmos copos os mesmos umbigos ondulantes.

Por que vir a Trude, perguntava-me. E sentia vontade de partir.

- Pode partir quando quiser - disseram-me -, mas você chegará a uma outra Trude, igual ponto a ponto; o mundo é recoberto por uma única Trude que não tem começo nem fim, só muda o nome no aeroporto (1990, p. 118).

A questão da *ubiquidade conceitual* então não parece estar nos meios, sejam eles produtores de trajetos eletronicamente mediados,

sejam eles derivados do próprio meio-ambiente geofísico. O debate não deve se prender tanto às condições técnicas quanto aos trajetos mentais aos quais o sujeito se submete e às suas conseqüências psicologizantes. O debate deve ser sobretudo político<sup>61</sup>, tendo sempre em vista a "articulação com os agenciamentos coletivos de enunciação" (GUATTARI, 1992, p. 15).

Mas não devemos nos enganar. Também o ciberespaço, e talvez principalmente ele, não tem fora; nele nos veremos igualmente subordinados à violência e às patologias (do lado da violência: vírus, cavalos de tróia, *keyloggers*, *worms*, *spams*, *phishing*, seqüestro de *browsers*, os *spywares*, os *adwares*, *hackers*; do lado das vulnerabilidades ao controle: *cookies*, agências de inteligência do Estado, dados do cartão de crédito, histórico do *browser*, *cache* do

---

61 Uma crítica, por exemplo, que freqüentemente se vê a respeito do computador pessoal e da rede telemática é da ordem da exclusão tecnológica e informacional que eles promoveriam. Mas tal exclusão não se dá com toda nova tecnologia? A própria escrita levou milênios para perder a condição de ferramenta de poucos privilegiados; ainda hoje, após a quase universalização do acesso a ela em muitos países, os lingüistas estão definitivamente convencidos de seu caráter antidemocrático enquanto ferramenta de manipulação e imposição de poder: "os cidadãos, apesar de declarados iguais perante a lei, são, na realidade, discriminados já na base do mesmo código em que a lei é redigida", dirá Maurizio Gnerre (1998, p. 10). Isso para não falar, no Brasil e em outros países em desenvolvimento, do acesso restrito ao livro como conseqüência da política medíocre de ampliação e manutenção dos acervos das bibliotecas públicas e dos preços nas livrarias pouco compatíveis com o salário da maioria da população.

A questão da exclusão midiática, já deveria estar claro, é muito mais de ordem política e sócio-econômica do que tecnológica. Assim, os governos e as sociedades devem se despertar para o cenário perigoso que se forma. Se hoje estamos lutando contra o vergonhoso quadro de analfabetismo sistemático nas camadas mais pobres da população brasileira, caso uma posição mais radical e eficiente não seja tomada agora em relação à distribuição e instrução informacional das massas, nos veremos, em poucos anos, às voltas com o combate (tardio e mais penoso) a um "analfabetismo digital", tão destrutivo quanto o primeiro.

navegador, cadastros com CPF, etc.). Mas ao contrário das telas de TV e dos outdoors, a WWW se fundamenta também em uma potência refratária à *ubiquidade conceitual*. Essa potência tem sua origem na garantia de espaço para aquilo que é excêntrico e esquisito. Se para o flâneur os nomes das ruas não definiam o trajeto, para o ciberflâneur os URLs aos quais se dirige são imprevisíveis e é justamente na imprevisibilidade que ele entrevê a singularização da experiência. A Web se torna paisagem, agenciamentos, não-lugares. Novamente: onde está a particularidade desse comportamento? Na diferença que é admitida, nas rupturas que emergem a partir dos agenciamentos maquínicos, em si mais autônomos. O autor, ou melhor, o produtor de conteúdo, ou melhor, o *ciberagenciador*, que não será mais do que um rastro no *trajeto-processo*, torna-se também potência de singularidade a cada nova investida do internauta.

### 2.3.5 VELOCIDADE, EFEMERIDADE, MEMÓRIA

O devir do flâneur benjaminiano como experiência possível do cibermapa nos obriga a revisar a importância da figura demarcadora do autor tal qual a temos conhecido há mais de um século. Nesse processo, o internauta instaura um diálogo com o próprio comportamento aberto do cibertexto que, paradoxalmente, "ao mesmo tempo que se confunde com um espaço construído de memória, desenha uma arquitetura do esquecimento" (BEIGUELMAN, 2003, p. 36). Sem trajeto *a priori*, essa navegação do tipo *deriva* também se marca com frequência por um *apagamento a posteriori* do

*trajeto*, previsto tecnicamente pelo próprio código-fonte das páginas html<sup>62</sup> através da equação <content=no-cache>, que faz com que o computador apague de sua memória a versão desatualizada da página que o usuário havia acessado em um momento anterior de sua navegação, substituindo-a pela versão atualizada. Por um viés filosófico, "isso poderia significar uma guinada cultural marcada pela emergência de uma forma de documentação que se faz por uma textualidade líquida, que apaga sem deixar rastros" (ibid). Além disso, o próprio internauta pode contribuir para o apagamento de seu rastro ao se abster da gravação de endereços visitados em seu caderno de "favoritos" ou ainda programar seu navegador para constantemente apagar o histórico de sua navegação. A manutenção de *bookmarks* pode se tornar uma atividade complicada à medida que o conjunto de endereços armazenados começa, enquanto ganha volume, a se parecer mais e mais com o próprio cibertexto, ou seja, um conjunto imenso, dificilmente mapeável e "categorizável" manualmente, de destinos.

A prática do *trajeto-processo* não somente implica a *imprevisibilidade* como também a *efemeridade*, pelo menos para o ciberflâneur, de muitos dos conteúdos inventivos. Os meios tradicionais de *seleção*, *catalogação* e *divulgação* de nomes e obras cada vez menos dão e darão conta do excesso de produção e informação simbólica que a

---

62 Sigla para Hypertext Markup Language (linguagem de marcação hipertextual). É uma "coleção de comandos de formatação que criam documentos hipertextuais ou, mais simplesmente, páginas de Web. Toda página da Web é criada a partir de código HTML, que é transmitido para o navegador (browser) do usuário. O navegador interpreta então os comandos de formatação e exibe na tela um documento contendo texto formatado e gráficos" (Lévy, 1999, p. 254).

sociedade atual produz, seja pela mídia um-todos, seja pela rede telemática<sup>63</sup>. Não devemos, pois, nos preparar para um estado futuro da civilização no qual o autor e a gravação, produtos da totalização em declínio, "teriam apenas um pequeno lugar nas preocupações daqueles que produzem, transformam e apreciam as obras do espírito?" (LÉVY, 1999, p. 151) É importante dizer que a questão que se observa não é exatamente o desaparecimento completo da noção de uma figura de autor dos meios de produção, mas justamente uma necessária revisão de sua importância e função nos novos processos de circulação de conteúdo, seja ele artístico ou intelectual. E, especificamente em relação aos produtos carregados de valor estético, essa tem sido a postura desde as vanguardas históricas, passando por Barthes com o célebre texto "A morte do autor", até os mais recentes e interessantes trabalhos de crítica sobre a webarte como *O livro depois do livro*, de Beiguelman, ou "Models of authorship in new media"<sup>64</sup>, de Manovich. O webartista Philip Pocock, que desde 1993 vem produzindo trabalhos colaborativos das mais diversas magnitudes na WWW, coloca, em texto de abertura e apresentação de sua página na Web, que os trabalhos que vem produzindo são colaborativos por

natureza e, portanto, na natureza de sua produção. Eu não me subscrevo muito aos cenários de "morte do autor". A colaboração é fortalecida quando é creditada e os créditos, no fim das contas, acabam por ser revelados. Mas

---

63 Embora ambos os tipos de mídia produzam um volume imenso de conteúdo, é necessário lembrar que há, como dito anteriormente, grandes diferenças entre seus atributos.

31 Cf. [http://switch.sjsu.edu/nextswitch/switch\\_engine/front/front.php?artc=65](http://switch.sjsu.edu/nextswitch/switch_engine/front/front.php?artc=65)

eu realmente me surpreendo com os entre-lugares, entre produtores culturais, recepções múltiplas, e construção aberta e ativa de conhecimento e beleza.<sup>65</sup> (tradução nossa).

Assim, como diz Pocock, um nome possivelmente e talvez inevitavelmente acompanhará as webartes e os poemas digitais; mas a pergunta que se fará é, justamente, como teria sugerido Beckett: que importa?

Como visto no primeiro capítulo, tem sido papel da crítica, na maior parte das vezes em parcerias com os meios de comunicação e com as editoras, as atividades de seleção, catalogação e divulgação. À crítica ainda é em grande parte conferida, como observou Foucault, a função de dar aos textos de um mesmo autor unidade qualitativa (faz surgir os "princípios da evolução, da maturação ou da influência" e explica contradições no conjunto da obra), conceitual (garante coerência à intenção do autor no conjunto da obra e assim elege certos sentidos em lugar de outros), estilística (idem) e temporal (um texto antigo passa a ter um sentido original, ligado ao contexto temporal sincrônico a sua publicação, e um sentido ulterior, resultado de uma interpretação pautada no contexto temporal da leitura).

---

65 Cf. <http://www.datatecture.net/> . O texto original em inglês é: "nature and, therefore, in the nature of their production. I do not subscribe much to 'death of the author' scenarios. Collaboration is invigorating if acknowledged and in the end unavoidable to conceal. I do surprise myself with spaces in between, in between cultural producers, multiple receptions, and active open construction of knowledge and beauty."

Com efeito, como lembra Gumbrecht (1998, p. 315-318), desde o século XIX, do autor e de suas obras passou-se a esperar certa transgressividade e excentricidade, uma compulsão a inovar, afastando a "literatura cada vez mais do domínio social de uma possível institucionalização – distanciando-a, a longo prazo, da competência de compreensão de grupos cada vez maiores de leitores". Nesse contexto, a participação da crítica enquanto mediadora entre o leitor e os textos se tornou cada vez mais inevitável. Mas o que se pode observar no decorrer do século XX é que toda uma problemática foi gerada na medida em que a crítica, cada vez mais dependente do mercado, se aproximou mais e mais da figura de um "centro de comando" dentro do sistema literário do que um componente ou extensão da máquina de guerra<sup>66</sup> conformada pelos escritores e suas obras refratárias, até que, ao se aproximar do fim do século, grande parte do escritores, assim como grande parte dos produtores de conteúdo vinculados à indústria formal, passaram a refletir cada vez mais as necessidades institucionais do próprio mercado. Não se pode deixar de notar nesse ponto também a configuração de uma individualização especial na qual a figura do autor como voz dotada de um valor especial vai ser apropriada pelo mercado, trocando esse valor conceitual e estético por capital. Assim é que Leyla Perrone-Moisés vai elaborar a condição da crítica:

---

66 Deleuze, em *Conversações* (1994, p. 50), dirá que "a máquina de guerra não tem, de forma alguma, a guerra como objeto; tem como objeto um espaço muito especial, espaço liso, que ela compõe, ocupa e propaga. O nomadismo é precisamente essa combinação máquina de guerra-espaço liso." (apud ZOURABICHVILI, 2004, p. 64) Espaço liso, em Deleuze, é o plano de imanência, espaço habitado pelo nômade, espaço da errância.

A crítica literária tem portanto, em qualquer de suas manifestações, um curioso *status*. Incluída no sistema, ela é o porta-voz de um AIE (Aparelhos Ideológicos de Estado): escola, universidade, jornal, edição. Entretanto, se ela exorbitar das funções previstas pela ideologia, ela poderá ser vítima de um ARE (Aparelhos de Repressivos de Estado) (censura). [...] De modo geral, o que o crítico busca na obra é a reprodução; os modelos com que trabalha o crítico são modelos de reprodução (modelos de gênero, de época, de estilo). E como a produção não tem modelo, o crítico recua diante do novo, do divergente (1978, p. 25).

O jornal, por exemplo, possui sua natureza (para não dizer seus fins) mercadológica, de modo que muitas vezes vai preferir a reprodução de ideologias, opiniões e dados à sua produção/investigação, visto que o último demanda mais horas de trabalho de seus críticos e jornalistas e dificulta a interpretação do conteúdo pelo público. Seus textos serão objetivos e curtos. Ainda, prevalecerá em suas matérias uma postura menos política e menos ideológica. "A informação [...] tornou-se um bem econômico [...]. Se as inovações técnicas e a concorrência têm um lado positivo [...], elas também impõem [...] uma homogeneidade a essa mercadoria que é a notícia" (ABREU, 2002, 35).

Deve-se perguntar o que se fará dos processos de representação e reprodução que não se cansam de se acumular, uns sobre os outros, nas atividades de promoção de modelos e centros de referência (sejam elas resultado da influência do capital, sejam elas resultado da influência do Estado) da maior parte da crítica. Nesse sentido, urge também que seja colocado o debate em torno do "cânone" (ou qualquer outra coisa que a ele se assemelha) enquanto sistema de referências dentro do

universo literário. Caiafa fornece algumas considerações interessantes ao dizer que "o capitalismo vive muito de provocar grandes disponibilidades" e que interessa a sua axiomática "que os vínculos sejam os mais precários, que se sorva o máximo no excesso, que a sociedade impeça a duração" (2000, p. 25). Ainda segundo a autora, a noção de interação com a obra, assim como se dá na Web, mais se assemelha ao ato de completar, o que, conjugado à idéia de disponibilidade infinita, pode acabar por acarretar em uma sociedade que tende ao empobrecimento. Para Caiafa, criar com a obra deve ser experimentar com ela o "processo de ressonâncias"; não é "o truque técnico de completá-la" (ibid, p. 27).

Tais declarações sem dúvida levantam desafios teóricos que é necessário enfrentar. Fatalmente, algo se perderá ao se excluir completamente a possibilidade da ressonância dos processos de interação simbólica e conceitual, seja em relação à WWW ou às webartes, seja em relação aos processos cognitivos de ordens mais amplas como aqueles presentes nas interações sociais fluidas do cotidiano, nas novas estratégias de ensino plural do Estado, nas interações constantes com o universo informacional dos meios, etc. No entanto, até que ponto a ressonância ou a permanência realmente são *sempre* imprescindíveis a processos interativos para que possam produzir experiências e conceitos ricos e reaproveitáveis? Nesse sentido, também a questão da velocidade muito interessa. É possível que, em vez de a velocidade anular a validade da experiência, ela vá deslocá-la para um paradigma do

fragmento e da recriação autônoma e constante (ou do *remix*, como dirá Manovich) a partir dos fragmentos que são coletados pelo agenciador? Será sempre necessário que os processos durem, que os trajetos sejam refeitos, e que, conseqüentemente e inevitavelmente, os centros surjam para que a experiência seja válida? Não podemos, por exemplo, ler fragmentos de obras canônicas como *Os versos satânicos*, de Salman Rushdie, ou de *Macunaíma – o herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade, e ainda assim termos experiências profícuas, positivas esteticamente e conceitualmente? Estaríamos assim, creio eu, desfazendo o caminho de demarcação territorial que naturalmente acompanha as "qualidades expressivas ou matérias de expressão" que, no fim das contas, "são forçosamente apropriativas, e constituem um ter mais profundo que um ser" (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 123). Se o livro enquanto objeto cultural é forçosamente decalque, "dcalque dele mesmo, decalque do livro precedente do mesmo autor, [...] decalque interminável de conceitos e de palavras bem situados", não estaríamos – por esse viés fluido e rizomático de se experimentar a literatura – de certa forma, ajudando a devolver-lhe o fora sem "imagem, nem significação, nem subjetividade" com o qual "ele possa agenciar no heterogêneo, em vez de reproduzir um mundo?" (Ibid, 1995, p. 34-36) Não se deve poder optar tanto pela leitura ressonante e repetitiva de uma mesma obra (até o ponto em que a experiência já não revela nenhuma singularização) quanto pela errância pelo caos do espaço liso, substituindo os *trajetos a priori* pelos *trajetos-processo*? Perfazer os

caminhos possíveis tanto do livro como objeto-estrutura-decalque como do livro como anti-objeto. É nessa esfera de problematização, acima de tudo, que se insere o presente debate.

É fundamental observar que o fato de as novas interações com o computador pessoal e as ferramentas virtuais de comunicação via rede permitirem autonomia de controle do tempo de duração do processo de troca se deve precisamente ao novo paradigma da interação que Caiafa de certa forma parece ignorar. Se antes havia uma ditadura da duração, do volume disponível e do momento em que se deveria estar saciado do que se acessava (ou o que se era induzido a acessar), tais imposições, dadas as novas possibilidades de interação, podem cair por terra. Certamente, para se aprofundar o debate em torno do problema, é preciso se compreender em que medida, nas *relações interativas* com as obras digitais, riquezas conceituais podem emergir. Para tanto é necessário que se intensifiquem os estudos – com ferramentas conceituais e filosóficas cada vez mais dinâmicas e aptas a lidar com processos complexos – em torno das linguagens e possibilidades presentes nessas invenções digitais, nessas inscrições fluidas.

Sem dúvida a disponibilidade em excesso pode induzir a uma insaciabilidade constante e a uma fragmentação e incremento da velocidade do movimento de um ponto ao outro. Mas é justamente essa realidade que institui a demanda cada vez maior de debates acerca de novas operações cognitivas. Em vez da negação da "velocidade", não

seria mais interessante subvertermos a ordem de controle por ela imposta, ou seja, deixarmos de ser controlados para dela tirarmos proveito? Para que isso aconteça, precisamos de autonomia para controlar o tempo de duração da interação, algo que tanto o livro impresso quanto a navegação on-line vão permitir. Não se pode crer que o atual modelo de acesso, assimilação e divulgação de conteúdo permaneça tal como é, assim como não se pode crer que as formas de produção de conhecimento na sociedade contemporânea hiperinformada devam continuar a se pautar exclusivamente nos centros discursivos, nos referenciais definidos e administrados pelo biopoder.

É preciso fazer lugar para *agenciamentos-processo*. O *information junkie* terá que se emancipar. Não memorizar ou não representar; transformar, colaborar e afetar constantemente para, com as velocidades e com os excessos, inventar: "o tempo e o espaço morreram ontem. Vivemos já no absoluto, nós criamos o eterno, a velocidade onipresente"<sup>67</sup> (tradução nossa), diriam os futuristas, em outro contexto que hoje nos parece ingênuo.

Se a rede vai assumir um espaço ainda mais extenso nos nossos processos de comunicação cotidiana (e igualmente na distribuição, produção e acesso à arte), fica patente a necessidade de retomada, nos seus vários âmbitos, da discussão aberta em torno da autoria, da

---

67 Conferir, em <http://www.futurism.org.uk/manifestos/manifesto01.htm> , "The founding and manifesto of Futurism", escrito por F. T. Marinetti e publicado em Le Figaro em 20 de fevereiro de 1909.

propriedade intelectual e da noção, hoje desgastada, de obra de arte. Esses são temas que virão no capítulo 3.

## **2.4 AGENCIAMENTO, DESCENTRALIZAÇÃO, ANONIMIDADE**

Ao falarmos de anonimidade, não estamos constatando uma nova condição do sujeito por trás de produtos comunicacionais, pelo menos, não desde que o conteúdo passou a ser transmitido por um meio que o dissociou de seu produtor. O pintor nem sempre assina seus quadros; o escritor explora de várias formas o pseudônimo enquanto potencialidade estética; o fotógrafo costuma se posicionar por trás da câmera; o interlocutor ao telefone e o radialista somente oferecem suas vozes; o ator de cinema mostra o personagem e o diretor somente se mostra pelo nome. Mas nenhuma das condições de anonimidade desses produtores se igualam. São diferentes nas suas potencialidades, nos seus efeitos sobre o interlocutor, nas possibilidades estéticas que abrem, enfim, nos seus atributos. Nesse sentido, a qualidade da anonimidade do sujeito cibernético é singular, embora a condição de anônimo não o seja. A novidade está justamente na intensidade dessa nova condição.

Ao contrário do mundo não mediado, na rede telemática pouco importa quem sou, desde que eu satisfaça as necessidades do meio: esteja conectado, esteja extraíndo prazer e/ou possa ser útil a meus objetivos e/ou a meu interagente. Noções como classe, localização física, círculo de amizades, aparência física, etc. perdem o sentido. Posso apresentar

ou representar a identidade que mais me agrada ou me é útil em determinada situação, uma vez que as referências ou regras de sociabilização do espaço geofísico são constantemente suplantadas por novos paradigmas, nem sempre estáveis. Os fisiologistas descritos por Benjamin em "O flâneur" acreditavam ser capazes de "adivinhar profissão, caráter, origem e modo de vida dos transeuntes" (1989, p. 37) das grandes metrópoles apenas estudando suas fisionomias; a aparência física de cada indivíduo revelava a esses boêmios urbanos, peritos em decifrar as multidões, um mundo para além do visível, conquanto palpável. No entanto, como declara William Mitchel, na Web

Atalho por atalho, link por link, minha identidade descorporificada é construída. Mas [...] não é óbvia, e talvez nem mesmo verdadeira, que a assertiva de que wjm@mit.edu é Dean@mit.edu ou que qualquer um desses endereços eletrônicos sejam o homem de carne e osso William J. Mitchel! Quando nomes flutuam sem serem anexados de forma precisa e coerente a coisas fixas, complexidades referenciais emergem" (ibid, p. 11, tradução nossa).

Para os meios um-todos, a anonimidade se encontra muito mais do lado do espectador do que do enunciador. Ou seja, sabe-se relativamente bem quem fala (embora estejamos cientes da complexidade destes discursos), mas se desconhece (a não ser através da idéia de massa, como se faz através de pesquisas com grupos amplos de espectadores) quem ouve ou assiste. A verdadeira ruptura com a pragmática da comunicação escrita "não pode estar em cena com o rádio ou a televisão, já que esses instrumentos de difusão em massa não permitem nem uma

verdadeira reciprocidade nem interações transversais entre participantes (LÉVY, 1999, p. 117). Nesse sentido, pode-se também aproximar, mais do que afastar, o meio livro de meios como o rádio e a televisão, pois ambos estão inseridos em um mesmo modelo de comunicação em que o autor do discurso é pré-determinado enquanto o interlocutor interagente é desconhecido.

Por contraste, o ciberespaço estabelece um novo modelo comunicacional composto de discursos em que ambos os interagentes podem estar em contato direto, produzindo *trocas* constantes:

O indivíduo foi criado pela leitura e pela escrita com o alfabeto; o coletivo foi criado pelo rádio e pela televisão. Nós estamos desenvolvendo em âmbito mundial um novo tipo de mente que vai bem além do coletivo. É a mente conectiva [...] em que podemos cultivar e manter uma identidade privada, mas também compartilhar o processamento de informações com um grupo seletivo *sem sermos eliminados pela identidade do grupo* (KERCKHOVE, 2003, p. 23).

É apenas dando voz a todos os interlocutores envolvidos no processo, em "interações transversais", que se pode sustentar a identidade privada em detrimento de uma identidade coletiva e fixa. Paradoxalmente, se por um lado o ciberespaço permite as "interações transversais entre participantes" em um contexto imediato no qual os interagentes se "tocam" e se apresentam um ao outro, por outro lado, *em um contexto mais amplo*, ele ataca a estabilidade da figura do produtor. Uma das justificativas para tanto é a facilidade de acesso às ferramentas de produção e aos interagentes: quanto mais fácil é para

todos produzirem, menos força tem cada produção. "Se um indivíduo morre", dirá Baudrillard, "sua morte é um acontecimento considerável, enquanto que se mil indivíduos morrem, a morte de cada um é mil vezes menos importante" (2002, p. 156). Por analogia, se um bilhão de discursos nascem...

Esses são os discursos "da democracia, da cidade grande, das administrações, da cibernética. Trata-se de uma multidão móvel e contínua, [...] que perdem nomes e rostos [...]", dirá De Certeau (1994, p. 58). Formas de vida sem forma, "e precisamente, sem sede de verdade, sem sede de julgar ou ser julgado" (PELBART, 2002, p. 51). Não contam com o apoio restrito (portanto excludente) das instituições que, no contexto dos meios um-todos, lhes garantiria a estabilidade através da "seleção" e "delimitação", como bem esclarece Foucault (2001, p. 279). O que se tem é um tipo específico de anonimidade, diferente daquela que a TV, o rádio ou o jornal impresso produzem, que afeta todos os participantes da rede ao mesmo tempo, e não apenas os espectadores.

Pela primeira vez na história nos deparamos com uma combinação de meios e tecnologias que nos oferece uma real *possibilidade* de democratização do acesso à *produção* e *publicação* de conteúdo. Tal feito não foi alcançado nem com a escrita (acesso à produção, mas não à publicação – pelo menos não no sentido tradicional, ou seja, através de livros, revistas, jornais, etc.) nem com a TV (acesso ao conteúdo, mas

não à produção e nem à publicação), nem com o rádio (idem) e nem com outro meio técnico de produção e publicação de informação.

O computador pessoal, ao oferecer a possibilidade de relocar e editar o dado digital, principalmente através dos comandos "copiar" (CTRL+C) e "colar" (CTRL+V), tirou dos especialistas e colocou na mão do homem comum, das multidões, a potência inventiva. Com a WWW surgem as condições ideais para a re-apropriação, publicação e distribuição simbólica sem limites. Hoje, qualquer usuário com conhecimentos básicos de interação com interfaces computacionais pode, através de aplicativos especialmente desenvolvidos para leigos, criar uma música, um curta-metragem, um site, um DVD, um livro, etc. Após compilada, essa produção pode ser facilmente compartilhada com a comunidade cibernética. Assim, àquilo que comumente se referiu nos tempos pós-modernos como sendo "pastiche", com a Internet não há mais necessidade de se dar "um nome especial. Essa é, hoje, simplesmente a lógica cultural básica de produção: baixe imagens, códigos, formas, *scripts*, etc.; modifique-os e os cole (paste) on-line - coloque-os em circulação" (tradução nossa), dirá Manovich<sup>68</sup>.

Uma das conseqüências da amplificação em nível global da produção para a WWW é a completa desconstrução de noções geográficas de localização dos dados ou dos participantes das trocas. Para os navegantes, a referência geofísica é informação obsoleta e inútil, o que faz surgir um tipo de cidadão que não se prende a países, mas ao

---

<sup>68</sup> Cf. <http://www.neen.org/wb/files/theories.htm>

país "Web": o "netizen" ou "cibercidadão"<sup>69</sup>. Mas esse novo plano de ação não pode e não deve ser descrito à sombra da metáfora do "país" enquanto instituição política; esse possui hierarquias, territórios delimitados, trocas controladas com o meio externo, etc. Tal modelo, alimentado pelo biopoder, prevê o progresso pela *ordem, pelo comando central, pelo modelo a ser copiado, pela estratégia de ação a priori*. O país "Web", em contraposição, progride no caos, no espaço liso da errância. No "país" enquanto instituição política, aos cidadãos se impõem identificação, catalogação, número de CPF, endereço de residência, número de identidade, número de registro de veículo, certidão de nascimento, declaração de renda, documento para entrar e sair por suas fronteiras, cidade de origem, cidade de residência, manifestação política obrigatória, adesão a movimentos religiosos, orientação sexual, estado civil, certidão de casamento, de óbito, de divórcio, reconhecimento de líderes comunitários, preferência política, etc. Obviamente, há, nesse país, aqueles nos quais tais fixações formais não são levadas a cabo com sucesso, seja por dificuldade de se adaptarem à ordem, seja por estratégia de renúncia à ordem dada. Mas

---

<sup>69</sup> No nível lingüístico, no entanto, a condição dessa cidadania não vem senão acompanhada, pelo uso amplo da língua inglesa, de um nivelamento radical, paradoxalmente tendencioso a uma democratização, exclusão e homogeneização. Democratização porque ao se aprender a usar a língua tem-se acesso ao mais vasto conteúdo; exclusão porque, se não se sabe usá-la, o acesso a conteúdo fica drasticamente reduzido; homogeneização porque sabe-se o quanto uma língua integra o *corpus* cultural e "individualizador" de uma comunidade geograficamente situada. Essa tendência à padronização lingüística não vem senão mancomunada a uma perigosa potência centralizadora, reverberando de forma radical outras vias de imposição de poder observadas também nas esferas culturais, militares e econômicas.

esses são considerados, pelo comando, marginais ou *outsiders*, i. e., estão fora do sistema previsto e desejado pela maioria.

No país "Web", ao contrário, nada garante quem ou o que um navegante é. Posso ser X em determinado contexto e Y em outro. O que me permite circular não é quem sou mas o que posso, ou melhor, quais cadastros preencho, quais softwares domino e quais senhas detenho. Sou muitas vezes as senhas que possuo. Posso estar presente em determinado espaço virtual e simplesmente desaparecer um segundo após clicar *delete* ou *terminate my account*, desde que detenha a senha apropriada, é claro. Ninguém irá chorar minha morte ou publicar notas de desaparecimento em boletins oficiais. Caso tenha uma senha de um outro navegante, ganho automaticamente seus direitos de circulação e posso me apresentar como se fosse ele.

A efemeridade de minha existência está mesmo muito próxima de minha anonimidade. É esta que, de certa forma, condiciona aquela. Posso desaparecer porque não sou condição para o funcionamento do sistema. No sistema tradicional de produção de conteúdo, os autores e artistas costumam ser parte de uma cadeia; possuem contratos com editoras, gravadoras, distribuidoras, marcas-anunciantes, redes de TV, etc. Os seus desaparecimentos são em geral lembrados por décadas. Que apreciador de literatura brasileira ainda hoje não se impressiona com a auto-retirada de Raduan Nassar do circuito após apenas duas obras publicadas, *Lavoura arcaica* (1975) e *Um copo de cólera* (1978)?

Mas na Web não interessa tanto o fato de que um produtor de conteúdo possa usar um apelido para conversar com esse ou aquele internauta, neste ou naquele site; a anonimidade interessa ao ciberagenciador especialmente porque não faz diferença se ele usa seu nome real ou se usa uma identidade virtual; desta forma, na maior parte das vezes acaba mesmo por usar um apelido qualquer. É precisamente essa indiferença – em maior ou menor grau familiar a todos os navegantes – que vai distinguir um autor cibernético de um autor tradicional. Indiferença que se instala como máquina de guerra não declarada e sem inimigos marcados, mas cuja presença se faz sentir nas webartes colaborativas, nas redes *peer-to-peer* e suas incessantes trocas ilegais de propriedade intelectual, nos assíduos leitores de blogs de anônimos, na troca esquizofrênica de imagens nos fotologs, nas ajudas recíprocas presentes nas comunidades virtuais, na recusa à propriedade intelectual do *copyleft* (ver 3.2), nos trajetos-processo, na desconstrução hierárquica, no desinteresse pelas categorias estanques, etc.

A pergunta a ser feita seria: a inteligência coletiva e conectiva conformada pelas redes informatizadas está servindo de suporte para os anseios de produção de uma multidão representativa de uma resistência (enquanto biopotência) que se recusa a refletir os dispositivos de comando encarnados pelo Estado e os modelos da indústria do grande capital? Serão esses comportamentos esquivos e coletivos, singulares e instáveis, conquanto *esvaziados de interesses emergentes ou de líderes*, signos de uma certa resistência que desmonta o biopoder?

Pode-se dizer que o estado de não reconhecimento de referências seculares e de hiperexposição às referências simbólicas presentes nos meios de comunicação um-todos, estado sem o qual a *sociedade do controle* não pode vicejar, pode estar sendo suplantado por uma forma de existência subjetiva que: 1., aceita o caos conceitual da sociedade hipermoderna que hoje é organizado e manipulado, visando ao próprio benefício, pelas estruturas do biopoder – a seleção e promoção de ícones culturais pela crítica, os modelos de comportamento superficial impostos pelas novelas ou pelo cinema *blockbuster* americano, os falsos discursos de auto-ajuda publicados por editoras e escritores mercenários ou propalados por programas de TV, o jornalismo sensacionalista, o "jabá" nas rádios, etc. E ainda 2., busca uma maior autonomia na escolha e manipulação de referências conceituais singularizantes. Uma forma de renúncia não-enunciada, à espreita; essas existências, que em seus devires inventivos se encontram no aglomerado sem face da multidão, vão se virar para aquilo que parece ser, na própria carência de objetividade, o único plano de ação possível: o *agenciamento coletivo descentralizado* pautado nas *estratégias não enunciadas de microagenciamentos*. Se, como disse Marshall McLuhan, "a arte, como radar, atua como um verdadeiro 'sistema de alarme premonitório', capacitando-nos a descobrir e a enfrentar objetivos sociais e psíquicos, com grande antecendência", tendo por isso papel de destaque nos estudos dos meios e dos veículos de comunicação (2003, p. 14), será que se pode dizer que essas renúncias não enunciadas à

biopolítica maior apontam um novo e histórico caminho para as condições de produção e acesso a conteúdo e ao conhecimento?

Benjamin diz que

"Na medida em que o ser humano, como força de trabalho, é mercadoria, não tem por certo necessidade de se imaginar no lugar da mercadoria. Quanto mais consciente se faz do modo de existir que lhe impõe a ordem produtiva, isto é, quanto mais se proletariza, [...] tanto menos se sente atraído a empatizar com a mercadoria" (1989, p. 54-55).

Haveria ainda, na refração do ciberagenciador, uma recusa a se "imaginar no lugar da mercadoria"? Tal recusa explicaria igualmente a refração à propriedade intelectual e uma adesão maciça à cópia não autorizada, ao software livre, ao código aberto, às novas formas de autoria, à colaboração artística, à criação coletiva, etc. O agenciador prefere ter participação potencialmente no todo, no grande texto e assim sentir que o todo lhe pertence (ao mesmo tempo que a ninguém pertence) do que ter ao seu alcance para uso alguns poucos produtos intelectuais dos quais é proprietário.

De fato, a posse e o comércio da propriedade intelectual, juntamente à proibição legal da re-apropriação por terceiros, limitam a invenção por pelo menos três razões: 1., reduzem o universo simbólico e conceitual passível de ser re-usado nos processos de criação; 2., induzem à produção de conteúdos facilmente assimiláveis e reconhecíveis, de forma que a audiência cresça e com ela o faturamento; 3., minam a possibilidade do trabalho coletivo, colaborativo, aberto, visto que tal prática oblitera a figura de um autor centralizador, que

pode cobrar pelos direitos sobre a propriedade tanto para a venda quanto para o re-uso.

O webartista e os produtores cibernéticos em geral estão, embora nem sempre de forma enunciada, propondo *movimentos de criação* pautados no desejo, na positividade, na afetação mútua anti-totalizante e anti-fascista que vão procurar contornar as limitações cada vez mais comuns nos circuitos tradicionais de produção. Relembrando "The Language of New Media": "What are you asking for?/ More?/ Take this empty space/ [...] Take all this empty space/ which is meant/ for reflecting in/ (which is fine as far as that goes) [...] What is mine is mine". O poema, como visto, sugere uma imposição de duração da comunicação juntamente à necessidade de se pagar pela informação para fazê-la durar. Podemos ouvir uma música transmitida pela emissora de rádio, mas se quisermos *controlar sua duração* precisamos comprá-la. Mas, mesmo que a compremos em um CD, não podemos copiá-la (embora a potencialidade da cópia seja característica inerente ao dado digital), nem editá-la e muito menos reinventá-la e em seguida republicá-la. A "língua" da indústria de conteúdos portanto seria formada de apenas alguns vocábulos: olhe e imite. Jamais reinvente! ("What is mine is mine").

## 2.5 AGENCIAMENTOS HOMEM-MÁQUINA/HOMEM-HOMEM

*Conspirators are co-inspirators*

Philip Pocock

Pelbart vai dizer que o corpo não agüenta mais "o adestramento e a disciplina. [...] o corpo é sinônimo de uma certa impotência, e é dessa impotência que ele extrai uma potência superior, liberado da forma, do ato, do agente, e até mesmo da 'postura'" (PELBART, 2003, p. 46). De fato, devemos refletir sobre o corpo frente às máquinas e às máquinas midiáticas; o corpo que se liberta pela impotência e o que se impotencializa pela coação que o atravessa por dentro e por fora. De qual corpo fala-se aqui? Evidentemente, a máquina, assim como todas as estruturas com as quais e pelas quais o homem se relaciona, incluindo-se aí a língua, não cessa de escravizar o corpo, de lhe impor os gestos repetitivos e não adaptativos que ela – enquanto interface e lógica de sistema fechado – demanda. Não pára de fazer dele, a sua semelhança, cada vez mais um arquipélago de procedimentos padronizados e desumanos. Não haveria, nesse sentido, interação homem-máquina, mas uma escravização do homem pela máquina, embora o contrário seja comumente tido como verdadeiro.

Mas o homem, com freqüência, se apropria das máquinas para transformá-las em elementos desestruturalizantes de processos de produção pautados na invenção, colaboração, desconstrução, expropriação. Por esse viés, pode-se pensar o ciberespaço com o qual interagimos como sistema aberto e não, fechado; os sistemas abertos, assim como propostos por Morin (2005, p. 20-24), necessitam, ao contrário dos sistemas fechados, de ricas trocas com o meio-ambiente no

qual se inserem. Eles são mais autônomos, mas não isolados ou auto-suficientes. O meio-ambiente é externo e ao mesmo tempo interno a ele. Ele pode e necessita ser reconfigurado pela intervenção externa que vai alimentá-lo. Nesse sentido fala-se da rede telemática enquanto inteligência coletiva dotada de comportamento emergente; um plano de composição uno conformado pelas interferências externas de um universo infinito e matematicamente imprevisível de agenciamentos. Mas essa inteligência não teria em si um comando central que determinaria quando, para onde e como evoluir. Não haveria estratégias *a priori*. Se um fenômeno no mapa se torna um problema, a solução emergente e não programada deve ser encontrada pelas ações interconectadas e muitas vezes intuitivas de seus agenciadores, trazendo à tona a capacidade adaptativa do sistema. Ao contrário das formas de produção de conteúdo – impostas pelo viés comercial que atravessa a figura do autor tradicional – pautadas nas imagens recorrentes reproduzidas ao infinito, as novas estratégias de maturação e distribuição de conteúdos na rede são agenciadas no plano de composição desse sistema emergente, imprevisível, parcialmente autônomo.

Ao se considerar o ciberespaço como parte expandida da máquina "computador pessoal", o corpo do agenciador se insere como elemento anti-estabilizante, anti-disciplinarizante e anti-disciplinarizado, se acha não como resultado de uma modelagem mecânica, mas como vetor maquínico ao mesmo tempo ativo no mapa e mapa-ativado. A *impotência* desse corpo que agencia no plano de composição do ciberespaço está no

não-destino, na ausência de controle sobre o mapa, no fato de que esse corpo se inscreve agora não como centro funcional, mas como coletividade, como parte interconectada e interagente. Não o ser em si, mas o agenciamento. "A árvore impõe o verbo 'ser', mas o rizoma tem como tecido a conjunção 'e... e... e...'" [...] De onde você vem? Aonde quer chegar? São questões inúteis" (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 37). As trocas não-objetivadas e às vezes não-conscientes, a colaboração na invenção, o fazer por fazer, objetivamente desinteressado; o fazer porque aqui se pode fazer e é bom exercitar o poder, não pelo poder, mas justamente e paradoxalmente pela potência. Não fazer questão do "quem fez" porque realmente não interessa mais – o "quem" é quase sempre, para o ciberflâneur, um anônimo, não importa o quanto ele se replique e se mostre<sup>70</sup>. Nessa anonimidade confortável dos agenciadores parece morar uma resistência à lógica da propriedade conceitual, ao culto do estrelato, ao comércio como único fim imaginável, etc.; não uma nova racionalidade mas um "novo cenário de diferentes atos racionais – um horizonte de atividades, resistências, vontades e desejos que recusam a ordem hegemônica, propõem linhas de fuga e forjam outros itinerários alternativos" (HARDT e NEGRI, 1991, p. 67).

Ainda, tomar o computador como ferramenta de produção de conteúdo é operar, principalmente no âmbito das artes (mas não somente nele), uma constante desterritorialização, uma "'desprogramação' da técnica, [...] uma arte que 'engana' as máquinas, obrigando-as a funcionar fora de

---

<sup>70</sup> Exceções interessantes seriam os vírus, os worms, os spywares, etc.

seus parâmetros conhecidos e de qualquer possibilidade de controle previsível" (MACHADO, 2001. p. 101). O computador não pode mais ser colocado, enquanto ferramenta para a criação, no mesmo nível de uma tela de pintura, de um pincel, de uma máquina de escrever, ou até mesmo de uma máquina fotográfica. Sua complexidade e abrangência enquanto ferramenta acaba por torná-lo elemento central nos processos de criação homem-máquina e nos processos de colaboração homem-homem (numa criação circular que não se detém nos pólos autor-receptor, mas no espaço que está sempre no entre, na conjunção "e") e nos debates intelectuais que cercam tal criação.

Segundo Julio Plaza e Monica Tavares,

As leis da mente, isto é, as associações por similaridade e contigüidade, dialogam com os dispositivos tecnológicos, unindo o sensível ao inteligível. Ou seja, criar é superar o programa inscrito nas memórias tecnológicas, isto é, aproveitar a "margem de indeterminação" que a máquina oferece (PLAZA e TAVARES, 1998, p. 123).

Ainda:

Os meios técnicos de produção da arte não são meros aparatos estranhos à criação, mas determinantes dos procedimentos de que se vale o processo criador e das formas artísticas que possibilitam (ibid, p. 13).

Tem-se, com esses dois viéses, uma via de mão dupla: a criação ao mesmo tempo passa a ser "superar os programas inscritos nas memórias das máquinas" e determinada pelos "meios técnicos de produção". Se é nessa tortuosa sinergia (cooperação) e isomorfia entre cérebro e máquina, das faculdades imaginativas e operativas, entre o livre e o

servil, que se faz a arte digital, temos que relativizar as atribuições de mérito na criação. Apontar autores únicos para obras digitais se torna uma tarefa implexa, visto que a criação com a máquina se faz em um entre-lugar, entre as habilidades artísticas do usuário dos softwares e as habilidades inventivas dos programadores que prevêm os usos potenciais que um software carrega (a interface, os algoritmos, as soluções de programação, o dimensionamento do potencial criativo, o potencial de flexibilização dos usos, etc.).

Manovich<sup>71</sup> observa que, desde a modernidade, apareceram, no campo das artes, três tipos de criadores: o artista, o artista de mídia e o artista criador de arte-programa (*artist*, *media artist*, e *software artist*). *Artista*: criador romântico modernista que existiu no século XIX e na primeira metade do século XX. Ele não vai criar a partir de um conteúdo pré-existente, mas a partir de sua genialidade, "impondo os fantasmas de sua imaginação no mundo". *Artista de mídia*: artista que nos anos 60, 70 e 80 vai com freqüência usar as tecnologias de mídia como ferramenta, mas geralmente se apropriando do conteúdo da própria mídia comercial para criticar sua iconografia. E *criador de arte-programa*: novo romântico; ao invés de trabalhar exclusivamente com conteúdo da mídia e de usar software comercial, ele vai escrever seus próprios códigos. Gostaria de falar um pouco sobre este último; ampliando um pouco a definição de Manovich, pode-se dizer que esse novo

---

<sup>71</sup> "Models of authorship in new media". Cf. [http://switch.sjsu.edu/nextswitch/switch\\_engine/front/front.php?artc=65](http://switch.sjsu.edu/nextswitch/switch_engine/front/front.php?artc=65)

artista vai criar seus códigos e softwares a partir de outros códigos de outros artistas/programadores e de outras interfaces e, em seguida, colocá-los na rede telemática para que os usuários dêem continuidade ao processo. Pode-se dispor esses eventos em um esquema mais ou menos assim: [...] máquinas/interfaces/imagens/sons/códigos desenvolvidos por designers/artistas > apropriação e remixagem pelo artista/ciberagenciador que também adiciona novos pedaços de código, novos pedaços de interface e articula conceitos > publicação na Web onde outros interagentes/artistas podem rearticular os conceitos, editar, acrescentar > reapropriação de fragmentos pelos interagentes > continuidade ao processo líquido, fluido e sem fim [...]. Nesse esquema, fica a pergunta: quem é o autor, quem é o recebedor, de quem é a obra?

Fabiana de Oliveira observa que:

a web abre novas possibilidades para seus usuários, permitindo que esses sejam receptores e geradores de informações. O conteúdo que circula pela rede pode ser manipulado até chegar a uma forma ideal, permitindo a interação de diversas pessoas de diversos lugares. Possibilita ainda a construção de forma híbrida, com parceiros desconhecidos e distantes, onde o produto final possui uma interdependência de autoria (in: MEDEIROS, 2002, p. 307).

Exemplo disso é a revista digital Born Magazine, em que se acham obras que são concebidas e produzidas através da interseção das habilidades de, no mínimo, um poeta e um designer digital. Lá se encontram mais de 250 obras colaborativas entre designers,

programadores, músicos, poetas e ficcionistas. É também comum, em outros contextos, que o poeta seja um designer ou músico e que sua criação nasça da interseção de sua própria habilidade plural. Do ponto de vista do recebedor, é possível que ele não somente interaja com a obra, mas a recrie e a grave, no disco rígido que a hospeda, com as novas intervenções, promovendo uma "criação contínua", e não apenas uma "obra aberta" para a produção de sentido como postulou Eco e, posteriormente e mais radicalmente, Rorty. As possibilidades interativas das quais faz uso a webarte também diferem, como nos lembra Plaza<sup>72</sup>, daquelas que "incorporam o espectador de forma mais ou menos radical" em uma "'arte de participação' onde os processos de manipulação e interação *física* com a obra acrescentam atos de liberdade sobre a mesma" (grifo nosso).

Pois a colaboração pode ser mais líquida – indo além do esquema um designer-um poeta visto na Born Magazine – não buscando nem uma forma ideal, nem uma interdependência de autoria, como sugere Oliveira, firmando apenas a idéia de uma *criação em processo*. Um exemplo pode ser visto com a webarte gerativa "You and we: a collective experiment"<sup>73</sup>, em que qualquer internauta pode contribuir, com suas próprias imagens e frases/palavras, para a construção de uma seqüência/vídeo-montagem ilimitada. O grande poema é articulado por um software, um "robô virtual" que, ao receber as imagens ou as palavras enviadas pelos

---

<sup>72</sup> "Arte e interatividade: autor-abra-recepção". Disponível em <http://www.plural.com.br/jplaza/texto01.htm>.

<sup>73</sup> Cf. <http://www.bornmagazine.org/youandwe/>

usuários, as lança no mar de imagens e signos verbais em movimento enviados por outros usuários (é esse caráter de obra em processo e parcialmente automatizada que nos autoriza a chamá-la de "webarte gerativa"). O nome (ou apelidos) do participante passa a automaticamente constar em uma lista de colaboradores. Até o momento da escrita deste texto foram enviados 8.990 textos e 3.997 imagens.

Outro exemplo interessante é o projeto "A Description of the Equador and Some OtherLands"<sup>74</sup>, promovido pelos artistas Philip Pocock, Florian Wenz, Udo Noll, Felix Huber, entre outros que pelo projeto circulam. Trata-se aqui da escritura de uma história coletiva e individual, local e universal, sem destinos definidos *a priori* ou por uma lógica temporal, linear. Segundo Pocock, "A Description of the Equador and Some OtherLands" é um "gerador social, o potencial para uma comunidade virtual, uma máquina de conectar [...] É uma autobiografia em grupo, um diário sobre relações e identidades cambiantes"<sup>75</sup>.

Esses processos de criação colaborativa, que estão sem dúvida no cerne da comunicação rizomática da WWW, não param de se multiplicar. Para uma visão mais ampla das muitas novas possibilidades inventivas que a comunicação todos-todos vai criar, ver *O livro depois o livro*, de Beiguelman<sup>76</sup>, onde é traçada uma análise detalhada de alguns dos mais interessantes sites, tecnologias e webartes presentes no fluxo de invenções interativas disponíveis na WWW.

---

<sup>74</sup> Cf. <http://king.dom.de/equator/>

<sup>75</sup> Cf. [http://king.dom.de/equator/v1.0/info/100\\_days.html](http://king.dom.de/equator/v1.0/info/100_days.html)

<sup>76</sup> Há uma versão digital gratuita desse livro em <http://www.desvirtual.com/thebook/ebook.htm>

### 2.5.1 CONDIÇÃO HUMANA DA CRIAÇÃO HOMEM-MÁQUINA

A sinergia e isomorfia homem-máquina nos processos criativos não impõem à arte, como querem fazer crer os pensamentos mais conservadores, uma condição de desumanização generalizada; pelo contrário, a máquina seria justamente o entre-lugar em que os pólos humanos da criação se mesclam, i. e., a instância em que tanto a imaginação do criador-artista quanto a imaginação do programador-inventor se deixam afetar. Segundo Manovich, essa colaboração ("collaboration between the author and the software") é um dos principais aspectos do novo modelo de autoria presente na criação na/para a WWW. Ela é uma *colaboração* justamente porque as ferramentas eletrônicas tornam possíveis certas operações criativas enquanto desencoraja outras<sup>77</sup>; essas potencialidades de uso das ferramentas não são definidas pela própria máquina, mas por outros homens, que buscam no desenvolvimento e invenção de tais ferramentas atender aos desejos comunicativos dos usuários dos programas. Poder-se-ia argumentar que são precisamente essas potencialidades pré-definidas que vão atrofiar e escravizar a criação, mas fato é que as ferramentas são e sempre serão, em maior ou menor grau, um centramento em uma ou várias funções; caso contrário sua existência perde o sentido. Tome-se como exemplo a língua; dela dirá Barthes: "assim, por sua própria estrutura, a língua implica uma relação fatal de alienação. Falar, e com maior razão

---

<sup>77</sup> "Models of authorship in new media". Cf.  
[http://switch.sjsu.edu/nextswitch/switch\\_engine/front/front.php?artc=65](http://switch.sjsu.edu/nextswitch/switch_engine/front/front.php?artc=65)

discorrer, não é comunicar [...], é sujeitar: toda língua é uma reição generalizada."

Mas Barthes também lembrará que é na subversão, na trapaça, na esquiva da estrutura da língua que a literatura se inscreve enquanto "revolução permanente da linguagem" (BARTHES, 2004, p. 13-16). Da mesma forma, é nas margens de indeterminação dos algoritmos, dos códigos, dos comandos, das funções que os softwares e hardwares carregam, que o webartista vai realizar seu movimento de invenção. O desenvolvedor de arte-programa irá ainda mais além ao criar suas próprias ferramentas a partir de outras. Hoje, de fato, "o que faz o verdadeiro poeta dos meios tecnológicos é justamente subverter a função da máquina, manejá-la na contramão de sua produtividade programada" (MACHADO, 2001, p. 15).

Segundo Vinícius Andrade Pereira, *função simbólica* pode ser definida<sup>78</sup> como a capacidade de "*habitar* um mundo abstrato e de fixar formas artificiais para a comunicação, particularmente no que diz respeito à expressão daquilo que se entendia como real, isto é, a faculdade de *representação*"; ainda segundo o autor, é precisamente a imanente artificialidade destas formas (que nos remete diretamente à idéia de invenção) e as permanentes transformações que tais formas geram no sistema coletivo no qual o humano se insere que diferenciam o seu sistema de comunicação dos de outros seres. Se o homem atual cada

---

<sup>78</sup> Pereira, Vinícius Andrade. "Comunicação, memória, linguagem e tecnologia: uma exploração neuro-cultural das extensões do mutante humano". Verificar [www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/tics/index.htm](http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/tics/index.htm), p. 1.

vez mais se compromete com novas possibilidades de comunicar, novas ferramentas para criar, inventar, não se pode dizer que, por nesse comprometimento, ele se torna justamente mais, e não menos, humano?

## 2.5.2 REMIX E POLIFONIA: DA FORMA DO CONTEÚDO AO CONTEÚDO DA FORMA

As webartes são, conforme os processos vistos em 2.5, invariavelmente e intensamente marcadas por *heterogeneidades constitutivas* (PINTO, 2002, p. 31), conceito criado por Bakhtin que remete ao entrelaçamento, em um determinado texto, de "vestígios de outros textos [...], independentemente de traços recuperáveis de citação ou alusão e segundo restrições sócio-histórico-culturais sobre as quais o(s) autor(es) empíricos(s) do texto não tem controle". A novidade aqui (e talvez um dos maiores problemas da hipermodernidade) é que se percebe agora uma maior valorização do *remix* de formas (e não de conteúdos), ao contrário daquilo que a cultura da escrita e a literatura vêm perpetrando há séculos. Quando se faz referências explícitas a outras obras em um texto científico ou quando um texto literário de um autor estabelece um diálogo intertextual com o de outro por meio de alusões (conformando em ambos os casos *heterogeneidades mostradas*), ou ainda quando um texto estabelece com outros relações dificilmente explicitáveis (conformando *heterogeneidades constitutivas*), há uma mistura, um *dialogismo* que é instaurado principalmente no plano do conteúdo. É claro, Bakhtin havia previsto

que a polifonia textual também poderia ocorrer no plano da forma, ao que ele chamou de *estilização* (FIORIN, 2003, p. 29-36). Mas ela sempre foi, nos textos em geral e mesmo na literatura, para a qual a forma assumiu importância especial, um tipo de polifonia secundária.

Ainda, se a literatura (e também outras artes) há muito vem se desenvolvendo tendo como base uma certa lógica polifônica do pastiche, da apropriação, etc., nunca a idéia de centros de referência deixou de existir. Assim, toda vez que um autor tradicional faz menção, implicitamente ou explicitamente, a outras obras, o faz principalmente por sua importância conceitual ou ainda porque ela teria tido uma decisiva influência sobre ele enquanto artista. Sempre (ou quase sempre) houve um "sentido" a ser apontado nesses "remixes literários", "pistas" a serem desveladas por leitores e críticos. Por essa razão, em entrevistas com autores, perguntas do tipo "quais são suas influências?" se tornaram extremamente corriqueiras, na medida que as respostas poderiam auxiliar o público na melhor compreensão da obra do autor entrevistado.

As conseqüências do deslocamento da ênfase – que antes se encontrava no plano do conteúdo – para o plano da forma, ou, na melhor das hipóteses, deslocamento do conceito em si para o plano da forma (em grande parte devido a uma sobreposição radical da imagem e do som à palavra na hipermodernidade), ecoam na superficialidade conceitual presente nas (re)produções midiáticas do *information junkie* que aparentemente refletem um domínio exacerbado das técnicas de produção e

aprimoramento de formas (imagens, áudio, materiais, etc.). Como haveria previsto McLuhan ao afirmar que "o meio é um conjunto complexo de eventos que influencia populações inteiras e age sobre elas", mudando suas "atitudes e aparências" (*apud* DUARTE, 1999, p. 70), as produções do *information junkie* vão mostrar, em seu aspecto formal, a mais perfeita sintonia com as velocidades e idiossincrasias dos próprios meios. A interferência na temporalidade da percepção do mundo levada a cabo pela exposição massiva à TV produziu seus efeitos na própria cultura da leitura, na medida que novas gerações, habituadas à recém-nascida velocidade da linguagem televisiva, vão se sentir pouco operantes frente ao texto escrito, que exige de suas capacidades sensoriais um outro tempo, o da leitura verbal. Poderiam as formas conceitualmente esvaziadas do *information junkie* serem conseqüência de uma crescente perda de importância do texto escrito que há séculos vem demonstrando ser uma ferramenta eficiente para o aprofundamento no campo das idéias, seja pela ciência, pela arte ou pela filosofia? Adorno não hesitou em por em evidência, já na primeira metade do século XX, o problema gerado pela "lógica formal" dos meios de massa e que se apóia no princípio de "repetição", na "igualdade repressiva universal", na "abstração como meio de liquidação do real" (SUBIRATS in: DUARTE, FIGUEIREDO, KANGUSSU, 2005, p. 155-156).

Essa realidade certamente justifica as preocupações de teóricos e pensadores da comunicação pela rede telemática, que, devido à facilidade de apropriação e re-edição (remixagem) de dados,

intensificou um problema nascido com os meios de massa no séc. XX. Esses estudiosos vão apontar (como visto no item 2.1) como a linguagem de uma webarte pode facilmente, por trás de um pequeno espetáculo no nível da forma, ocultar a mais absoluta pobreza conceitual; de fato, um novo tipo de excesso formal similar àquele observado na arte barroca – com seu aspecto múltiplo, sensorial, hiperbólico, labiríntico – está ganhando espaço na economia simbólica hipermoderna. Como este capítulo não cansou de repetir, os excessos da hipermodernidade impõem ao homem atual desafios e dificuldades –similares ao mesmo tempo que distintas daquelas enfrentadas pelo homem renascentista na tentativa de conciliar a fé cristã e a racionalidade do antropocentrismo moderno – que somente podem ser superadas pela formulação de novos paradigmas para o acesso, a produção e a distribuição de conteúdo no mundo veloz, efêmero e (apenas pretensamente) hiperinformado. Não podemos nos entregar ao negativismo generalizado pelo qual se pauta a filosofia adorniana, assim como não podemos deixar de frisar o perigo que a onipresença do espetáculo formal instaura. É preciso *agudeza ao ciberagenciador* para que esse não se perca na composição fácil e rasteira da "lógica formal". Mas não deve haver nenhuma contradição (e aqui me distancio de Adorno) no agenciamento da complexidade conceitual que os textos podem oferecer, a velocidade, fluidez e sagacidade que a imagem e o som podem sugerir, ou mesmo a riqueza sensorial que o espaço geofísico potencializa.

Para tanto, novos paradigmas comunicacionais devem abarcar, acima de tudo, o *agenciamento autônomo* da tela, das velocidades dos meios, da produção de conhecimento (através dos *atos de interpolar*), da distribuição a-centrada de conteúdo, dos trajetos conceituais (desmantelando constantemente a *ubiquidade conceitual*), etc.

# CAPÍTULO 3

## OBRA: NOVAS CONDIÇÕES E ESPECIFICIDADES QUE AFETAM A FIGURA DO AUTOR

### 3.1 A OBRA E SEU APAGAMENTO

Os arquivos digitais abriram um universo completamente novo de possibilidades de se relacionar com conteúdos, pois neles se anulou completamente a relação materialidade-informação. Se um dia, com o advento da imprensa, a informação era palpável, encontrava-se no pergaminho (e posteriormente no papel) e se um dia, com o advento da fotografia e do cinema, a informação encontrava-se em filmes, e se ainda a informação musical passou a se gravada em vinis, hoje ela é gravada digitalmente nos discos rígidos. Nesse último método não há uma relação direta, análoga entre um material qualquer e a informação capturada. Na fotografia, a luz refletida pelos objetos deixa dados no filme; no caso da música, as ondas sonoras deixavam marcas no vinil; mas no caso da informação digital, há uma conversão da luz e som em linguagem numérica que é gravada no disco rígido e é transcodificada em luz pela tela do computador. A informação contida no computador é, uma vez que em linguagem numérica, completamente editável e manipulável, tanto para a cópia como para o apagamento. As cópias são ainda mais

precisas, pois elas se apóiam em uma base também matemática, e não somente química.

Benjamin vai dizer que, "em sua essência a obra de arte sempre foi reprodutível" (BENJAMIN, 1994, p. 166); é verdade, mas nunca da mesma forma; se um dia a reprodutibilidade técnica e *analógica* sobre a qual o pensador escreveu<sup>79</sup> assombrou a sociedade com as novíssimas possibilidades de criação, reprodução e acesso ao produto artístico, deixando para trás toda a tradição histórica que rendia à obra seu caráter de autenticidade e sua aura, hoje ela nos assombra novamente com o caráter de reprodutibilidade técnica do conteúdo *digital*.

Um dia Benjamin nos falou de um "o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra" (BENJAMIN, 1994, p. 166), mas agora nos perguntamos, a respeito das obras digitais na Web, se elas se encontram, se elas existem em suas materialidades. A questão não é mais a existência única de uma obra ou uma existência reproduzível, mas a existência *tout court*. Em "RND# 91 (51st State)"<sup>80</sup>, filme que integra o projeto RND# e pelo qual o artista Richard Fenwick<sup>81</sup> se propôs a dirigir 100 pequenos filmes/animações que discutem a cultura tecnológica contemporânea, uma pessoa tem conversas reais por telefone com diversos atendentes de empresas provedoras de acesso à

---

<sup>79</sup> O artigo "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" (BENJAMIN, 1994), que chamaremos de "A obra de arte", escrito por volta de 1936, teve extrema importância para as discussões sobre as obras de arte que se apóiam em algum tipo de aparato técnico para serem reproduzidas.

<sup>80</sup> <http://www.static.co.uk/richardfenwick/zone04refpntrnrd.html> . Segue a referência do DVD no qual ele também foi publicado: FENWICK, Richard. 98-02. Disponível para compra em: <http://youworkforthem.com/product.php?sku=M0009>

<sup>81</sup> <http://www.richardfenwick.com/>

Internet; a questão básica que o pretense cliente coloca para os atendentes é: "onde está a Internet? Eu gostaria de comprar uma parte dela". Esse pequeno (5 minutos e 6 segundos apenas) e simples filme talvez seja umas das formas mais contundentes já encontradas para mostrar o quão profunda é a desconstrução que a lógica da Internet vem imputando nas noções tradicionais de objeto, espaço, geografia e, conseqüentemente, nas artes, na noção tradicional de obra, reprodutibilidade técnica, distribuição, propriedade, etc. Seguem partes dos diálogos<sup>82</sup> presentes no filme:

*CLIENTE: I was wondering if you could give me a bit of assistance here. I'm trying to find the Internet. [...]*

*ATENDENTE: Find it?*

*CLIENTE: I thought this might be a good place to call and find out where the internet is.*

---

<sup>82</sup> O diálogo se deu entre uma pessoa da produção do filme e vários atendentes das empresas, mas o vídeo mistura as falas desses atendentes, passando a idéia de que é uma única conversa, cheia de contradições, o que é importante para seu significado. Portanto, respeitando essa lógica, foram transcritas aqui as falas sem a preocupação de separá-las por atendente. Ainda, foi optado pela apresentação da transcrição na língua original na tentativa de preservar a naturalidade das falas. Segue, porém, a tradução: C: *Eu gostaria de saber se você pode me ajudar. Estou tentando achar a Internet.* / A: *Achar?* / C: *Eu achei que esse era um bom lugar pra ligar e descobrir onde a Internet fica.* / A: *OK, é porque há muitas Internets.* / C: *Eu estou tentando achar um jeito de explicar onde a Internet está. Eu não consigo achá-la.* / A: *O quê? Como assim "onde a internet está". A internet está em todo lugar.* / C: *OK. Quem é o dono dela?* / A: *Ninguém é dono dela e todos são donos dela. É um monte de gente.* / C: *Se eu for dono de parte da Internet...* / A: *Como assim "ser dono"? Você só está alugando um espaço em um servidor. Você está sempre alugando.* / C: *Earthlink é dona de parte da Internet?* / A: *Sim, senhor.* / C: *Eu quero eu quero ser dono de parte dela também... Se eu tiver dinheiro, posso comprar parte de um servidor?* A: *Ummm, não...* / C: *Então tudo que fazem é alugar a Internet, vocês não a vendem...* / A: *Sim, nós não vendemos algum... na verdade um serviço, vendemos um serviço.* / C: *Bem, eu acho que eu só... eu quero comprá-la. Eu não tenho certeza do que vou fazer com ela ainda. Eu estou tentando comprá-la como se compra um bem imobiliário. E não estou conseguindo compreender onde ela fica.*

ATENDENTE: OK, 'cause there's lot's of Internets [...]

*CLIENTE: [...] I've been Uhm... trying to find ways of just explaining where the Internet is. I I can't find it.*

ATENDENTE: Hunhhh!? What do you mean "where the Internet is". The Internet is all over [...]

*CLIENTE: OK. Who owns it?*

ATENDENTE: No one owns it, everybody owns it, you know... It's a whole bunch of people...

*CLIENTE: If I own part of the Internet...*

ATENDENTE: What do you mean own? You're just renting a space on a server... You're always renting... [...]

*CLIENTE: Earthlink owns part of the Internet?*

ATENDENTE: That is correct, sir.

*CLIENTE: I wanna I wanna own part of it as well... If I have the money, can I buy part of a server?*

ATENDENTE: Uhhh... not really, no...

*CLIENTE: So all you guys are doing is renting the Internet, you don't actually sell...*

ATENDENTE: Yeah, we don't really sell any any... the service, we sell the service. [...]

*CLIENTE: Uh... I think I just... It's like I wanna own it, I'm I'm not exactly sure what I'm gonna be using it for yet. I'm looking at the internet almost as a... like it's real estate. I'm still having trouble figuring out where it is.*

O pequeno filme, que não deixa de ser uma forma divertida de chamar a atenção para a necessidade onipresente de consumir e possuir que toma o homem atual, também traz à tona a lógica frequentemente incompreensível e embaraçosa da imaterialidade e descorporificação instaurada pela Web. A complexidade ao mesmo tempo técnica e filosófica que envolvem as perguntas "onde está a Internet" e ainda "onde está a

obra digital na rede" certamente possui pontos de convergência em relação à problemática igualmente técnica e filosófica posta por Benjamin em "A obra de arte". Pois assim como a fotografia e o cinema, não temos mais um obra original, mas sim um número potencialmente infinito delas. O que destitui a obra não feita para ser reproduzida de sua autenticidade não é em que condição ela existe em potencial, mas simplesmente o fato de não existir uma versão original. Assim, ambas não possuem a "existência única" na qual "se desdobra a história da obra" (BENJAMIN, 1994, p. 166). Essa história, como afirma Benjamin, compreende as "transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade em que ela ingressou" (na verdade, diferentemente do arquivo digital, o cinema na película não está completamente isento das marcas do tempo, como se observa nos riscos, na descoloração e nos mofos em rolos antigos); partimos daqui para podermos afirmar, com o pensador, que "enquanto o autêntico preserva toda a sua autoridade com relação à reprodução manual, em geral considerada uma falsificação, o mesmo não ocorre no que diz respeito à reprodução técnica" (ibid), pois a autenticidade está ligada à tradição, ao passar do tempo e pelos toques das mãos de proprietários que a obra original carrega consigo. A noção de "falsificação", nesse caso, surge de duas verdades: primeiro, a obra original não foi feita para ser reproduzida; segundo, e causa da primeira, a obra manual original não pode ser reproduzida fielmente.

Por esse viés, não faria sentido afirmar que um arquivo digital ou uma imagem fotográfica é original ou falsa.

Mas tanto as obras reprodutíveis analógicas quanto as digitais possuem discrepâncias entre uma e outra na maneira como são acessadas e às vezes reproduzidas. A revelação fotográfica, por exemplo, pode produzir imagens diferentes de um mesmo filme, dependendo do processo utilizado. Um longa-metragem pode ser visto em uma sala de cinema pequena e desconfortável, em uma sala enorme com uma tela grande ou em casa, no sofá, mas em frente a uma tela com menor resolução de imagem. Um arquivo digital de música no formato WAV poderia ser copiado utilizando-se um processo de compressão que geraria arquivos no formato MP3 de pior qualidade sonora. Portanto, não se poderia dizer com certeza se as obras são reproduzidas apenas porque há um aparato técnico para o fazer fielmente. Parece que a asserção de que "fazer as coisas ficarem mais próximas é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através de sua reprodutibilidade" (BENJAMIN, 1994, p. 170) é essencial para entendermos porque as obras são feitas para serem reproduzidas. Aparentemente a reprodutibilidade é uma necessidade social da modernidade e das massas mais do que a aplicação de uma técnica que está à disposição.

Na Web, como visto no capítulo 2, a existência da multidão, associada à transitoriedade e à repetibilidade do dado digital, vai por em cheque a estabilidade da obra assim como o nome que carrega. Na

ausência do espaço geofísico no qual se pode visualizar – como em uma teia social-política-cultural – os interagentes, o ciberespaço acaba por produzir agenciadores descorporificados e freqüentemente não-reiteráveis. Mas podemos ir ainda mais além: há, nesse processo, não somente uma facilitação da reprodução das obras individuais, mas também uma acentuação do poder de produção e portanto do poder dos usuários como um todo. Daí o comentário espontâneo sobre a Internet do atendente em "RND# 91": "nobody owns it and everybody owns it". O resultado desse fenômeno é a intensificação da perda da aura, mas de forma diferente do que havia sido previsto por Benjamin a partir do conceito de reprodutibilidade. O que se tem agora não é somente uma *reprodução* em larga escala, mas também uma *produção*.

Se o acesso em massa dos usuários à produção criativa gera uma anonimidade generalizada dos sujeitos, a "repetibilidade" do arquivo digital, tecnicamente mais fácil e acessível do que a "repetibilidade" de arquivos analógicos como o rolo do filme cinematográfico, afeta também a *fixação das obras*. Na medida em que a figura por trás dos (no mercado tradicional dir-se-ia em frente aos) produtos cibernéticos é cada vez mais um rastro de nome, fica sempre menos provável se entrever a suposta intenção original que o próprio objeto de arte deveria carregar, obliterando a função autor que, segundo Foucault, deveria preencher a obra de unidade qualitativa, conceitual, estilística e temporal (cap. 1, item 1.3). Em muitos casos pode-se fazer o download de um arquivo sem que se tenha certeza de sua "intenção", visto que o

contexto original – ao qual a intencionalidade e a figura do autor se encontram atreladas – nem sempre se revela ao internauta. No HD de meu computador pessoal tenho, por exemplo, vários arquivos que foram baixados da WWW a partir de links que traziam vaga noção sobre o objeto "linkado". Em outros casos baixei arquivos sem que minha atenção se detivesse às informações contextuais sobre eles; ainda, em outras ocasiões me detive às informações no momento do download, mas em um momento posterior me esqueci delas. Fato é que gostei do conteúdo desses arquivos e os guardei. Por anos lhes assisti e os compartilhei com colegas e amigos como se fossem obras de webartistas; no entanto, descobri com o tempo que muitos desses arquivos não foram criados para serem obras; alguns são portfólios de agências de comunicação digital; outros são comerciais produzidos por publicitários que trabalham com produtos para a rede telemática; outros ainda são vídeo-clipes.

A forte possibilidade de mobilidade dos produtos digitais tende a apagar seus contextos de origem – se é que a noção de origem aqui ainda faz algum sentido – e com eles a figura daquele que produz. A questão então pode passar a ser: sem essas informações, faria sentido uma tentativa de distinção entre obras e não-obras? Os arquivos que acessei em meu computador, quando não possuía as referências que eventualmente eram oferecidas em seus contextos originais, eram obras, até que descobri que não eram. Ao retomar as propostas dos pragmatistas vistas no primeiro capítulo – e que interessam mais à argumentação aqui

proposta – nesse caso estaria, enquanto leitor, fazendo desses arquivos o *uso* que me interessou mais enquanto os entendi como obras.

A questão do que é obra e o que não é obra é fundamental para se poder determinar a relevância da figura do autor; esse debate, como afirma Louise Poissant, foi trazido à tona principalmente a partir do aparecimento, ainda no século XIX, das tecnologias ligadas ao processamento de imagem e som, que amplificaram o movimento de produção simbólica pelo homem comum, "dando não importa a quem a possibilidade de se exprimir realizando seus próprios documentos que ele ou ela pode ter a pretensão de qualificar como obras" (in: DOMINGUES, 2003, p. 118). Se um nome especial e reconhecidamente de escritor não precisa mais "escotar" a obra, tem-se que, segundo afirma Saúl Kostia, personagem do romance *Nome Falso* de Ricardo Piglia, a noção de escritor passa a não existir da forma como o circuito tradicional de literatura a concebeu nos últimos 200 anos, pois todos se tornam escritores: "quando se escreve uma carta [...], isso também é literatura. [...] quando se conversa, quando se conta um caso, faz-se literatura, é sempre a mesma coisa." (P. 36) Novamente voltamos à questão: se qualquer um pode produzir produtos dignos de obras, que caráter especial, ou melhor, quais chances de assumir caráter especial teria a figura de quem produz? Obviamente somente algo do tipo "supra-estrutura" poderia tornar algumas vozes especiais ao mesmo tempo que obscurecer outras. A crítica? Os meios de massa? As editoras? Os museus? A academia? Os leitores guiados pela imagem? A religião? A

escola? O capital que não vê um fim para além da própria multiplicação?  
Em fim, o biopoder?

Nesse ponto estou enveredando por debates controversos dentro da filosofia estética da arte, mas ao mesmo tempo retomando uma discussão tão antiga quanto as vanguardas históricas. Afinal, Marcel Duchamp já não havia proposto semelhante problemática com seus *readymades* e suas intervenções desconcertantes no circuito da arte? Como diria, em carta de 1916, a sua irmã Suzanne: "Agora, quando subires as escadas, tu vês a roda da bicicleta e um suporte de garrafas no meu estúdio. Comprei-os como a uma escultura já acabada [...]" (*apud* MINK, 2000, p. 57). Com efeito, Duchamp, ao mesmo tempo que problematizava a questão "o que é arte?", de certa forma ironicamente tomava a obra pela figura autor. O paradoxo (desmontado pelo humor e pela ironia, que acabam por fazer com que a obra logre do caráter conceitual) está no fato de que, embora o artista – enquanto inventor, compositor, criador – se retira para dar lugar a objetos prontos do cotidiano, o artista enquanto intenção, enquanto instituição preenche o espaço deixado para render novamente ao objeto o atributo de obra. A obra se conformaria enquanto tal a partir de um contexto, de um *nome estável e reconhecível*. Ainda se dirigindo à irmã, dirá: "comprei alguns objectos [...] e chamei-lhes *readymade*. Tu sabes suficientemente inglês para perceberes o significado de 'já acabado' que atribuí a esses objectos – assinei-os e coloquei-lhes uma inscrição" (*ibid*).

Na Web os arquivos, como temos visto, tendem, mesmo quando acompanhados de seus contextos, a não deixarem senão um *rastro de nome* ou de figura de produtor. Eles são acompanhados, na melhor das hipóteses, por um *ciberagenciador*, que integra um grande agenciamento coletivo. Nascida nesse contexto e para esse contexto cibernético, a ironia de Duchamp jamais vingaria, pois a crítica do artista, calcada na ironia, compreendia justamente a mercantilização da arte, processo do qual os objetos feitos na e/ou para a WWW raramente fazem parte.

Ainda, mediante esse novo cenário de apagamento dos contextos, os processos hermenêuticos propostos pela estética da recepção de Eco e cuja base consistia em se entrever uma intenção do autor-modelo a partir da *intentio operis*, i. e., intenção do texto, ficam comprometidos. Como poderá o leitor, através de estratégias textuais implícitas, poder descartar as conclusões semânticas que se mostram incoerentes em relação ao todo da obra se esse leitor agora tem apenas um fragmento do todo? A obra se torna certamente muito mais aberta do que poderia imaginar Eco.

Se, como afirma Julio Plaza, na WWW "não há mais objetos, nem matéria, somente energia luminosa, programas e linguagens de máquina" (PARENTE, 1993, p. 88), podemos sugerir, em um movimento filosófico um tanto radical, que não há mais obras - pelo menos não no seu sentido tradicional -, apenas linguagem binária de zeros e uns que se configuram em pontos luminosos (pixels) na tela? Quando Walter Benjamin

(BENJAMIN, 1994, p. 165) pensou o caráter de reprodução das artes eletrônicas como o cinema e a fotografia, ele se referia ao objeto analógico, palpável, ainda muito dependente da fisicalidade. Mas quando falamos do dado digital, falamos de linguagem matemática como linguagem potente, passível de ser decodificada por máquinas e nos apresentada como linguagens verbo-áudio-visuais. Objeto físico detectável visualmente não há. Porém, assim como não há objetos, não há lugar? Quando acessamos um poema na rede, usamos um endereço. Mas o que ele significa? Não muito, pelo menos do ponto de vista geofísico que costumamos olhar. E mesmo que nos empenhássemos em buscar sua geofisicalidade digital, não seria fácil, dado que um endereço na rede apenas aponta um servidor (ou um HD) que por sua vez aponta outro. Poderíamos chegar até o primeiro HD, mas somente o administrador de um site pode chegar, com as senhas que detém, até o segundo. No mais, tal busca não tem absolutamente nenhum sentido prático; de fato, as obras na rede não carregam a intenção de mostrar um lugar físico, apenas intencionam uma existência possível. É nesse sentido que se pode chamá-las de "virtuais".

Então a questão parece ser: quanta "aura" está a comunidade cibernética disposta a reconhecer em tais objetos sem matéria, sem lugar, frágeis, existentes apenas enquanto potência, como uma lâmpada a ponto de queimar? Na rede, os dados tendem a se esvaír, a desaparecer com certa facilidade. Mas, se as obras encontram dificuldade de fixação, não o fazem, por tabela, seus produtores? Se as obras estão em

relação ao meio apenas como lugares de passagem, as questões "De onde você vem? Aonde quer chegar?" nos parecem inúteis, não o está também a figura do autor?

Se um dia – no tempo em que a linguagem falada era a tecnologia predominante nos processos de comunicação – o contexto era instância fisicamente intrínseca à mensagem, e ainda se um dia o advento da escrita, mas mais precisamente da imprensa, permitiu que a informação pudesse existir e circular sendo preenchida de sentido pelo seu receptor – através de artifícios específicos de reiteração do contexto e intenção original da mensagem, como prefácios, prólogos, capa, crítica biográfica, etc. – mesmo sem ele estar presente fisicamente na ocasião original da sua produção, hoje parece haver, com o advento da comunicação em rede e das trocas constantes de arquivos digitais, uma enorme dificuldade técnica e mesmo um certo desinteresse de reiteração desse contexto original. Pela primeira vez na história da comunicação humana, a noção e/ou existência de um contexto que remete à intenção (mais ou menos) original do produtor vem desaparecendo de forma sistemática.

*Gadgets* (pequenos e sofisticados aparelhos eletrônicos) como o iPod (tocador de música, vídeo e armazenador de dados da Apple Computer) são capazes de armazenar, no bolso da camisa, 20 mil músicas no formato MP3, ou milhares de imagens, ou centenas de filmes longa-metragem, ou 60 gibabytes de uma mistura de dados de toda espécie. Esses dispositivos nos sugerem uma perspectiva do cenário que se esboça. Um

proprietário desses aparelhos interessado em música pode, em uma visita à casa de um amigo, copiar, em poucos minutos, toda a sua biblioteca de música digital, digamos, umas 18 mil músicas, no seu iPod e levá-las consigo para casa. Esse episódio pode se repetir indefinidamente, desde que haja espaço em seu HD para armazenar mais arquivos (e a capacidade de armazenamento dos HDs não pára de crescer). Essa profusão infinita e irrefreável da informação tem alguns destinos previsíveis, entre eles a extinção em potencial dos centros discursivos e dos centros de referência e a conseqüente inviabilização da venda e controle da propriedade intelectual pelos modelos tradicionais que conhecemos. Esse é o tema dos itens 3.2 e 3.3.

### **3.2 PIRATARIA LEGAL: NOVAS CONFIGURAÇÕES DO DIREITO AUTORAL**

Arpad Bogsch, que por 24 anos dirigiu a Organização Mundial de Propriedade Intelectual, afirma no *Guia da convenção de Berna* de 1978, (*apud* HAMMES, 2002, p. 35) que quanto mais rígida a proteção à obra mais encorajados a criar serão os autores. Esse encorajamento promoveria a produção intelectual ao mesmo tempo que tornaria mais importante a participação das indústrias do espetáculo, do disco e do livro. Para Bogsch, o enriquecimento do patrimônio cultural nacional e a promoção social e econômica dependem diretamente da proteção assegurada às obras artísticas e literárias (*ibid*, p. 35). Para entendermos a dimensão da participação econômica da indústria cultural

no mundo capitalista, basta um único exemplo: as indústrias ligadas ao direito do autor no Reino Unido em 1982 alcançaram um produto interno nacional de 5.976 milhões de libras, contra 5.806 milhões de libras da indústria de alimentos (ibid, p. 54). Gastou-se mais dinheiro no Reino Unido naquele ano com pagamento de propriedade intelectual do que com o que se comeu.

Um pensamento mais responsável e imparcial não pode estar de acordo com Bogsch, que sugere que a riqueza do patrimônio cultural depende da garantia de pagamento pelo uso da propriedade intelectual. O grupo italiano Wu Ming<sup>83</sup> nos oferece a seguinte visão em seu texto "Copyleft explicado às crianças: para tirar do campo alguns equívocos"<sup>84</sup>:

"Mas se qualquer um pode copiar seus livros e fazê-lo sem comprá-los, como vocês sobrevivem?" Esta pergunta foi feita freqüentemente, na maioria das vezes seguida desta observação: "Mas o copyright é necessário, é preciso proteger o autor!".

Este tipo de enunciado revela quanta fumaça e quanta areia a cultura dominante (baseada no princípio da propriedade) e a indústria do entretenimento conseguiram lançar nos olhos do público. [...]

Os livros do coletivo Wu Ming são publicados com os seguintes dizeres: "É permitida a reprodução, parcial ou total, da obra e a sua difusão por via telemática para uso pessoal dos leitores, desde que não com finalidade comercial".

[...] Concretamente: um cidadão comum, se não tem o dinheiro para comprar um livro do Wu Ming ou não o quer comprar às escuras, pode tranquilamente fotocopiá-lo [...] ou - solução muito mais cômoda - pegá-lo grátis do nosso sítio [...] Se em vez disso um editor estrangeiro quer fazê-lo traduzir (*sic*) e comercializá-lo em seu país, ou se um produtor cinematográfico quer fazer dele roteiro de um filme, [...] estes senhores deverão pagar [...]

---

83 Cf. <http://www.wumingfoundation.com/>

84 As traduções dos textos do grupo aqui apresentadas estão de acordo com a grafia do português de Portugal.

Voltando à pergunta inicial: mas não perdemos dinheiro com isso? A resposta é um seco não. Cada vez mais experiências editoriais demonstram que a lógica "cópia pirateada = cópia não vendida" de lógico não tem mesmo nada.

[...] um usuário X se conecta ao nosso sítio e pega, digamos, 54; [...] lê e gosta; gosta tanto que decide dá-lo de presente, e não pode fazer o papelão de dar de presente uma resma de papel A4! Por isso, vai a uma livraria e compra. Uma cópia "pirateada" = uma cópia vendida.

Felix Oberholzer e Koleman Strumpf, em uma pesquisa feita em 2004 e intitulada "The effect of file sharing on record sales: an empirical analysis"<sup>85</sup> (O efeito do compartilhamento de arquivos na indústria de discos: uma análise empírica), sustentam a hipótese do grupo Wu Ming: "o compartilhamento de músicas (na rede telemática) tem um efeito sobre a venda de CDs igual a zero". Os dados coletados pelos pesquisadores mostram que a alegação feita pela indústria de CDs de que o compartilhamento ilegal de arquivos na rede vem causando o declínio das suas vendas é irreal e infundada.

Seria irresponsável imaginar, no entanto, sem um debate intelectual que deverá tomar os palcos dos estudos políticos e econômicos nos próximos anos, que a livre cópia e reprodução das obras culturais é a solução mais viável e culturalmente enriquecedora mediante as profundas mudanças que o desenvolvimento casado das tecnologias digitais e da rede mundial de computadores está a imputar na sociedade atual. Porém, mudanças em direção a um novo modelo de produção, distribuição e cobrança (ou não) por produtos intelectuais serão inevitáveis nos anos

---

<sup>85</sup> Cf. [www.unc.edu/~cigar/papers/FileSharing\\_March2004.pdf](http://www.unc.edu/~cigar/papers/FileSharing_March2004.pdf)

por vir, a não ser que voltemos no tempo para dar início a uma outra história dos desenvolvimentos dos meios de comunicação, exprobrando a lógica artificial e altamente manipulável de dados digitais e sua difusão por uma rede mundial de conteúdos.

São fortes mudanças paradigmáticas que se observam na estratégia do grupo Wu Ming, em cuja base está o conceito de *copyleft*<sup>86</sup> que a cada dia se torna mais popular por todo o mundo. Basicamente, o grupo propõe que se perceba a necessidade de discriminar "propriedade intelectual" de "direito autoral". Ou seja, aos autores é dado o direito de regulamentação da re-distribuição comercial de sua produção (direito autoral), mas não deve restringir a sua circulação com a exigência de pagamento por ela, pois, enquanto propriedade intelectual e invenção, ela deve ser um bem social comum. Ou seja: "pôr em comum o que é comum, colocar para circular o que já é patrimônio de todos, fazer proliferar o que está em todos e por toda parte, seja isto a linguagem, a vida, a inventividade" (PELBART, 2003, p. 29). Em sintonia com essa visão, a revista eletrônica sem fins lucrativos Born Magazine exige, do artista

---

<sup>86</sup> Segundo a Wikipedia, *copyleft* "descreve um grupo de licenças aplicadas a trabalhos/obras, documentos, música e arte. Enquanto a lei de direitos autorais (*copyright*) é vista pelos proponentes do *copyleft* como sendo uma forma de restringir o direito de fazer e redistribuir cópias de um determinado trabalho, uma licença do tipo *copyleft* usa a lei de direitos autorais (*copyright*) para garantir que toda pessoa que receba uma cópia ou uma versão derivada de um trabalho/obra possa usar, modificar, e ainda distribuir tanto o trabalho quanto as versões derivadas do trabalho. Assim, em um sentido não legal, *copyleft* é o oposto de *copyright*." Essa filosofia pretende dar a uma pessoa de posse de um trabalho inventivo as mesmas liberdades que um autor tem: "1. liberdade de usar e estudar o trabalho, 2. liberdade de copiar e compartilhar o trabalho, 3. liberdade de mudar o trabalho, 4. e liberdade de distribuir trabalhos derivados." Cf. <http://en.wikipedia.org/wiki/Copyleft> , <http://www.gnu.org/copyleft/copyleft.html> ou ainda <http://www.copyleftmedia.org.uk/>

que deseja expor sua obra, permissão para que os visitantes do site "baixem, imprimam e distribuam cópias dos trabalhos com propósitos pessoais, informacionais e/ou não-comerciais"<sup>87</sup> (tradução nossa). Essa cláusula contratual garante precisamente a circulação, para além de seu site, do conteúdo lá publicado. É importante notar ainda que na filosofia do *copyleft* se encontram embutidas não só a idéia de garantia de direitos ao usuário de um trabalho, mas também de cerceamento da possibilidade de se transformar esse trabalho em propriedade por empresas pautadas no comércio dos produtos intelectuais e inventivos.

Retomando a fala de Bogsch, seria imprudente se equiparar a proteção aos direitos de propriedade intelectual à riqueza cultural de um país simplesmente porque a propriedade intelectual está muito mais (embora não somente) a serviço do grande capital do que das artes, do autor ou da cultura. Pelo contrário, a indústria de conteúdos e o capitalismo globalizado, que se apóiam na proteção ao direito à propriedade intelectual, têm demonstrado ser claramente lesivos ao patrimônio cultural e artístico nas suas diversas instâncias, gerando uma universalização e homogeneização (para não dizer colonização<sup>88</sup>) simbólica, econômica e subjetiva sem precedentes.

---

<sup>87</sup> Cf. <http://www.bornmagazine.org/legal.html>

<sup>88</sup> Ampliando esse ponto, temos a pergunta de Pelbart: "Como mapear o seqüestro social na desmesurada extensão do Império e na sua penetração ilimitada, tendo em vista as modalidades de controle cada vez mais sofisticadas a que ele recorre, sobretudo quando ele se realavanca na base do terrorismo generalizado e da militarização do psiquismo mundial?" (2003, p. 26)

O modelo de produção em rede, que se apresenta até aqui visivelmente favorável a uma nova estratégia – ainda embrionária – anti-centralizadora, pode ser capaz de, na sua condição de sistema implexo e imprevisível, desmontar de dentro as estratégias do biopoder. O Wu Ming dirá, em entrevista à Associação Italiana de Bibliotecas, que por princípio é absurdo querer "impor uma propriedade privada na cultura. Se no fundo tudo é produto da multidão, é justo que todo o 'produto do engenho' esteja à sua disposição. Não existem 'gênios', logo não existem 'proprietários'"<sup>89</sup>. Tal posição ideológica e política até poucos séculos atrás era considerada óbvia e natural até que, como visto no capítulo 1, o surgimento da imprensa e dos meios como o cinema, o rádio, a TV, etc. transformaram o conteúdo intelectual e inventivo em um produto altamente apropriável e lucrativo para a burguesia. Devemos lembrar que é nesse fenômeno, a propósito, que se observa, segundo Foucault, a segunda função autor: "*ela não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização*". Hoje, a visão de que os "produtos do engenho", assim como as receitas de bolo, o folclore, a língua, os mitos, as lendas, devam estar à disposição da multidão, pois dela se originam e a ela pertencem, pode passar a ser novamente hegemônica graças à revolução digital e, mais especificamente, ao sucesso do código aberto, software livre, do Linux, etc.

---

<sup>89</sup> Cf. [http://www.wumingfoundation.com/italiano/aib\\_portugues.html](http://www.wumingfoundation.com/italiano/aib_portugues.html)

Há, baseados na filosofia do *copyleft*, vários outros exemplos de propostas de novas estratégias de regulamentação da distribuição do conhecimento e dos produtos da invenção humana, como a Creative Commons<sup>90</sup>, a Transcopyright<sup>91</sup>, o GPL<sup>92</sup> e projetos como o Xanadu<sup>93</sup>. São investidas interessantes que assinalam a emergência de novos paradigmas políticos para os processos comunicacionais e para a produção de conhecimento.

Caminhamos fortemente na direção de um enfraquecimento e questionamento do lugar autárquico tradicionalmente ocupado pela figura do autor (mais precisamente o que ela representa) em nossa sociedade. Mas, como lamenta Machado<sup>94</sup>,

a tecnologia se desenvolve numa rapidez vertiginosa, mas nem sempre esse desenvolvimento vem sincronizado com avanços equivalentes ao nível dos valores institucionais ou dos sistemas políticos econômicos. Meios avançadíssimos, que operam com informação virtual e se prestam à difusão ampla, se apóiam, muitas vezes, em valores institucionais arcaicos, tais como os de propriedade intelectual [...], propriedade privada da informação e sigilo dos dados armazenados [...] (MACHADO, 2001, p. 19).

Será que nos libertaremos desse arcaísmo de que nos fala Machado e ingressaremos em direção a uma era (ou regressaremos a um momento da nossa história?) na qual haverá apenas protagonistas de um processo de interação com potências singularizantes cada vez mais freqüente?

---

<sup>90</sup> <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/1.0/deed.pt>

<sup>91</sup> <http://transcopyright.org/>

<sup>92</sup> <http://gplv3.fsf.org/draft>

<sup>93</sup> <http://xanadu.com/xuTheModel/>

<sup>94</sup> MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário: desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 19.

### 3.3 TECNOBREGA: UM EXEMPLO BRASILEIRO *OFF-LINE*

A complexidade que envolve hoje o conceito de obra e os processos produtivos, de distribuição e de acesso a ela não está restrita às webartes. De fato, a dupla computador/Web, enquanto ferramenta de invenção, embora ainda esteja acessível apenas a uma pequena parcela da população em países em desenvolvimento (no Brasil 12% dos domicílios têm acesso à WWW), vem sendo apropriada de forma positiva justamente por classes urbanas periféricas menos favorecidas economicamente; exemplos são o RAP das periferias paulistas, o Funk dos morros cariocas e o Tecnobrega das periferias de Belém, entre outros movimentos.

Para entendermos melhor tais processos produtivos detonados pelo paradigma dado-digital, transcreverei a seguir trecho do texto "Tecnobrega", rico relato redigido pelo antropólogo Hermano Vianna<sup>95</sup> sobre o movimento de música popular assim denominado que desde 2002 vem ganhando força no Pará. Este breve estudo de caso mostra um exemplo entre incontáveis outros que vêm tomando forma em diversas comunidades no mundo<sup>96</sup>:

---

<sup>95</sup> Texto inédito enviado por e-mail pelo autor.

<sup>96</sup> Esta análise sobre o movimento Tecnobrega, como dito, pretende ampliar um pouco o espectro da discussão que até aqui veio sendo proposto, ao olhar para os processos de produção, distribuição, acesso e atribuição de autoria e de propriedade também fora da realidade da rede telemática. Foi escolhida a produção musical como referência para estudo porque ela melhor apresenta uma perspectiva (ou uma tendência) desse novo cenário. Sua adesão ao dado digital como padrão de distribuição se deu prematuramente e com visível sucesso. Igualmente, sua penetração em setores mais populares da sociedade, através dos microagenciamentos, é mais contundente do que a de outros nichos da arte. A literatura, forma de expressão a que este trabalho vem dando maior destaque no trato da questão da autoria, não possui, fora do contexto da WWW, uma vertente

Os primeiros sinais do tecnobrega foram ouvidos no verão (que no Pará se vive no meio do ano) de 2002, mas tomou realmente conta das festas populares em 2003. É o velho brega, com batida mais acelerada, feito só com sons produzidos em computadores. Parece um Kraftwerk de palafita, composto sob calor equatorial por quem escutou muito carimbó, cúmbia, zouk e Renato e Seus Blue Caps – e não domina ainda totalmente os recursos do cut-and-paste que hoje estão na base dos softwares de produção musical.

Há cinco estúdios que gravam tecnobrega na cidade. Eles recebem a visita semanal de "intermediários", que passam ali para escutar as novidades. Os estúdios podem produzir cerca de duas músicas novas por dia. Os intermediários escolhem as músicas que mais gostaram, as que acham que têm mais chances de virar sucesso, e as levam para quem fabrica os CDs, imediatamente distribuídos para os camelôs que vendem o produto final para os consumidores em compilações que incluem obras de várias bandas, produzidas em vários estúdios.

Não são CDs piratas, pois os CDs oficiais, que poderiam ser realmente pirateados, são cada vez mais raros. Os músicos não têm mais gravadoras nem o custo de prensar os discos, imprimir as capas ou distribuir os produtos – esse custo todo fica por conta das fábricas caseiras de CDs, dos camelôs e de seus sistemas não-oficiais de indústria e comércio. Os discos, para seus autores e produtores, são vistos apenas como meio de divulgação. E muitas vezes seus grandes sucessos são metamídia: as músicas elogiam DJs, programas de rádio (como o Mexe Pará) e de TV, aparelhagens (como são chamadas as equipes de som que animam as festas paraenses). Um novo grande sucesso foi feito em homenagem à kombi que anda pela periferia de Belém anunciando as festas da aparelhagem Rubi.

Um cantor e compositor que estava gravando no estúdio de Beto Metralha me disse que não pode sentir alegria maior que quando escuta suas canções tocando nos camelôs do centro de Belém. Ele sabe muito bem que não ganha nenhum dinheiro com a venda dos discos, mas isso não importa mais. É fundamental que sua música seja vendida nos camelôs para se tornar sucesso e sua banda ser convidada para fazer shows ao vivo, nas festas de periferia da cidade (as festas de aparelhagem), onde vai ganhar dinheiro para sobreviver.

Os estúdios de gravação, por sua vez, também doam suas produções para o mercado dos camelôs, para as rádios, para as aparelhagem. Não funcionam mais como gravadoras, que vivem da venda de discos. Vivem agora do dinheiro que

---

produtiva baseada no dado digital como a música possui com o CD de música, o que impediria elaborar um estudo similar.

as bandas pagam para gravar suas músicas. Quanto mais sucessos produzirem, maior clientela vão ter. O mercado do tecnobrega deixa portanto de ser centralizado: não há mais um elemento na cadeia produtiva com poder para controlar todas as outras etapas, papel que as grandes gravadoras continuam a exercer no mercado de música pop oficial. No tecnobrega de Belém, o dinheiro e o poder são divididos entre muitos parceiros diferentes: o músico, o produtor, o intermediários, a fábrica caseira de CDs, os distribuidores para camelôs, os camelôs, os programas de rádio, os donos das aparelhagens, os DJs. Os sucessos são produzidos pela atuação conjunta de todos esses empreendedores, quase todos eles informais.

Chama a atenção na passagem do texto de Vianna o fato de que a música do movimento Tecnobrega é feita basicamente no/com o computador. Se os primeiros passos em direção à experimentação e incorporação de equipamentos e sons eletrônicos foram dados, na música *erudita*, com Karlheinz Stockhausen, ainda na década de 50, foi a partir do sucesso do grupo alemão Kraftwerk, na década de 70, que a música eletrônica não parou de se legitimar no universo simbólico *popular*. Hoje, para se compor e gravar uma música, bastam um computador com os softwares e hardwares adequados e um certo domínio do recurso *cut-and-paste* (copiar-e-colar). E é na lógica oferecida por esse recurso que se funda a *cultura remix*. Enquanto antes do computador pessoal eram necessários instrumentos acústicos caros e estúdios com custos estratosféricos para se compor e gravar um CD de música, hoje são suficientes – do ponto de vista pragmático<sup>97</sup> – um computador pessoal acoplado a hardwares relativamente baratos.

---

<sup>97</sup> É óbvio que, do ponto de vista estético, a criação de músicas apenas por sons artificiais-digitais no computador dá margem para problematizações. No entanto, a questão aqui está colocada apenas do ponto de vista técnico.

Como conseqüência da multiplicação e facilitação de acesso aos meios para a cópia, a produção e a gravação, a quantidade de produtos independentes<sup>98</sup> tem crescido rapidamente. A Web foi, e isto já se tornou quase senso comum, dada sua facilidade de publicação, "eleita" por esses produtores independentes como um dos mais eficientes meios para a distribuição de seus produtos. Mas dessa mesma potência técnica se alimenta o Tecnobrega. Pode-se dizer que uma certa lógica da produção e distribuição da rede está "descendo" para (ou se sofisticando nas?) as ruas, para as comunidades interconectadas ou não digitalmente, irrompendo em novas formas de *microagenciamentos* de biopotência. Segundo Vianna, os músicos gravam suas músicas nos estúdios, mas não ganham com essas gravações. Em seguida, os "olheiros" (ou intermediários) escolhem as músicas que acreditam que valem a pena gravar em CDs e vender nos camelôs. Provavelmente tais CDs não chegam a ser prensados<sup>99</sup>; são gravados por computadores comuns e geralmente apresentam resultados inferiores aos CDs produzidos pelas grandes gravadoras. Depois, os DJs, bandas ou músicos apresentam suas composições em eventos na noite de Belém. É nesse ponto da cadeia disforme que recebem por seu trabalho. Vianna descreve mais à frente no texto que, em certos eventos, os DJs chamam o público para participar da apresentação pelo microfone e, ao fim do evento, revendem em CDs as músicas gravadas durante o próprio evento, com a participação da

---

<sup>98</sup> Por produtos culturais ou artísticos independentes pode-se entender produtos que não dependeram da infra-estrutura da indústria cultural e dos grandes meios de comunicação para serem produzidos, distribuídos e promovidos.

<sup>99</sup> A prensagem é um tipo de produção em série de CDs de alta qualidade utilizado pelas grandes empresas da música, como a Warner, Sony, EMI, Trama, etc.

platéia. Muitos participantes, antes apenas espectadores, compram esses CDs gravados na noite e que agora documentam as suas participações, fazendo deles também co-autores (mesmo após gravada, a informação é posta novamente em fluxo). Agora tem-se pelo menos três autores: as bandas, os DJs e o público. Se incluirmos o produtor do estúdio, os intermediários, o técnico da aparelhagem de som, os personagens dos sucessos "metamidiáticos" como a "kombi da aparelhagem do Rubi", etc., qualquer referência a autoria pode perder sentido.

A explicação de Vianna sobre o desaparecimento dos CDs não oficiais e a descentralização da produção se assemelha muito aos processos detonados pela produção na Web. A idéia de algo oficial nos remete diretamente à idéia de centro, mas no universo do Tecnobrega, assim como na rede telemática, não há, de forma expressiva, nenhuma das figuras centralizadoras ou controladoras que se vêem nos meios tradicionais de produção, distribuição e venda da música. Manovich observa mesmo que "o campo de sons eletrônicos e sua lógica *bottom-up*, emergente, é uma poderosa alternativa ao mundo cultural "top-down". Ele sugere que outros artistas e designers em outros campos "sigam a liderança da música para proporcionar *culturas remix* similares"<sup>100</sup>.

---

<sup>100</sup> Cf. <http://www.neen.org/wb/files/post.htm>

# FECHAMENTO

Gumbrecht vai dizer, sobre a pós-modernidade, que "o horizonte de expectativa permanece ocupado pelo cenário de um fim – causado pelos homens – da humanidade ou do planeta". Para ele "não é possível esquecer ou destruir esse saber tecnológico cuja utilização significa o fim de toda a vida sobre a terra" (GUMBRECHT, 1998, p. 285).

Tal afirmação nos obriga a pensar sobre qual papel a tecnologia teria para a humanidade. Existe hoje, obviamente, essa voz catastrófica que opõe a existência da máquina à existência humana.

Existe ainda a voz filosófica ingênua que crê na salvação pela máquina, principalmente através do espaço cibernético, como já notei. Gadamer sugere (GADAMER, 1992, p. 177), e concordo com ele, que ninguém sabe o que a interferência dos meios eletrônicos representará para nossa sociedade a longo prazo. Qualquer discurso que sugira a catástrofe ou a salvação pelos meios eletrônicos deve ser olhado com desconfiança.

Para Gadamer, o que "cultivamos" enquanto sociedade está intrinsecamente ligado à produção tecnológica e à forma como nos comunicamos. Desta forma, nossa sociedade se confronta com um enorme desafio: a constante formação (e deformação) cultural é um processo que não é, mas está a se fazer, e que, justamente por causa desse acontecer aos poucos e enquanto vivemos, está no limiar de nossa capacidade de

afastamento, reflexão e controle. Como podemos pensar e agir em relação à tecnologia e as constantes mudanças que ela desencadeia?

Gadamer vai buscar, no desenvolvimento do alfabeto e da escrita, um paralelo histórico do desafio que nos é colocado. Também com a escrita, que demandou "um profundo domínio da abstração e gerou uma distância desumana de tudo que era representacional nas nossas formas de comunicação" (ibid, p. 177), o homem esteve diante de um cenário de mudanças radicais na forma como a informação era acessada, gravada (com os manuscritos e, posteriormente, a imprensa) e transportada. Mas se o processo de assimilação e aceitação da prática da escrita e da leitura nos deixou uma herança pela qual devemos ser gratos, (segundo o autor, teria sido graças aos poetas que histórias de mitos, deuses e heróis puderam ser trazidas à luz do entendimento e da humanização; Homero e Hesíodo representariam, hoje, no legado de sua tradição épica, o início da cultura ocidental centrada na elucidação racional de nossa experiência no mundo e de nossa existência) (ibid, p. 178), é importante notar, entretanto, que todo o processo de construção de uma racionalidade e tradição edificadas tendo como base o alfabeto levou milênios. A história dos meios de massa em si tem menos de cem anos. Gadamer deixa claro que o alfabeto (que não deixa de ser uma técnica que resultou em uma "tecnologia" de produção de sentidos), assim como a mídia de massa hoje, deixou profundas transformações no decorrer de seu desenvolvimento e uso, e, no entanto, não se pode dizer que a humanidade ficou pior.

Para Gadamer, o problema parece estar no meio um-todos, que, por sua própria lógica, nos induz à redução do acesso à comunicação e amplia planetariamente o alcance das informações produzidas por poucos; ele toca no cerne da problemática mídia de massa-sociedade-cultura: "a mídia de massa possui um aparato de mediatização de alcance e complexidade infinitos; assim, a imediatidade do julgamento e do ato de comunicação espontâneos é constantemente ameaçada" (ibid, p. 184) (tradução nossa). O filósofo propõe a substituição da massificação pela gestação de uma sociedade onde o poder resida no "pensamento independente e no julgamento individual" (ibid, p. 185).

De certa maneira, Benjamin já advogava que as massas deveriam apropriar-se da arte de se fazer cinema, pois, para ele, o capital da indústria cinematográfica, assim como o fascismo, explorava, "secretamente, no interesse de uma minoria de proprietários, a inquebrantável aspiração por novas condições sociais" (ibid, p. 185). Com efeito, o aparecimento da massa teria sido essencial para o cinema, pois esse era financiado por ela. Para o cinema a "difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor, que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme" (ibid, p. 172).

Para nossa infelicidade, se as massas, principalmente com a intensa difusão dos meios um-todos após a segunda guerra, passaram a novas condições sociais, essas condições não nos parecem hoje mais favoráveis e muito menos vieram das aspirações do homem comum. Assim, alguns, mais

desiludidos com o processo de degradação intelectual e cultural pelo qual passou a população desde a reverberação global e centralizadora dos meios de massa um-todos, poderiam decretar, para a desilusão geral, que os desejos de Benjamin teriam sido em vão.

Quando o pensador nos diz que "não se deve, evidentemente, esquecer que a utilização política desse controle terá que esperar até que o cinema se liberte de sua exploração pelo capitalismo", porque esse capital "estimula o culto do estrelato" (BENJAMIN, 1994, p. 180), muitos prontamente concluem: o cinema não se libertou e o que preconizou Benjamin – a respeito da necessidade de tomada de controle da produção pelas massas – não aconteceu. Na verdade, em vez de libertado, o cinema foi apropriado pela biopolítica maior e pela indústria formal com seu sofisticado sistema de (re)produção e distribuição em escala global.

Mas há uma outra maneira de olhar para o panorama que se esboça. Talvez o ciclo de emancipação das formas produtivas das artes eletrônicas ainda não tenha sido suficientemente percorrido, e talvez a rede telemática seja uma das etapas do processo. Pois ela tem as qualidades necessárias para ocupar o lugar de "novo vínculo social e de ferramentas para uma nova 'democracia eletrônica', direta, interativa e instantânea" (MUSSO, 2004, p. 35).

A princípio parece que uma sociedade que faz uso exclusivo dos meios hegemônicos de comunicação de massa que temos hoje, ou seja, os meios um-todos, está fadada ao fracasso ao difundir uma cruel

coletivização, dominação intelectual, injustiça e obliteração das vontades individuais. Quando Kerckhove fala de uma crescente coletivização das massas pelas mídias um-todos, com suas ferramentas para nos manter num modo receptivo, não crítico, o tempo todo em aberto, ele também sugere um antídoto potente: a comunicação em rede, que oferece a chance do resgate de algo que havia se perdido: a possibilidade de "fechamento", ou seja, de termos tempo para responder ao conteúdo que nós autonomamente *escolhemos* acessar.

Parece ser este um momento decisivo para a sociedade, uma vez que a rede telemática vem, paulatinamente, ganhando espaço frente aos outros meios. Dados da Online Publishers Association mostram que hoje um jovem americano de idade entre 18 e 34 prefere navegar na Internet (46%), a assistir a TV (35%), ler um livro (7%), ligar o rádio (3%), ler um jornal (3%) ou folhear uma revista (menos de 1%).

Embora alguns afirmem que "as redes de informação ocupariam lugar de novo vínculo social e de ferramentas para uma nova 'democracia eletrônica', direta, interativa e instantânea" (MUSSO, 2004, p. 35), com efeito essa "teologia" da rede "vai de encontro à dos empresários que vêem ali um 'mercado' para um comércio eletrônico ao mesmo tempo mundializado, personalizado e acessível a domicílio" (ibid). Mas a coletivização não faz parte dos processos de esfacelamento e reconstrução contínua, organizando, estabilizando e neutralizando as multiplicidades que insistem em se fazer existir? O sentimento de coletividade em si não é nocivo e pode ser, pelo contrário, necessário

para a experiência positiva da vida. Nesse âmbito se encontra, para Bauman, a principal contradição da "modernidade fluida", um "abismo que se abre entre o direito de auto-afirmação e a capacidade de controlar as situações sociais que podem tornar essa auto-afirmação algo factível ou irrealista" (2001, p. 47). O indivíduo contemporâneo tem suposta liberdade e autonomia para experimentar, mas até que ponto a exercita de fato? É justamente essa contradição que Bauman, assim como Gadamer, propõe que aprendamos a manejar "coletivamente" mas não "coletivizados".

Mas onde está a garantia do pensamento independente e julgamento individual aos indivíduos? A resposta é complexa, mas a princípio parece que uma sociedade que faz uso exclusivo dos meios hegemônicos de comunicação de massa que temos hoje, ou seja, os meios um-todos, está fadada ao fracasso ao difundir uma cruel coletivização, dominação intelectual, injustiça e obliteração das vontades individuais, ou seja, a pujança autocrática do biopoder. Parece também, perante o vertiginoso crescimento do interesse pela comunicação em rede, que a própria sociedade esteja, ainda que de forma embrionária, respondendo a essa incongruência política e social. É possível que esse crescimento revele um desejo, mesmo que (e talvez principalmente) de maneira não anunciada, por um "nomadismo daqueles que nem se mexem, e que não imitam nada", que "agenciam somente" (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 35). Um raciocínio complexo, não metodológico, inconstante e fluido, em processo, interativo, seletivo embora deletério, universal embora

individual. A condição de um novo sujeito do conhecimento, um sujeito "interpolifácico, porque se abre a muitos lugares e se abre sobre muitos lugares"<sup>101</sup>.

É possível que todo o pensamento filosófico sobre as mudanças pelas quais a humanidade tem passado no último século e no presente não dê conta (ou perca força perante o poder dos discursos massificadores) de oferecer caminhos em direção a uma sociedade pautada em *modos de uso* da tecnologia que a conduzam à liberdade em vez de à alienação e à escravização pela máquina. Para pensadores como Gumbrecht, frente à "insuficiência [...] de nossos conceitos [...] filosóficos no caso da apreensão dos mundos cotidianos contemporâneos" (GUMBRECHT, 1998, p. 289), nos é urgente uma "resposta à pergunta sobre as *conseqüências do deslocamento pós-moderno de espaços e tempos*" (ibid, p. 290). Se o pensador olha para a mídia (e para o passado) como metáfora ao mesmo tempo que causa desta mudança, sugiro aqui pensarmos, olhando para o futuro, como os novos meios de comunicação em redes podem ser constantemente atualizados e apresentados, enquanto biopotência, como uma possível ferramenta tecnológica de refração e expropriação do biopoder.

---

<sup>101</sup> "Uma cartografia para depois de amanhã", por Paulo Cunha e Silva. Cf. <http://virose.pt/vector/periferia/cartograf.html>

# REFERÊNCIAS

ABREU, Alzira Alves. *A modernização da imprensa (1970-2000)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ANDREWS, B. Electronic Poetics. Disponível em: [http://www.ubu.com/papers/andrews\\_electronic.html](http://www.ubu.com/papers/andrews_electronic.html). Acesso em 6 out. 2003.

ARISTÓTELES. *Poetics*. New York: Dover, 1997.

ÁVILA, Myriam. Mensagem na garrafa: aporias do sujeito no fim do milênio. In: COELHO, Haydée Ribeiro e VASCONCELOS, Maurício Salles. *1000 rastros rápidos: cultura e milênio*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2004.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BAUDRILLARD, Jean. *Tela total: mito-ironias da era do virtual e da imagem*. Porto Alegre: Sulina, 2002.

BAUMAN, Zigmunt. *Modernidade Líquida*. Tradução de Plínio Dentzien, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BEIGUELMAN, Giselle. *O livro depois do livro*. São Paulo: Peirópolis, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BORGES, J.L. *Obras completas Vol. III 1975-1985*. São Paulo: Globo, 1999.
- BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo, Contexto, 2005.
- CAIFA, Janice. *Nosso século XXI: notas sobre arte, técnica e poderes*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPOS, Haroldo de. *Semiótica como prática, e não como escolástica*. São Paulo, n. 1, p. 29-45. educ, 2001. Entrevista concedida a Armando Sergio Prazeres, Irene Machado e Yvana Fachine.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves, 9ª edição, Petrópolis: Vozes, 1994.
- CHIP, H. *Teorias da arte moderna*. Lisboa: Martins Fontes, 1996.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- COMPAGNON, A. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- DENCKER, K. From concrete to visual poetry, with a glance into the electronic future. Disponível em: <http://www.thing.net/~grist/l&d/dencker/denckere.htm>. Acesso em 6 out. 2003.
- DELEUZE, G. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1995, v.1.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1995, v.2.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1996, v.3.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1997, v.4.

DELEUZE, G., GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1997, v.5.

DOMINGUES, Diana. *Criação e interatividade na ciberarte*. São Paulo: Experimento, 2002.

DOMINGUES, D. (Org.) *Arte e vida no século XXI: tecnologia, ciência e criatividade*. São Paulo: UNESP, 2003.

DOMINGUES, D. (Org.) *Arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: UNESP, 1997.

DUARTE, Fábio. *Arquitetura e tecnologias de informação: da revolução industrial à revolução digital*. São Paulo: FAPESP: Editora da UNICAMP, 1999.

DUARTE, Rodrigo, FIGUEIREDO, Virginia e KANGUSSU, Imaculada. *Theoria aethetica*. Porto Alegre: Escritos, 2005.

ECO, U. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva S.A., 1990.

ECO, U. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ELIA, Luciano. *Conceito de Sujeito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema Vol. III*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa, 1ª edição, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

GADAMER, Hans-Georg. Culture and media. In: *Cultural-political interventions in the unfinished project of enlightenment*. London: MIT, 1992.

GNERRE, Maurizio. *Linguagem, escrita e poder*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

GUATARRI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: 34, 1993.

- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não hermenêutica*. Tradução de Heloisa Toller Gomes, João Cezar de Castro Rocha e Johannes Kretschmer, Rio de Janeiro: UERJ, 1998.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. Tradução de Lawrence Flores Pereira, 1ª edição, São Paulo: 34, 1998.
- HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.
- HAMMES, Jorge Bruno. *O direito de propriedade intelectual*. São Leopoldo: Unisinos, 2002.
- HARVEY, D. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1992.
- HUYSSSEN, A. *After the great divide: modernism, mass culture, postmodernism*. Indianapolis: Indiana University Press, 1986.
- HURLBURT, A. *Layout: o design da página impressa*. São Paulo: Nobel, 1986.
- ITEM: Revista de Arte, n. 6. Rio de Janeiro: Espaço Agora/Capacete, 2003.
- JOBIM, Luís José (org.). *Literatura e informática*. Rio de Janeiro: UERJ, 2005.
- JOHNSON, Steven. *Emergência: a dinâmica de rede em formigas, cérebros, cidades e softwares*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- KERCKHOVE, Derrick de. A arquitetura da inteligência: interfaces do corpo, da mente e do mundo. In: *Arte e vida no séc. XXI: tecnologia, ciência e criatividade*. Tradução de Flávia Gisele Saretta, São Paulo: UNESP, 2003.
- KOOLHAAS, Rem et al. *Mutations*. Bordeaux: ACTAR, 2001.
- LEÃO, Lúcia (org.). *Derivas: cartografias do ciberespaço*. São Paulo, Annablume; Senac, 2004.
- LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: 34, 1993.
- LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Tradução de Carlos Irineu da Costa, São Paulo, 34, 1999.

LÉVY, P. *O que é virtual*. Tradução de Paulo Roberto Pires. São Paulo: 34, 1996.

LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla, 2004.

LENNON, Brian. Screening a digital visual poetics. Disponível em <http://www.ekac.org/brilensec.html>. Acesso em 3 out. 2003.

MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário: desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: Edusp, 2001.

MACHADO, Arlindo. *O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 2003.

MARCONDES FILHO, Ciro. *Superciber: a civilização místico-tecnológica do século 21: sobrevivência e ações possíveis: texto introdutório*. São Paulo: Ática/ECA-USP, 2000.

MARSH, B. Reading time: for a poetic of hypermedia writing. Disponível em: <http://www.cwrl.utexas.edu/currents/fall01/marsh/marsh.html>>. Acesso em 6 out. 2003.

MARTINS, Carlos Benedito. *O que é sociologia*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

MEDEIROS, M.B. (org.). *Arte e tecnologia na cultura contemporânea*. Brasília: Dupligráfica Editora Ltda., 2002.

MENESES, P. *Poesia concreta e visual*. São Paulo: Ática, 1998.

MINK, Janis. *Duchamp*. Taschen, 2000.

MITCHEL, William J. *City of bits: space, place, and the infobahn*. Cambridge: The MIT Press, 2000.

MONTFORT, Nick. Cybertext killed the hypertext star. Disponível em <http://www.altx.com/ebr/ebr11/11mon/index.html>. Acesso em 6 out. 2003.

MORAES, Dênis de. *O concreto e o virtual: mídia, cultura e tecnologia*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

MORIN, Edgar: *Introdução ao pensamento complexo*. Porto Alegre: Sulina, 2005.

- MUSSO, Pierre. A filosofia da rede. In: *Tramas da rede*. Tradução de Marcos Homrich Hickman, Porto Alegre: Sulina, 2004, p. 35.
- OLIVEIRA, Silvana Pessoa de e SANTOS, Luis Alberto Brandão. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PARENTE, André (Org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: 34, 1993.
- PARENTE, André (Org.). *Tramas da rede: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação*. Porto Alegre: Sulina, 2004.
- PELBART, Peter Pál. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.
- PIGLIA, Ricardo. *Nome falso*. São Paulo: Iluminuras, 1988.
- PINTO, Milton José. *Comunicação e discurso: introdução à análise de discursos*. São Paulo: Hacker Editores, 2002.
- PLAZA, J. Arte e interatividade: autor-obra-recepção. Disponível em <http://www.plural.com.br/jplaza/texto01.htm>. Acesso em 15 out.2003.
- PLAZA, Julio e TAVARES, Monica. *Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- RÜDIGER, Francisco. *Elementos para a crítica da cibercultura: sujeito, objeto e interação na era das novas tecnologias de comunicação*. São Paulo: Hacker Editores, 2002.
- SANTOS, Luis Alberto. Cristalizações do discurso multiculturalista. In: PEREIRA, Maria Antonieta e REIS, Eliana Lourenço. *Literatura e estudos culturais*. Belo Horizonte, UFMG, 2000.
- SANTAELLA, Lucia. *Imagem*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SILVEIRA, Sérgio Amadeu da. *Software livre: a luta pela liberdade do conhecimento*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.
- SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001.

SIMANOWSKI, R. When literature goes multimedia (three German examples). Disponível em [http://beehive.temporalimage.com/content\\_apps51/simanowski/indexFLT.html](http://beehive.temporalimage.com/content_apps51/simanowski/indexFLT.html). Acesso em 4 out. 2003.

SHEETS-JOHNSTONE, Maxine. Darwin Bodies: Against Institutionalized Metaphysical Dualism. In: O'DONOVAN-ANDERSON, Michael. *The incorporated self: interdisciplinary perspectives on embodiment*. New York: Rowman & Littlefield, 1996.

SOUZA, Eneida maria de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

SPINDEL, Arnaldo. *O que é socialismo*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

TEZZA, Cristovão. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

VIRILIO, Paul. *O espaço crítico*. Rio de Janeiro: 34, 1993.

VLASSELAERS, Joris. Tecnologia mediática e inovação literária. In: ANTELO, Raúl et al. *Declínio da arte/ascensão da cultura*. Florianópolis, Abralic/Letras Contemporâneas, 1998.

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich, São Paulo: Educ, 2000.